

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA**

***ÓPERA DOS MORTOS: UMA NARRATIVA EM QUATRO ATOS*
(O DESDOBRAMENTO DO ESPAÇO SOCIAL ATRAVÉS DA LINGUAGEM)**

Cristiane Barnabé Segalla

**São Paulo
2006**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA**

***ÓPERA DOS MORTOS: UMA NARRATIVA EM QUATRO ATOS*
(O DESDOBRAMENTO DO ESPAÇO SOCIAL ATRAVÉS DA LINGUAGEM)**

Cristiane Barnabé Segalla

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária, do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Ariovaldo José Vidal.

**São Paulo
2006**

À minha família pelo apoio e entusiasmo que jamais deixaram de conceder-me.

Agradecimentos

Durante os últimos anos, aos quais me dediquei à elaboração desta dissertação, pude contar com o estímulo de diversas pessoas que me incentivaram para a concretização deste estudo. Dentre essas pessoas, está o meu orientador, o Professor Dr. Ariovaldo José Vidal, que com sua sensibilidade e seu empenho auxiliou-me, por demais, a perceber muitas relações estabelecidas na obra literária analisada.

Minha gratidão se estende à Professora Dra. Maria Aparecida Junqueira (minha orientadora do curso de especialização em Literatura, que muito me encorajou para a continuidade da pesquisa acadêmica) e à Professora Dra. Fabiana Buitor Carelli, participantes da banca de qualificação, pelas orientações e sugestões muito proveitosas.

Agradeço também aos meus pais e aos meus amigos, por terem ouvido, por tanto tempo, as minhas divagações no caminho percorrido durante os anos em que desenvolvi este estudo.

Não poderia deixar de agradecer ao Luiz do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, que, em todas as ocasiões, se mostrou muito atencioso e prestativo e à comissão de bolsa de estudo da Leste 4, que sempre tentou atender às minhas solicitações.

Resumo

Esta dissertação propõe uma reflexão sobre as construções textuais de *Ópera dos mortos* de Autran Dourado, conciliando a análise estética e sociológica, tendo em vista as relações sociais representadas na narrativa.

O estudo foi construído a partir da análise da importância atribuída à moradia dos Honório Cota para a configuração do seu poder na cidade de Duas Pontes e a partir da análise das relações estabelecidas entre o povo da cidade com Rosalina, levando-se em consideração os valores da sociedade patriarcal do final do século XIX e início do século XX, período dos fatos narrativos.

Através da recorrência, tão presente na construção textual, são enfatizadas as relações sociais petrificadas e a posição de submissão à qual está submetida a figura feminina no patriarcalismo, que insiste em se conservar.

Abstract

This dissertation intends a reflection on the *Ópera dos mortos textual* construction by Autran Dourado, joining the esthetical and sociological analyse, concerning social relations represented in the narrative.

The study was built up through the analyse of the importance attributed to Honórios Cota 's manor to the configuration of their power in Duas Pontes city and through the settled relations between the people of the city with Rosalina, taking into consideration the values of patriarchal society of the end of the century XIX and the beginning of the century XX.

Through the recurrence, so present in the textual construction, are emphasized the petrified social relations and the submission position which is subjugated the female figure into the patriarchy, insisted on conserving itself.

Índice

Introdução.....	01
Capítulo 1: O sobrado: palco de <i>Ópera dos mortos</i>	
1.1.As relações sociais.....	14
1.2.A metalinguagem.....	24
1.3.A presença do barroco.....	30
Capítulo 2: Os manipuladores dos fantoches	
2.1.Lucas Procópio.....	38
2.2.João Capistrano.....	44
2.3.A herança de Rosalina.....	54
Capítulo 3: Os fantoches de <i>Ópera dos mortos</i>	
3.1. Rosalina e a condição da mulher na sociedade patriarcal.....	58
3.2. Juca Passarinho: o oponente social de Rosalina e de Emanuel.....	79
Capítulo 4: Os fantoches ganham vida	
4.1. A rotina de Rosalina.....	95
4.2. A emoção surge na protagonista.....	104
4.3. O desenlace.....	118
Conclusão.....	133
Bibliografia.....	142

Palavras-chave referente ao trabalho: *Ópera dos mortos: uma narrativa em quatro atos (o desdobramento do espaço social através da linguagem)*

1. Patriarcalismo;
2. coronelismo;
3. relações sociais;
4. Minas Gerais;
5. Autran Dourado.

Introdução

A partir dos anos trinta e quarenta, no século XX, surge uma nova geração de escritores brasileiros, procurando alternativas diversas daquelas criadas pelos modernistas da década de vinte, formando uma nova etapa no cenário da literatura nacional, ao enfatizar a síntese ideológica e estética na palavra escrita.

Nesse momento histórico, a complexidade do mundo torna-se presente na complexidade dos textos literários. Há, desse modo, um estilo antes de 22 e um outro após Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira; pois o novo cenário nacional passou a exigir novas experiências artísticas. Sendo assim, obras como *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924); *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927) e *Macunaíma* (1928) abrem um novo rumo para um modo mais complexo de narrar a experiência cotidiana.

Dessa forma, a prosa modernista preparou o terreno para o “realismo bruto” de alguns escritores (devido à “descida” à linguagem oral e aos regionalismos com a intenção de representar a realidade do interior do país e seus tipos humanos), aliada aos fatos históricos ocorridos por volta dos anos 30 (como os abalos sofridos pela vida brasileira, devido à crise cafeeira, à revolução, à degradação do Nordeste e aos problemas estruturais locais). A junção de tais aspectos orientou o surgimento de novos estilos no modo de narrar, levando-se em consideração uma visão crítica das relações sociais presentes na história brasileira. Entre os escritores dessa época, podemos citar: Jorge Amado, José Lins do Rego, Érico Veríssimo e Graciliano Ramos. Nesse período desenvolve-se também a prosa cosmopolita, por exemplo, com José Geraldo Vieira ¹.

Vale ressaltar que em 1933 Gilberto Freire publicou *Casa grande & senzala*, apresentando-se contrário à tradição cultural, que insistia em não levar em consideração a mestiçagem no processo de formação cultural no Brasil. No mesmo ano, Caio Prado Júnior publica *Evolução política no Brasil* e em 1942 publica a obra

¹ Cf. BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994: 383-394.

Formação do Brasil contemporâneo, destacando o papel representado pelos trabalhadores na formação da sociedade nacional ². Nessa fase, outro livro que merece destaque é *Raízes do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda, cuja primeira edição ocorreu em 1936, pontuando problemas da vida política, social e afetiva do brasileiro.

A partir desse período o romance introspectivo também se beneficiou com o desrecalque psicológico que chega a partir do Modernismo, fazendo cair as máscaras das histórias do realismo *belle époque*. Dentre as novas tendências literárias, nas obras, cujos escritores apresentam o interesse pela análise psicológica das personagens (vasculhando o interior angustiado), o espaço exterior passa para segundo plano e o foco da narrativa passa a ser o espaço mental das personagens, tendo em vista a abordagem dos conflitos produzidos entre os seres e o contexto social ao qual eles estão inseridos. Essa abordagem conduz o leitor ao âmago das misérias humanas, à opressão que a sociedade exerce sobre o indivíduo e à alienação em que está imerso o mundo. Na prosa, seguindo essas tendências, destacam-se: Clarice Lispector, Osman Lins, Lygia Fagundes Telles, Autran Dourado, entre outros autores. Portanto, nesse período, o socialismo, a psicanálise e a angústia religiosa dos novos escritores irão orientar, ideologicamente, a compreensão do papel do ser humano na sociedade. Em suma, as décadas de 30 e de 40 são marcadas como a era do “romance brasileiro” ³.

Nesse contexto, entre outros romancistas, surge Autran Dourado. Waldomiro de Freitas Autran Dourado nasceu em 1926, na cidade de Patos, Minas Gerais. Com apenas um mês de vida, sua família muda-se para Monte Santo, no mesmo estado. E é nessa cidade que é criado. Em 1954, muda-se para o Rio de Janeiro. Formou-se em direito, na cidade de Belo Horizonte. Aos dezessete anos, tinha um livro de contos escrito. Godofredo Rangel, juiz e autor de *Falas Gloriosas*, leu a obra de Autran e aconselhou-o a guardá-la e a ler uma série de livros. Autran Dourado seguiu à risca as orientações do escritor. Foi assim que começou a ler, na Biblioteca

² Cf. ABDALA Júnior, Benjamin & CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Tempos da literatura brasileira*. São Paulo: Ática, 1986: 196.

³ Cf. BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*: 383-394.

Municipal de Belo Horizonte, as obras de Stendhal, Flaubert, Henry James, Joyce, Thomas Mann, Proust, Tchecov. Além disso, Godofredo Rangel orientou-o a aprender francês e inglês. Autran Dourado tornou-se também leitor das tragédias gregas, influenciado por seu professor Artur Veloso que lhe despertou o gosto pela filosofia. Possui uma vasta produção literária, quer seja de contos, novelas, romances, quer de ensaios sobre a própria obra. Alguns de seus livros foram publicados no exterior e vários deles receberam prêmios. Em 1947, publica seu primeiro livro: *Teia*, financiado pela sua mãe. É a história de um rapaz pobre e órfão vivendo em uma pensão. Esse romance apresenta, de certa forma, a temática a estar sempre presente em suas obras:

A *Teia* prende as personagens no seu labirinto interior da solidão, isolamento, incapacidade de comunicação, e o primeiro ‘monstro’ a ser enfrentado é o Minotauro, ser disforme, anormal, ambíguo, que cada um constrói dentro de si mesmo, nas idas e voltas pelas ladeiras e veredas de uma vida quase nunca ‘pródiga’⁴.

Desse modo, todas as personagens e histórias criadas fundem-se e percorrem corredores em que um caminho sempre conduzirá a outro, pois todos eles estão interligados através das teias narrativas, formando, assim, o risco do bordado a ser percorrido pelo leitor nas galerias do labirinto construído, o que demonstra a arquitetura elaborada das construções textuais, como o próprio narrador de *Ópera dos mortos* enfatiza: “A gente compõe, equilibra, junta as partes, dá peso e medida, ordena segundo um desenho, busca proporções, simetria, ritmo”⁵ (p. 29). Autran Dourado afirma: “Na verdade estou querendo fazer um livro só (...) meus livros são mais ou menos os mesmos”⁶.

A partir de *A barca dos homens* (1961), o autor torna-se mais conhecido e

⁴ SENRA, Ângela Maria de Freitas. *Literatura comentada: Autran Dourado*. São Paulo: Abril educação, 1983: 104.

⁵ Todas as citações, quando não devidamente indicadas, são do texto ficcional *Ópera dos mortos*, 12 ed. - Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

⁶ Entrevista do autor a: Flávio Moreira Costa: “Autran Dourado: questões de vida e morte”, em o *Jornal Opinião*: 1/11/1974.

passa a assinar, então, não mais como Waldomiro de Freitas Autran Dourado, mas como Autran Dourado.

A inovação da obra do escritor analisado não está na diversidade de temas abordados, mas na habilidade criativa de lidar com a linguagem e no seu cuidadoso trabalho estético. O autor, assim como Guimarães Rosa, busca vigor literário no mundo arcaico, ainda presente na realidade contemporânea.

Segundo Fábio Lucas: “A ficção de Autran Dourado (...) gira ao redor de um repertório limitado de problemas. A inovação, o desdobramento está na linguagem, na articulação narrativa”⁷. Nessa habilidade criativa de lidar com a palavra, consiste o valor de suas obras. Ainda de acordo com Lucas, a produção literária do ficcionista pode ser dividida em três etapas:

primeiro, o mundo oferecido; segundo, o mundo criado; terceiro, a fantasia da palavra. Dito de outro modo: primeiro, o referente exterior; segundo, o referente interior, terceiro, a reflexão sobre o signo. É evidente que a progressão não é linear. Em diversas obras, combinam-se mecanismos sincrônicos, combinações sincréticas das três etapas narrativas do ficcionista. A divisão que adoto vale como um jogo tendencial⁸.

Ópera dos mortos é uma combinação das etapas mencionadas, que estão inter-relacionadas por uma acentuada preocupação com a linguagem, com o fazer literário. Do referente exterior faz parte a evocação, em *Ópera dos mortos*, das transformações pelas quais passou a economia de Minas Gerais: o período aurífero, a economia rural e urbano-industrial. Assim, o passado é incorporado ao mundo da criação artística. Na narrativa em estudo, a força do texto criado, ocorrerá a partir dos recursos empregados pelo autor, alguns dos quais serão analisados no decorrer deste trabalho.

A obra analisada consolida-se também como a manifestação de uma reflexão

⁷ LUCAS, Fábio. "Autran Dourado", em *A ficção de Fernando Sabino e Autran Dourado*. Minas Gerais: Imprensa oficial do estado de Minas Gerais, 1983: 27.

⁸ LUCAS, Fábio. "Autran Dourado", em *Op. cit.*: 30.

sobre o fazer verbal, tal referência está muito presente no primeiro bloco intitulado “O sobrado”, pois o narrador além de narrar, conta como está narrando a história que o leitor lê. Sendo assim, *Ópera dos mortos*, oitavo livro de Autran Dourado, publicado pela primeira vez, em 1967, apresenta uma linguagem moderna, reconstruindo, porém, um cenário social ultrapassado. Por isso, sua produção literária, “significa uma fusão de correntes na literatura brasileira e um caminho para um passo adiante. Um elo entre a vigorosa tradição realista, psicológica e esteticista e as novas formas que profetizam o romance brasileiro de ruptura”⁹. Portanto, para o estudo da obra de Autran Dourado tornam-se necessárias tanto a análise estética quanto a análise sociológica, pois a obra do escritor apresenta um rigor na construção arquitetônica do tecido poético e, além disso, aborda os conflitos existentes entre as personagens e o contexto social: “Na verdade, a ficção de Autran Dourado oferece espaço tanto para a investigação dos antecedentes sócio-históricos da obra quanto para a perquirição de um modelo finito do trabalho estético. Temos, deste modo, acesso à representação social e à querela do gênero literário”¹⁰. Nesse sentido, a produção literária de Autran Dourado “está situada numa área de confluência de forças da narrativa brasileira. Incorpora tanto a verdade explícita e o quadro social quanto as tentativas renovadoras que se fizeram sentir nos últimos cinquenta anos de vigência da idéia modernista”¹¹. Sendo assim, estudar a obra de Autran Dourado implica levar em consideração as relações sociais da história mineira e os recursos empregados na construção textual.

A narrativa em estudo registra os contrastes que fazem parte da história de Minas Gerais, numa tentativa de compreensão das conseqüências do passado no presente. Assim, na arquitetura de *Ópera dos mortos*, o culto e a reverência ao passado irão gerar o fim trágico da personagem central, pois ao dissimular a engrenagem dos acontecimentos, fechar os olhos para as transformações, a personagem vive uma utopia que se desintegra; portanto recusar o movimento da

⁹ LUCAS, Fábio. "A narrativa de Autran Dourado", em *Revista Colóquio - Letras*, número 9, 09/1972: 17.

¹⁰ LUCAS, Fábio. "Autran Dourado", em *A ficção de Fernando Sabino e Autran Dourado*: 17.

¹¹ LUCAS, Fábio. "A narrativa de Autran Dourado": 17.

cultura e da história só pode gerar o caos. De forma contraditória, enquanto a protagonista deseja conservar a tradição, a unidade final da obra parece mostrar que é preciso transformar.

O romance é ambientado em Minas Gerais, na cidade mítica de Duas Pontes, criada pelo autor. Rosalina, última descendente da família Honório Cota, é filha de João Capistrano e neta de Lucas Procópio. No tempo presente da ação, os dois homens estão mortos. Eles eram muito diferentes e Rosalina assume as personalidades opostas do pai e do avô, em uma tentativa de perpetuação de um tempo remoto, cultivando o orgulho do seu núcleo familiar.

Quando Rosalina já é uma moça, seu pai resolve candidatar-se a uma vaga na Câmara da cidade, mas não assume a presidência por ter sido traído, pois a vitória das eleições é atribuída ao partido rival. A partir disso, isola-se no sobrado com sua esposa e filha, como uma forma de protesto. O leitor toma conhecimento desse fato, por meio dos monólogos dos diversos narradores que contam, resgatando da memória o passado e cada um deles vai ser responsável por compor parte da história através de perspectivas diferentes.

Após a morte de seus pais, Rosalina mantém o estado de isolamento iniciado pela figura paterna e o sobrado consolida-se como uma espécie de santuário a ser preservado, como resgate do tempo remoto. Ela mora com Quiquina, a governanta muda, que tem como incumbência vender, na cidade, as flores de pano que Rosalina produz e, além disso, é ela quem funciona como um elo entre o sobrado e a vida na cidade. Assim, na obra, o leitor depara-se com a representação de um núcleo familiar imobilizado, no qual a inserção de um elemento externo, Juca Passarinho, irá desestabilizar o equilíbrio do isolamento em que vive a personagem central da narrativa.

Na obra, as ações diurnas de Rosalina caracterizam-se pela reprodução de comportamentos, com o objetivo de deixar sempre vivo e presente na memória os seus antepassados, numa tentativa de afirmar a força deles no curso de sua história pessoal, mesmo depois de mortos. Assim, a força do passado no tempo presente, não tem apenas o sentido e o objetivo de apresentar a força do passado no presente de Rosalina, mas de recuperar o passado e de registrar os traumas da história

mineira e, conseqüentemente, da brasileira.

A história narrada é música polifônica, construída a partir da presença de narradores distintos: o narrador coletivo (representando o povo de Duas Pontes); Quiquina (a empregada); Juca Passarinho (o forasteiro); Quincas Ciríaco (amigo de João Capistrano) e Rosalina (a personagem central). Muitas vozes narrativas gerando percepções diversas da mesma realidade. No entanto, todas elas deixarão perceber a valorização dos antepassados na conservação das tradições, o que está diretamente associado à manutenção de certas relações sociais.

Durante o dia, Rosalina representa o papel da patroa austera e, à noite, é a mulher, vivenciando todas as fantasias possíveis através do sexo e da bebida ao tornar-se amante de Juca Passarinho, que passa a trabalhar no casarão.

O texto de Autran Dourado apresenta alguns símbolos que são fundamentais para a compreensão da narrativa: o sobrado, as voçorocas, as flores artificiais de Rosalina e os relógios parados pelas personagens. Todos os símbolos estão entrelaçados através de um jogo de relações e serão estudados no decorrer desta dissertação.

Autran Dourado, ao comentar sobre a própria obra, expõe ao leitor a origem de *Ópera dos mortos*, afirmando que: "A primeira idéia nasceu de uma frase que de repente brotou no meu espírito: 'É preciso enterrar os nossos mortos'. Verifiquei posteriormente que era uma reminiscência de Antígona, de Sófocles" ¹².

A partir disso, Autran Dourado debruça-se no seu projeto de demonstrar a força do passado no presente. Como conseqüência desse trabalho, constata-se que a sua produção artística ocorre a partir de um projeto, originário de uma idéia trabalhada lucidamente, que se materializa no plano da linguagem. Dessa forma, a construção de sua obra pressupõe a elaboração e organização de um projeto arquitetônico, como expressa Autran Dourado:

Enquanto não tenho bem visualizada toda a composição e não vejo e

¹² DOURADO, Autran. Uma poética de romance: matéria de carpintaria. São Paulo: Difel, 1976: 119.

sinto nítida a unidade interior da obra (sua estrutura, sua forma), não me preparo para começar a escrever mesmo. Faço gráficos e esquemas, organizo todo o material pensado e anotado durante largo tempo. Armo quadros, monto riscos, fabrico um dominó fantástico de quadrados, retângulos e círculos ou formas geométricas diversas ¹³.

Assim, o autor afirma materializar o projeto literário, primeiramente, através de gráficos e formas geométricas, para só depois iniciar a produção da escritura.

A narrativa apresenta nove partes, chamadas de blocos narrativos por Autran Dourado, revelando, assim, o seu projeto arquitetônico. A estrutura da obra em blocos, ao invés de capítulos, caracteriza-se pela diversidade de narradores e pela presença do monólogo interior.

Ópera dos mortos possui vários eixos que se inter-relacionam e se completam, fundindo-se como uma unicidade organizada pelo trabalho do autor. Os eixos relacionam-se com o painel histórico e social, a organização temporal e espacial, a metalinguagem e a elaboração do discurso. Nesse sentido, o estudo da narrativa de Autran Dourado revela que:

seu estilo é uma exploração constante das possibilidades da tradição literária, em combinações inusitadas com a liberdade da fala popular mineira; seu uso do monólogo interior, do estilo indireto livre, do discurso direto intercalado abruptamente na voz do narrador, bem como o recurso ao pastiche à paródia, à paráfrase, à estilização (...), todos esses recursos, usados com grande liberdade e adequação à matéria tratada, mostram a atualização de sua arte (...) ¹⁴.

O texto em estudo apresenta todas as características citadas. Por todos esses motivos, Autran Dourado consagra-se como um engenhoso arquiteto da palavra. *Ópera dos mortos* configura-se, assim, como um trabalho de relações e simetrias. São as relações estabelecidas por esse "arrolamento" que irão construir a narrativa.

¹³ DOURADO, Autran. "História de uma história", em *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990: 168.

¹⁴ LAFETÁ, João Luiz. "Uma fotografia na parede", em *Os melhores contos de Autran Dourado*. São Paulo: Global, 1997: 30.

O resultado dessa manifestação artística é consagrado como produto de uma mestria poética, materializada na sua tessitura interior.

O estudo de *Ópera dos mortos* apresenta como objetivo analisar as construções textuais que enfatizam a alienação do homem, preso a tradições, o que impede a transformação dele. Além disso, será analisado o contexto histórico, através das referências inseridas no texto, pois para a compreensão do tempo presente, torna-se necessária a evocação do passado (por isso, o título *Ópera dos mortos*). Dessa forma, a construção das personagens e a elaboração narrativa só poderiam existir no contexto histórico e social do qual fazem parte, caso contrário, todos os conflitos existentes no texto, não seriam possíveis. Sendo assim, só podemos compreender a obra como um todo: "fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra", pois tanto os fatores externos ao texto quanto a sua estrutura interna "se combinam como momentos necessários do processo interpretativo" ¹⁵. Por isso, esta dissertação tentará conciliar a análise estética e sociológica, tendo em vista que toda obra deve ser vista como "(...) um mundo e que convém antes de tudo pesquisar nela as razões que a sustentam como tal. A sua razão é a disposição dos núcleos de significado, formando uma combinação *sui generis*, que se for determinada pela análise pode ser traduzida num enunciado exemplar" ¹⁶. Por conseguinte, para a compreensão "dos núcleos de significado" de *Ópera dos mortos*, a análise deverá estar atrelada a uma dimensão ideológica e política, na medida em que demonstra as contradições presentes na sociedade brasileira.

A finalidade em estudar os aspectos mencionados é descobrir o projeto arquitetônico presente na narrativa, representando um passado distante a partir da reconstrução histórica de Minas Gerais.

Todos os aspectos a serem estudados estão intimamente interligados e todos juntos constroem uma obra que abre uma reflexão sobre a consciência do fazer verbal e sobre a própria construção textual, através da voz do narrador do primeiro bloco.

¹⁵ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 7. ed. - São Paulo: Nacional: 1985: 4.

¹⁶ CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo, Duas cidades: 1993: 123-4.

Portanto, o objetivo deste trabalho consiste em percorrer as galerias construídas pelo labirinto formado e desvendar algumas das grandezas textuais e alguns dos segredos contidos no interior da obra, através das partes que formam o sentido do texto, percorrendo a estrutura da significação. Para isso, será necessário instituir-se como participante de um jogo elaborado pela habilidade criativa do escritor.

Este trabalho tentará demonstrar de que forma a construção da obra registra a síntese ideológica e estética na palavra escrita. Sendo assim, será necessário desvelar alguns recursos de *Ópera dos mortos*, para descobrir de que modo a linguagem, ao registrar a aventura de personagens solitárias e isoladas, revela a construção de um espaço literário capaz de prolongar o espaço social para além de Minas Gerais, pois as oposições presentes na construção da narrativa podem ser vistas não apenas como as contradições de Rosalina, mas também como as contradições mineiras, e, conseqüentemente, como as, da sociedade brasileira. Portanto, a construção do espaço literário, através de um discurso marcado pela sensibilidade das personagens e pelos conflitos expressos por elas, transpõe os limites regionais e sociais da sociedade mineira.

Considerando-se o título da narrativa, a composição e organização dos vários blocos, a obra em estudo apresenta características teatrais. Como ópera, o texto de Autran Dourado possibilita a orquestração de diversas artes: o cenário, teatro, canto e a poesia. Nesse contexto, esta dissertação foi dividida em quatro capítulos, todos eles com subdivisões, tendo em vista a organização dos blocos narrativos do texto de Autran Dourado, que podem ser divididos da seguinte forma: apresentação do cenário; a história dos dirigentes do espetáculo; os atores manipulados e presos a seus respectivos papéis, conduzidos pelos dirigentes e a ação dramática, propriamente dita: quando há a libertação dos atores da condição de bonecos manipulados, apesar de essa libertação ser momentânea.

No primeiro capítulo desta dissertação, é realizada uma análise das relações sociais estagnadas da pequena cidade de Duas Pontes, fortalecidas a partir da construção luxuosa do casarão, onde ocorrerão praticamente todas as ações narrativas. Além disso, no primeiro capítulo, serão estudados o desvelamento da

construção textual, a partir da voz do narrador coletivo do primeiro bloco, já que a metalinguagem está presente em *Ópera dos mortos*, como já afirmado, e também a presença de uma estética barroca, anunciada pelo narrador de “O sobrado”.

Na seqüência do trabalho, apresenta-se a história de Lucas Procópio e de João Capistrano, considerando-se as diferenças entre os dois coronéis do passado, que registram momentos diversificados do período coronelístico na história brasileira: o auge de sua estrutura e sua decadência, levando-se em consideração que o coronelismo deixa muito marcado “o sacrifício da autonomia municipal”¹⁷, em benefício dos chefes locais. Como os coronéis são aqueles a controlarem o presente da personagem central, a condição de Rosalina na narrativa é a de um boneco manipulado. Nesse sentido, ela torna-se a guardiã do mundo ancestral. Essa será a herança de Rosalina, havendo, portanto, um “desajuste entre o tempo histórico e o tempo social”¹⁸ da personagem.

Como a protagonista é desajustada ao seu tempo, devido a proliferação da época vivenciada por seu pai, no terceiro capítulo desta dissertação, será analisada a condição da mulher inserida na sociedade patriarcal e a ausência de perspectiva para a libertação da condição de mero fantoche.

Juca Passarinho valoriza a condição de soberania da personagem central e, assim como ela, também cultua a vida passada. Nesse sentido, ele também pode ser visto como um boneco manipulado, considerando-se, além disso, o fato de ser vencido no final da narrativa; afinal, enterra o próprio filho.

Se Rosalina é a soberana da cidade, condição que lhe está assegurada pelas posses herdadas da família; Juca Passarinho é o oponente social da protagonista e de Emanuel (ex-pretendente da personagem central). Dessa forma, no terceiro capítulo também serão desenvolvidas as diferenças estabelecidas entre o forasteiro e os que apresentam condições sociais privilegiadas em Duas Pontes: Rosalina e Emanuel.

¹⁷ LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil*. 5. ed. - São Paulo: Alfa-ômega, 1997: 78.

¹⁸ PÓLVORA, Hélio. *A força da ficção*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971: 107.

Ao longo da narrativa, os fantoches manipulados passam a agir de forma distante do padrão de comportamento estabelecido pela tradição imposta pelos antepassados. Desse modo, no último capítulo deste estudo, serão apresentados a vida rotineira de Rosalina e o seu envolvimento com Juca, fazendo surgir a paixão na filha de João Capistrano. A paixão vivenciada transforma-se na loucura da descendente dos Honório Cota e no aniquilamento de Juca, que sai da cidade, após enterrar o filho, morto por Quiquina. Portanto, o desenlace da narrativa é bastante dramático, sendo esse mais um ponto de encontro entre o trabalho do autor e a ópera.

*Tem gente que gosta de saber tudo,
de pura especulação. Mas ele não era
assim, devia ter outra intenção.*

Autran Dourado

Ópera dos mortos (p. 85).

Capítulo 1

O sobrado: palco de *Ópera dos mortos*

1.1. As relações sociais

O primeiro bloco do livro, intitulado “O sobrado”, caracteriza-se pela descrição da moradia da personagem central. É nesse espaço fechado que, praticamente, todas as ações e relações sociais irão ocorrer; por isso, o casarão configura-se como palco da narrativa, materializando a diferença econômica e social muito evidente entre a herdeira da família Honório Cota, Rosalina, e os habitantes da pequena cidade, que se encantam pelos requintes da arquitetura do sobrado, sendo, ele, portanto, marca distintiva de poder em Duas Pontes.

O casarão é apresentado ao leitor antes mesmo que as personagens, o que revela o destaque atribuído a ele. Quem faz a descrição é o narrador coletivo que conversa com o suposto ouvinte/leitor, representando a perspectiva dos moradores da cidade de Duas Pontes e o testemunho de algo compartilhado, pertencente a um tempo remoto; por esse motivo, o narrador coletivo exerce o papel de uma espécie de coro, ao longo da narrativa, apresentando semelhanças com o coro do teatro grego: um conjunto de atores que fazia comentários sobre a peça encenada.

A descrição do casarão é realizada a partir do relato das marcas do tempo na sua arquitetura. Para a construção da imagem, o narrador exhibe as marcas de decadência do sobrado, valorizando os vestígios temporais das ruínas, no tempo presente da narração. Logo, edifica-se um texto que será elaborado a partir do resgate e da restauração de um passado muito distante. O que pode ser observado logo no início da obra: “Ali naquela casa de muitas janelas de bandeiras coloridas

vivia Rosalina” (p. 1). / “Veja a casa como **era** e não como é ou foi agora (...) pense no barroco (...) esqueça por um momento os sinais, os avisos surdos das ruínas, dos desastres, do destino” (p. 2), (grifos nossos). Os verbos **viver** e **ser**, empregados no pretérito imperfeito do indicativo, enfatizam fatos habituais anteriores ao momento presente, mas que não estão concluídos, revelando, assim, os fatos em seu curso e duração. Dessa forma, os verbos mencionados presentificam os fatos já ocorridos, indicando, assim, que o passado ainda não terminou, ainda não foi concluído. (É importante ressaltar que o narrador apenas faz referência a Rosalina, pois, na realidade, ela ainda não faz parte da história a ser contada).

A história do casarão inicia-se com a vinda de Lucas Procópio para Duas Pontes, sendo ele um dos que povoaram o cenário rural da pequena cidade:

(...) quando o ouro secou para a desgraça geral, as grupiaras emudeceram: e eles tiveram de voltar, esquecidos das pedras e do ouro, das sonhadas riquezas impossíveis, criadores de gado, potentados, esbanjadores ou unhas-de-fome – conforme a experiência tida ou a natureza, fazendeiros agora, lúbricos, negreiros, incestuosos, demarcadores, ladrilhando com seus filhos e escravos este chão deserto, navegadores de montes e montanhas, políticos e sonegadores, e vieram plantando fazendas, cercando currais, montando pousos e vendas, semeando cidades no grande país das Gerais (...) (p. 2).

Assim, *Ópera dos mortos* registra o período da vida em Minas Gerais centrado na zona rural. Na história mineira, a busca pelo ouro favoreceu o desenvolvimento urbano e a autonomia das cidades. Dessa forma, no século XVIII, com o apogeu da mineração, houve o progresso da vida cultural na zona urbana. A partir do momento que o ouro se esgotou, uma nova etapa surgiu na história de Minas, deixando de ser o centro das preocupações do Império português e a vida centrada no campo passa a ser o novo cenário do estado mineiro. As cidades transformam-se, então, em um prolongamento dos empreendimentos agrícolas e a vida urbana mineira passa a

apresentar o marasmo da zona rural ¹⁹.

Segundo Milton Santos, a cidade configura-se como um organismo vivo e “novos lugares são chamados a novas funções, velhos lugares se renovam inteiramente ou parcialmente, sendo arrasados ou conservando relíquias” ²⁰. Parece ser justamente isso o que acontece em Minas Gerais após o término das minas, na medida em que as cidades mineiras, antes tão acostumadas ao movimento urbano, passam a ter uma vida sem muitas mudanças.

Dessa forma, a história mineira apresenta duas fases bastante específicas e diferenciadas: enquanto a mineração caracteriza-se pela instabilidade e mobilidade, a vida centrada na fazenda exige estabilidade e permanência. Enquanto, na primeira etapa, o homem tem a necessidade constante de buscar novas terras para conquistar a riqueza; na segunda, a riqueza apenas virá após a persistência no cultivo da terra. Nesse sentido, no ambiente rural, o percurso do tempo torna-se lento demais, dificultando o surgimento de algo realmente novo. Nessas circunstâncias, o ritmo da vida reduz-se a uma constante rotina, presa às relações sociais existentes ²¹. Sendo assim, as conseqüências do tempo pretérito, no presente, são muito marcantes nas Minas Gerais e a força da tradição eterniza-se no cotidiano mineiro, havendo a continuidade de um tempo histórico que parece nunca acabar imobilizando o curso dos fatos.

Desde o início da obra, a moradia da família Honório Cota é apresentada como elemento de distinção social: “Casa de gente de casta (...)” (p. 1). Nesse sentido, a admiração que o povo da cidade tem pelo sobrado sempre é enfatizada pela narração: “Ainda conserva **a imponência e o porte senhorial**, o ar solarengo que o tempo de todo não comeu” (p. 1), (grifos nossos).

Para enfatizar os requintes do casarão, que faziam lembrar o povo de Duas Pontes do poder econômico da família, o narrador ressalta a arquitetura majestosa

¹⁹ Cf. ARRUDA, Maria A. do Nascimento. *Mitologia da Mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1990: 134-5.

²⁰ SANTOS, Milton. *O Brasil distorcido: o Brasil, a globalização e a cidadania*. São Paulo: Publifolha, 2002: 24.

²¹ Cf. ARRUDA, Maria A. do Nascimento. *Mitologia da Mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil*: 136-162.

da moradia dos Honório Cota, fazendo referência ao desejo de Lucas Procópio de mandar construir uma obra que estivesse em um patamar de igualdade com a igreja da cidade:

A casa fica no Largo do Carmo, onde se plantou a igreja. A igreja do Carmo foi a primeira construção de pedra e alvenaria da cidade. Depois é que Lucas Procópio mandou construir a sua casa (na época apenas a parte de baixo), tentando fazer parelha com a igreja. Uma igreja em que se procurou no risco e na fachada seguir a experiência que os homens trouxeram das igrejas de Ouro Preto e São João del-Rei (pp. 2-3).

Enquanto a igreja de Duas Pontes tenta imitar a construção suntuosa das igrejas barrocas de Ouro Preto e de São João del-Rei, a arquitetura exuberante do casarão é uma forma de ostentação da riqueza, daí o poder da família e o respeito que o povo tinha pelos Honório Cota. A história de *Ópera dos mortos* diz respeito a Rosalina, que representa a terceira geração da família e, mesmo assim, continua no topo da pirâmide social da pequena cidade.

O casarão, expressão de riqueza e luxo, pode ser visto também como símbolo do patriarcalismo ²², ao qual está submetida a cidade de Duas Pontes. Gilberto Freire no seu livro *Sobrados e mucambos* afirma que o tipo de moradia exerce uma imensa influência social sobre o ser humano e o sobrado da família patriarcal funciona como um índice de destaque na sociedade:

(...) essa concepção – a de que o sobrado ainda patriarcal e já burguês é que representava a melhor ou mais alta civilização brasileira, ao findar o século XVIII e começar o XIX – parece ter sido geral entre os

²² O patriarcalismo tem origem no período colonial e explica-se a partir da estrutura econômica, da experiência de cultura e da organização familiar. Tal período marcou o imperialismo português nos trópicos através das atividades rurais, aliadas ao mundo escravocrata. Na fase republicana, há a continuidade dessa estrutura patriarcal, marcada pelo poder dos homens brancos no Brasil e pela submissão da mulher; no entanto, com o desenvolvimento urbano, o patriarcado rural entra em decadência e é justamente nesse período que está inserida a ação dramática de *Ópera dos mortos*, registrando, assim, a fase de transição da vida rural para a vida urbana. (Cf. FREIRE, Gilberto. *Casa grande e senzala: introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil*. São Paulo: Círculo do livro, s/d: 14-5).

homens esclarecidos da época. Não só brasileiros como europeus do norte da Europa – estes, quase todos, impregnados até à alma de noções burguesas e urbanas de civilização²³.

Continuando a ostentação do poderio econômico exercido por Lucas Procópio, seu filho, João Capistrano, após algum tempo da morte do pai, resolve construir o segundo pavimento do casarão, passando, então, a ter uma posição de maior destaque para o povo de Duas Pontes: “o coronel começou a imperar no sobrado” (p. 17). Dessa forma, a construção do sobrado amplifica o engrandecimento e a espécie de idolatria e de respeito que o povo tinha pelo coronel João Capistrano Honório Cota.

O descendente de Lucas Procópio quis que a imagem do pai continuasse presente, mesmo depois de morto, mas de forma um tanto que escondida, por isso quis conservar a parte debaixo do casarão e o povo da cidade acompanhou todo o processo de construção do segundo pavimento, numa espécie de reverência ao coronel João Capistrano:

E todos vinham ver como, pedra a pedra, passo a passo, ia se levantando o segundo pavimento. Todo dia a gente tinha novidade. Todos se regalavam de ver a grande obra do coronel Honório Cota. E como viam que isso lhe agradava, engordavam os elogios, cresciam em salamaleques, as reverências dobradas (p. 15).

A valorização do seu antepassado e da imobilidade do tempo pode ser observada em uma das falas de João Capistrano: "Ora, já se viu, mudar, pensou. Não quero mudar tudo, disse. Não derrubo 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" (p. 4). Nesse sentido, João nega a dinâmica dos fatos e a passagem do tempo, recusando a historicidade e a própria individualidade, para integrar-se em um modo alienado de viver, que despreza o futuro e a transformação. Assim, o leitor vai percebendo que as construções narrativas fortalecem

²³ FREIRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado urbano*. 15 ed. São Paulo: Global, 2004: 421.

constantemente o sentido de um mundo em que as relações sociais estão estagnadas.

O desejo de João Capistrano em fazer com que o sobrado seja a junção dele mesmo com o pai é uma tentativa de reter o tempo, em fixar fatos que não podem consagrar-se apenas como uma passagem na história, mas devem estar sempre presentes na memória como algo construtor de significações, porque quem esquece, perde a noção dos princípios que regem a construção da própria identidade.

Como o casarão foi construído por personagens distintas, a sua arquitetura traz as marcas grosseiras do avô de Rosalina, com seu modo bruto de viver e as marcas da maneira de ser de João Capistrano, com seu jeito sisudo, sério e elegante. Sendo assim, a oposição de temperamento do pai, Lucas Procópio, e do filho, João Capistrano, está materializada em cada um dos pavimentos do sobrado, que passa a ser, então, a representação da integração de forças temporais diferenciadas, o que pode ser observado na voz do narrador coletivo:

No tempo de Lucas Procópio a casa era de um só pavimento, ao jeito dele; pesada, amarrada ao chão, com as suas quatro janelas, no meio a porta grossa, rústica, alta. Como o coronel Honório Cota, seu filho, acrescentou a fortuna do pai, aumentou-lhe a fazenda, mudou-lhe o nome para Fazenda da Pedra Menina (...) - assim fez ele com a casa; assobradou-a, pôs todo gosto no segundo pavimento. Se as vergas das janelas de baixo eram retas e pesadas, denunciando talvez o caráter duro, agreste, soturno, do velho Lucas Procópio, as das janelas de cima, sobrepostas nos vãos de baixo, eram adoçadas por uma leve curva, coroadas e enriquecidas de cornijas delicadas que acompanhavam a ondulação das vergas (pp. 3-4).

Assim, observa-se que tendências contraditórias fazem parte da arquitetura do casarão e da construção das personagens, como um princípio gerador de significações, sendo a dualidade parte integrante de *Ópera dos mortos*.

Portanto, a moradia dos Honório Cota manifesta-se como um símbolo da força do passado na constituição do tempo presente, sendo assim vista tanto pelo narrador coletivo, como pelas personagens da obra. Nesse sentido, o passado presentifica-se na própria arquitetura do sobrado e, assim, a memória é resgatada,

numa tentativa de recuperar algo perdido e distante, mas que traz o registro de conseqüências marcantes e dramáticas para Rosalina.

A definição do casarão como símbolo é destacada por Autran Dourado em: "o sobrado foi fruto da minha elaboração, quer dizer - criado lúcida e objetivamente como um símbolo, no qual se fundisse e se representasse duas figuras importantes ("duas pessoas distintas numa só pessoa") - Lucas Procópio e João Capistrano (...)". Dessa forma, "o sobrado é Lucas Procópio na parte de baixo, João Capistrano na parte de cima; a fusão das duas partes numa única pessoa é Rosalina, que no final se desdobra em muitas Rosalinas, se desintegra. Quem souber ler o sobrado, conhecerá Rosalina" ²⁴.

Ópera dos mortos registra a manifestação de dois mundos diversos: da presença da tradição na formação da sociedade mineira e da necessidade de transformação; no entanto, essas duas tendências estão juntas, não estão dissociadas. A tradição, no texto analisado, deve ser entendida como o retrato de uma sociedade de economia rural e patriarcal a conservar as relações sociais sem transformações. Portanto, a realidade mineira é uma junção de valores contraditórios, pois as Minas Gerais vivenciaram tanto as atividades intensas, propiciadas pela mineração, como a monotonia gerada pela vida centrada no campo, como já afirmado e, tanto o narrador, ao elaborar a narrativa, quanto o mestre de obras, ao construir o casarão, tentam captar a veracidade dos fatos, dessa realidade múltipla, para fazer a sua composição:

O mestre ruminou, procurava fundir num só todo (compôs volumes cúbicos, buscou uma clara simetria nos vãos da fachada, deu-lhe vôo e leveza) aquelas duas figuras - o brumoso Lucas Procópio e aquele ali, o coronel João Capistrano Honório Cota. / O sobrado ficou pronto. À primeira vista ninguém diz - o senhor mesmo só agora repara, depois que eu falei - que aquela casa nasceu de outra casa (p. 5).

Verifica-se, assim, que, em *Ópera dos mortos* o passado é resgatado na arquitetura do casarão e na composição das personagens, recompondo, dessa

²⁴ DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*: 118-9.

maneira, o panorama social de Minas Gerais, onde há: "uma confluência de valores tão díspares. Minas do ouro e da repressão, da glória e da decadência, do desmando e do decoro" ²⁵. Assim, nesse retorno ao passado, possibilita-se a vivência da catarse, como um processo libertador. Nesse contexto, a tentativa de compreensão da realidade de Minas Gerais, inserida na complexidade brasileira, implica uma reavaliação da construção histórica, levando-se em consideração valores sociais.

A obra apresenta a coexistência de dois princípios e como representação do confronto estarão a arquitetura do sobrado e o conflito da personagem central, Rosalina. A composição de uma realidade díspar pode também ser observada em: "Mas se atentar bem pode ver numa só casa, numa só pessoa, os traços de duas pessoas distintas: Lucas Procópio e João Capistrano Honório Cota. Eu e ele juntos pra sempre, dizia a toada do mestre, a caminho de sua terra" (p. 5). São os mortos direcionando os vivos. O passado surge no tempo presente, perpetuando-se. Portanto, o primeiro bloco consagra-se e estrutura-se por representar um jogo de contrastes, enfatizando o sobrado como a representação de personagens que se opõem: Lucas Procópio e João Capistrano.

Elemento de ostentação e de diferenciação social e econômica, o sobrado é objeto de admiração da pequena cidade de Duas Pontes, não apenas pela sua construção arquitetônica, mas também pela riqueza e pelo requinte de sua mobília e de sua decoração, aumentando ainda mais o respeito do povo da cidade pela família de Rosalina, o que está presente no segundo bloco da narrativa:

E vieram depois os móveis, as cadeiras austríacas, os dunquerque, os consolos de mármore que afastava para os cantos mais recuados da casa os velhos móveis de cabiúna e vinhático (...). E vieram os lustres de cristal de mil facetas rebrilhando, os lampiões belgas, as escarradeiras de louça inglesa florida, até jarras de opalina, caixas de música e caixinhas de prata de ignorada serventia. E veio, para nosso encantamento, até mesmo um piano preto, de rabo, que era um despropósito, a gente nunca tinha visto igual, um gramofone. E veio aquele relógio-armário de tamanho e beleza inigualada, todo acharoadado de vermelho, com chinesices riscadas a ouro e em relevo –

²⁵ LUCAS, Fábio. "Mineiranças". Belo Horizonte, Oficina de livros, Coleção Nossa Terra, 1991: 232.

de onde, se quando ele foi buscar aquilo, a gente se perguntava (...) (p. 16).

Assim, ao longo da obra, constantemente, há construções a exaltarem a enorme distância social entre os habitantes do luxuoso casarão e os habitantes de Duas Pontes, desprovidos de qualquer privilégio, que, em nenhum momento, questionam as diferenças estabelecidas. Muito pelo contrário, eles são admiradores de Rosalina e possuem um carinho muito grande por ela, sentindo-se culpados pela loucura dela no final da narrativa, o que pode ser observado no comentário final do narrador coletivo: “Lá se ia Rosalina para longes terras. Lá se ia Rosalina, nosso espinho, nossa dor” (p. 211).

Conforme Lucrécia D’ Alessio Ferrara, as modificações na sociedade são processadas a partir das desigualdades existentes e será a classe social a representante das diferenças, a partir dos hábitos e valores que se concretizam, por exemplo, através da habitação do indivíduo. O confronto estabelecido pela diversidade acaba, muitas vezes, caracterizando uma adesão aos valores da classe dominante e não uma revolta contra ela²⁶.

Como a família Honório Cota é a representante da classe dominante de Duas Pontes, os acontecimentos relacionados ao casarão funcionam como um espetáculo para os moradores da cidade:

(...) os meninos acompanhavam aquela movimentação toda numa gritaria incontida mesmo na presença do coronel Honório, feito fosse um circo que tivesse chegado na cidade. / E assim era tudo corridamente grande e sem mais palavra, só muda admiração (p. 17).

Parece, então, que tudo que se refere ao sobrado apresenta uma dimensão exagerada aos olhos do povo da cidade.

A diferença estabelecida entre o povo e a família Honório Cota está simbolizada também a partir da enfática presença da porta e da janela na

²⁶ Cf. FERRARA, Lucrécia D’ Alessio. *Olhar periférico*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993: 235.

construção narrativa, reforçando a divisão e oposição de espaços sociais:

(...) a casa era de um só pavimento (...) com suas quatro **janelas**, no meio a **porta** grossa rústica, alta (...) (p. 3). / Se as vergas das **janelas** de baixo eram retas e pesadas (...), as das **janelas** de cima (...) eram adoçadas por uma leve curva (...) (p. 4). / Quem sabe ele não concorda em botar uma cornija encimando a **porta**, pra dar mais nobreza? (...). A **porta** eu ponho uma de duas folhas, bem trabalhada (...) (p. 5). / O senhor repara como ficou a **porta**, de duas folhas, as ricas almofadas (...) tudo vem dar na **porta** (p. 5). / Volte ao começo, às **janelas** coloridas. Os vidros das bandeiras nas **janelas** de cima (...) (p. 8). / (Rosalina vai chegar na **janela**) (p. 7), (grifos nossos).

Apesar de tantas portas e janelas, a personagem que mora no casarão nunca cruza a porta e sempre vê o mundo exterior por detrás das janelas. Proliferando o seu isolamento e distanciamento, ela prefere conservar a sua posição de soberania. Assim, há um confronto estabelecido entre o espaço privado, que apresenta um valor social de extrema relevância em *Ópera dos mortos* e o espaço coletivo, público. Enfatizando esse confronto, está a referência à praça da cidade, observada pela janela, tantas vezes por Rosalina: "Os olhos vazios e mornos miravam o silêncio coalhado da praça, a solidão do descampado às três horas da tarde (...)" (p. 3).

Nesse sentido, há uma barreira a separar o que pertence ao espaço privado e ao que pertence ao espaço coletivo, como as cortinas que protegem Rosalina da invasão do olhar exterior. Sendo assim, há um obstáculo a separar Rosalina do povo da cidade: a sua privilegiada condição social.

Na narrativa, o sobrado manifesta-se também como símbolo da soberba e do orgulho aristocrático da família Honório Cota. Dessa forma, o casarão pode ser visto como o espelho da própria personagem principal, que vive trancada e isolada no seu orgulho para conservar a tradição familiar.

Na obra, o sobrado assume proporções de personagem: "As cores das janelas e da porta estão lavadas de velhas, o reboco caído em alguns trechos como grandes placas de ferida mostra mesmo as pedras e os tijolos de sua **carne e ossos**, feitos para durar toda a vida (...)" (p. 1), (grifos nossos). O símbolo da família

aristocrática foi construído para se perpetuar, sendo sempre o alvo das atenções da cidade de Duas Pontes. A classe social à qual pertence a família Honório Cota está materializada na arquitetura majestosa do casarão, deixando bem estabelecido, os privilégios de uma classe social diferenciada. Privilégios que se expandem para os descendentes, afinal, o sobrado foi construído “para durar toda a vida”, funcionando como símbolo das relações sociais petrificadas da pequena cidade representada na narrativa.

Representando a própria passagem temporal, o casarão deixa suas marcas no desgaste da arquitetura, estando quase que "desnudo", sem o seu reboco. Dessa forma, as suas entranhas estão visíveis, pois ele foi possuído pela passagem temporal; no entanto, a estrutura de sustentação, representada pela "carne e ossos", ainda permanece firme e intacta.

Ópera dos mortos irá recuperar um passado distante, que deixou marcas profundas na formação da sociedade mineira; por isso a construção textual será pautada pelo processo histórico e social de Minas Gerais. No entanto, deve-se lembrar que: "(...) o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*"²⁷.

1.2. A metalinguagem

Na narrativa, a personagem central só vai aparecer na terceira página do primeiro bloco, mas entre parênteses, pois, na realidade, o narrador ainda não começou a contar a história dela, o que faz é uma descrição do sobrado (como afirmado no início desta dissertação) e do modo como a obra será realizada, como ele mesmo afirma: "Se quiser, o senhor pode ver Rosalina, acompanhar os seus

²⁷ CANDIDO. Antonio. "Crítica e sociologia", em *Literatura e sociedade: teoria e história literária*: 4.

mínimos gestos, como ela acompanhava os passeantes, não com aqueles olhos embaciados, aquela neutralidade morna. Mas veja antes a casa, deixa Rosalina pra depois, tem tempo" (p. 3). O narrador não tem pressa de apresentar a personagem central ao leitor, não tem pressa de contar a história. Todavia, ao fazer referência ao olhar neutro de Rosalina, ele pede ao leitor um olhar diferente do dela na narrativa, pois para a compreensão da obra, o leitor não pode ter os olhos "embaciados" como os da personagem, pois será necessário ver as relações textuais presentes no texto para a compreensão do romance. Dessa forma, apenas a partir de uma posição desautomatizada e autônoma será possível a compreensão dos fatos, pois, somente, assim, o leitor passará a assumir a sua posição de sujeito na interpretação da elaboração textual. A mesma idéia de participação do leitor na significação narrativa está diretamente relacionada com a epígrafe da obra: "O deus de quem é o oráculo de Delfos não diz nem oculta nada: significa" (Heráclito).

Em "O sobrado", o discurso do narrador coletivo compõe um mundo filtrado por seu olhar, organizando a aparência dos fatos de acordo com a sua perspectiva. Nesse contexto, a realidade narrada surge como uma câmara a conduzir o olhar do ouvinte/leitor. Nesse espaço narrativo, destaca-se o engenho de Autran Dourado ao elaborar um bloco que, aparentemente, tem por objetivo apenas descrever o casarão; no entanto, após uma atenta leitura percebe-se que o narrador expõe o modo como foi construído o texto, explorando, portanto, a metalinguagem. Dessa forma, além da dualidade presente na arquitetura do casarão, há uma outra dualidade no primeiro bloco, pois ao descrever o local onde as ações narrativas irão ocorrer, o autor faz uma descrição da forma como foi elaborado o espaço narrativo e, assim como em uma peça operística, prepara o leitor para a compreensão e constatação das relações textuais: "(...) a ópera inicia-se com uma abertura orquestral que, através da música, prepara o espectador para a história que vai se apresentada" ²⁸.

Sendo assim, o primeiro bloco do livro reflete, como em um espelho, os recursos utilizados na arquitetura da obra, pois quando é realizada a leitura de "O sobrado", na realidade, lê-se a descrição do casarão e, concomitantemente, a

²⁸ BLUNDI, Antonio. *A ópera e o imaginário*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005: 17.

descrição do fazer verbal de *Ópera dos mortos*, o que pode ser confirmado em: "Estique bem a vista, mire o casarão como num espelho, e procure ver do outro lado, no fundo do lago, mais do além do além, no fim do tempo" (p. 2). Dessa maneira, o narrador faz a revelação ao leitor da importância de todas as imagens que o texto apresenta relacionadas com o sentido de uma dimensão vertical; portanto de profundidade.

Assim, em vários trechos do primeiro bloco, Autran Dourado demonstra todo seu esforço na construção arquitetônica de sua obra e a sua consciência do fazer verbal. Tal bloco pode ser intitulado, então, como um texto metalingüístico: "A metalinguagem, como traço que assinala a modernidade de um texto, é o desvendamento do mistério, mostrando o desempenho do emissor na sua luta com o código" ²⁹. Portanto, a descrição do casarão está diretamente associada à reflexão do fazer verbal, ao desvelamento dos pilares construtores de *Ópera dos mortos*. Logo, o primeiro bloco é como um "ensaio" sobre a própria obra e um preparo para que o leitor não se torne um prisioneiro do labirinto criado.

A cada leitura da narrativa um novo aspecto será notado e novas relações poderão ser observadas, como afirma o narrador: "Cada vez que vê, de cada lado, cada hora que vê é uma figuração, uma vista diferente" (p. 6). Mais uma vez é possível constatar-se que, ao pedir para o leitor **ver** o sobrado, o narrador, na realidade, pede para que se observem as relações textuais expostas e a cada leitura algo novo será desvendado. Assim, a narrativa forma um labirinto, onde cada caminho irá propiciar uma nova relação.

Na obra estudada, todos os trajetos estão interligados. Autran Dourado, além de ser um ficcionista, escreve sobre a sua produção literária. Em seu artigo "Proposições sobre labirinto" teoriza sobre o labirinto, construído por Dédalo, engenhoso ateniense, que tinha como finalidade aprisionar o Minotauro ³⁰. Retoma

²⁹ CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. 3 ed., São Paulo, Ática, 1997: 47.

³⁰ O Minotauro é um monstro com a cabeça de um touro e o corpo de um homem. Ele é fruto da união da rainha Pasífae com um touro. Minos, rei de Creta, pede ao deus Poseidon um sinal para provar aos cretenses que dispunha dos favores dos deuses. Poseidon envia-lhe um belo touro surgido do mar, mas sob a condição de que o touro fosse sacrificado, porém Minos não cumpriu o que lhe fora incumbido, pois o touro era tão belo que não teve coragem de sacrificá-lo. Poseidon para vingar-se, faz com que a rainha de Creta apaixone-se pelo touro. Dessa união, nasce o Minotauro.

em sua teoria que "toda criação é jogo, busca e invenção. (...) Como em qualquer composição, o essencial são as simetrias e correspondências" ³¹. Assim, a obra de Autran Dourado, como ele mesmo vai indiciando na teorização que faz de sua escritura, será a manifestação, por meio da linguagem, de uma narrativa, cujo resultado é a construção arquitetônica de um labirinto discursivo em que um caminho sempre levará a outro. O leitor, então, deverá percorrer as galerias construídas pelo arquiteto da palavra para encontrar a saída do labirinto formado pelas teias narrativas. Para isso é necessário guardar na memória as informações contidas na linguagem e as relações estabelecidas.

Por conseguinte, os fios narrativos que conduzem o texto estão totalmente entrelaçados. De acordo com Ângela Maria de Freitas Senra, uma estudiosa da obra de Autran Dourado: "O labirinto é um entrecruzamento de caminhos, alguns sem saída, através dos quais é preciso descobrir a trilha que conduz ao centro dessa estranha teia de aranha" ³². Considerando-se o que foi exposto, pode afirmar-se que a obra estudada é a materialização da arquitetura de uma linguagem, o que é confirmado por Autran Dourado:

Os romancistas e novelistas, na sua modéstia e simpleza aparentes, sabem que usam do real com inteira liberdade. Sabem que o personagem tem a ver é com a realidade dentro do livro, a realidade do romance, com a arquitetura (...) e não com a realidade do meio em que vivem os homens, de que eles romancistas e novelistas se utilizam como barro. O criador amassa e emprega a realidade para criar uma outra realidade, que obedece à complicada geometria literária, ao seu sistema de forças ³³.

Minos, revoltado, pede a Dédalo, um talentoso inventor, para construir uma espécie de palácio-prisão para aprisionar o monstro, o labirinto. Aí, o Minotauro foi confinado e ele recebia como alimento jovens vítimas, entregues a ele como tributo. Teseu, certo dia, resolve se oferecer para fazer parte do grupo dos jovens que seriam inseridos no labirinto que confinava o Minotauro. Ariadne, filha de Minos, apaixonou-se por Teseu e envia-lhe um fio que ele prende à entrada do labirinto. Assim, ele chega até o monstro, mata-o e sai como herói (Cf. BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympo, 1997: 646-7).

³¹ DOURADO, Autran. "Proposições sobre o labirinto", em *Revista Colóquio*. Lisboa, 20: julho de 1974: 11-2.

³² SENRA, Ângela Maria de Freitas. "Características do autor" e "Uma vida em segredo", em *Literatura Comentada: Autran Dourado*. São Paulo, 1983: 106.

Nesse contexto, o leitor é um dos elementos do plano textual e deverá descobrir as relações existentes no interior do texto, desenvolvendo sua capacidade perceptiva. Dessa forma, cabe ao leitor descobrir as associações presentes na construção textual, considerando não aspectos isolados, mas o todo, pois todos os aspectos estão intimamente relacionados e formam um tecido único. Decifrar as relações estabelecidas é alcançar o projeto do autor e compreender o processo intelectual ali presente.

No primeiro bloco, o narrador ensina ao leitor como deve ser realizada a leitura de *Ópera dos mortos* para que ele não fique preso nas brumas do labirinto discursivo, para que ele não fique refém de uma leitura automatizada. No entanto, constatar esses aspectos não é muito fácil, pois apesar de o texto refletir sobre as próprias relações que opera e expor os recursos empregados, a linguagem está tão bem trabalhada que perceber a dicotomia que há no primeiro bloco (a descrição do casarão e a descrição do fazer verbal), em uma única leitura, torna-se bastante difícil.

Por conseguinte, a leitura da obra não pode ficar apenas na superfície. É necessário percorrer as entrelinhas para se conseguir desvelar sua construção. Autran Dourado afirma a esse respeito: "Conforme diz o meu mestre imaginário, deve-se ler mais de uma vez o livro, mais de duas vezes algumas partes, porque a simplicidade e limpidez no meu caso são enganosas, conseguidas a duras penas, há sempre um alçapão ou esparrela escondidos" ³⁴. O autor revela-se como um artesão de artimanhas, construídas por um fascinante jogo verbal formado pelos elementos da narrativa. Desse modo, há "uma ordem codificada e cifrada, (...)" ³⁵, que para ser compreendida é necessária uma leitura atenta para a descoberta das relações textuais e dos recursos expressivos que a linguagem opera, usados pelo autor. Todos os aspectos até então mencionados vivificam o texto de Autran Dourado e a cada leitura o receptor desvelará algo novo: "no ato da leitura, que dá vida ao *texto*, percebe-se esse receptor, criando - de novo e desde sempre - os

³³ DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*: 72-3.

³⁴ DOURADO, Autran. *Op. cit.*: 15.

³⁵ DOURADO, Autran *Op. cit.*: 155.

plurais sentidos ali expostos (...). É bem precisamente isto, a descoberta de inúmeras significações que o texto oferece nos caminhos e tropeços da leitura" ³⁶.

Nesse contexto, a obra estudada consagra-se como a manifestação do trabalho de uma "matéria de carpintaria", alcançada pela produção de um "carpinteiro do pensamento" ³⁷, conforme expressão de Manuel da Silva Ramos, pois Autran Dourado, ao compor a narrativa, prepara e arma o sobrado como um cenário à espera dos "atores"; no entanto, seu trabalho é tão minucioso e eficaz, que o casarão é quase que personificado.

No terceiro parágrafo de "O sobrado", o narrador expõe os dois pilares que sustentam *Ópera dos mortos* e que devem sustentar também o olhar do leitor: a memória e a imaginação: "O senhor atente depois para o velho sobrado com a **memória**, com o coração - **imagine**, mais do que com os olhos, os olhos são apenas conduto, o olhar é que importa" (p. 2), (grifos nossos). Assim, o narrador irá resgatar da memória a história a ser contada e vai, através dela, recuperar um passado distante. Dessa forma, logo no início da obra, fica claro que memória e imaginação criarão uma nova combinação, pelo desejo de inventar um mundo novo. Como o resgate da memória é fundamental para a compreensão dos fatos históricos e para a criação de uma nova realidade, é a partir do encontro da memória e da imaginação que surge a literatura.

Nesse sentido, a narrativa traz um resquício de lenda, de tradição popular:

Recue no tempo, nas calendas, a gente vai **imaginando**; chegue até ao tempo do coronel Honório - João Capistrano Honório Cota, de nome e conhecimento geral da gente, homem cumpridor, de quem o senhor tanto quer saber, de quem já conhece a fama, de ouvido - de quem se falará mais adiante, nas terras dele, ou melhor, do pai - Lucas Procópio Honório Cota, homem de que a gente se lembra por ouvir dizer, (...), coisas contadas em horas mortas, esfumado, **já lenda-já história**, lembranças se azulando (...) (p. 2), (grifos nossos).

³⁶ CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*: 5.

³⁷ RAMOS, Manuel da Silva. *Os três seios de Novélia*. Porto, Editorail Nova, 1969: 37.

O sentido de lenda da narrativa também está associado a algo fantasmagórico e ilusório compartilhado pelo povo da cidade a partir de uma visão deformada da realidade. Memória/tradição e imaginação unem-se formando uma nova realidade: a realidade do espaço narrativo com a qual o leitor entra em contato. Essas afirmações podem ser confirmadas através da voz do narrador coletivo ao relembrar a forma como a personagem central interrompe o movimento do relógio na morte de seu pai:

Rosalina era uma figura recortada de história, desses casos de damas e nobres que contam pra gente, toda inexistente, etérea, luar (...). Nada a gente deixava de ver, mesmo não vendo. Podia-se ouvir a respiração, os mínimos ruídos, tudo matéria **fantasmal** (p. 28), (grifos nossos).

Assim, no primeiro bloco, o narrador esclarece que o seu objetivo não é imitar a realidade, relatar fatos históricos, deixando claro que o objeto criado apresenta um novo significado do real. Dessa forma, a obra-de-arte não se limita a um projeto de imitação, mas preocupa-se em transpor ao objeto criado um novo significado do real.

1.3. A presença do barroco

Não pretendemos estudar com profundidade as características barrocas presentes na narrativa, mas sim, analisar alguns elementos da estética barroca que fazem parte de *Ópera dos mortos*, na medida em que o próprio narrador coletivo do primeiro bloco teoriza sobre esse estilo ao descrever o casarão:

Veja o sobrado, que garantia, achinesado, piramidal, volumoso, as bocas encarreiradas das telhas. (...). 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 (p. 6), (grifos nossos).

O estilo barroco caracteriza-se como um estímulo para a produção literária de Autran Dourado, sendo marca distintiva de sua obra, como ele mesmo afirma: "O barroco para mim não é apenas um conceito histórico, capítulo da história da arte, mas alguma coisa viva e atuante, que me estimula na elaboração da minha própria criação literária" ³⁸.

De acordo com Joel Neves, o estilo, tão admirado por Autran Dourado, pode ser encontrado em todos os lugares e em diversas épocas: "da pré-história aos nossos dias, o barroco seria uma *constante* sempre existente (...)" ³⁹. A valorização de tal estética na obra estudada é enfatizada pelo autor em: "O que estou parodiando na abertura de *Ópera dos mortos*, imitando mesmo, é o movimento pendular e circular do barroco (...) as volutas e curvas sensoriais - sensuais dos escritores barrocos, não só os residuais portugueses e brasileiros, mas outros (...)" ⁴⁰. O que é confirmado na obra estudada: "O senhor querendo, pode voltar o seu olho de naturalista, que só vê o já, o agora: o olho não se move como o barroco se move" (p. 7).

Esse estilo configura-se por uma narrativa repleta de curvas, de dobras, ou seja, o barroco expressa-se, em *Ópera dos mortos*, por um jogo de ilusões a ser captado pelo olhar do leitor. Para não ficar preso nas falsas aparências, captadas pelo olhar, é preciso **ver**, não se deixando enganar pelos sentidos, como afirma o narrador na primeira linha do primeiro bloco da obra: "O senhor querendo saber, primeiro veja" (p. 1). Portanto, o estilo barroco caracteriza-se pelo jogo de ilusões proliferado a partir da forma como o olhar irá apreender o objeto artístico. Sendo

³⁸ DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*: 24.

³⁹ NEVES, Joel. *Idéias filosóficas no barroco mineiro*. São Paulo, Edusp, 1985: 112.

⁴⁰ DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*: 39.

assim, a significação do real está diretamente relacionada com o olhar, pois é a partir da visão que a realidade é apreendida ⁴¹. Como o barroco explora os elementos da visualidade, no decorrer da construção textual, o narrador constantemente chama a atenção do leitor para a importância do olhar; por conseguinte, é preciso tirar a venda e ver o que está oculto: "O olhar deseja sempre mais do que o que lhe é dado a ver" ⁴². Nesse contexto, o leitor faz parte da rede de palavras, do labirinto elaborado pelo jogo da enunciação.

A todo o momento do primeiro bloco, o narrador pede para o leitor estar atento para o que está além das aparências, pois o texto foi elaborado a partir de uma estética barroca. Assim, sairá da superfície e atingirá o "fundo do lago". Por conseguinte, se fizer um mergulho profundo, perceberá as relações presentes: "Ponha tento na construção, pense no barroco e nas suas mudanças, na feição do sobrado, na sua aparência inteira, apartada, suspensa" (...) (p. 2). Se a palavra **sobrado** for trocada por **texto** ou **narração** no trecho apresentado, percebe-se que o sentido é mantido. Além disso, é importante lembrar que o título do primeiro bloco é "O sobrado". Dessa maneira, Autran Dourado expõe ao leitor o modo como o texto foi elaborado; na realidade, ele explica, a todo o momento do bloco mencionado, o seu plano arquitetônico, que traz características barrocas; mas se o leitor "não pôr tento na construção", não irá perceber as ilusões geradas a partir do estilo mencionado presente na narrativa.

O próprio título também remete ao Barroco, pois a ópera é própria desse movimento. O desenvolvimento dessa manifestação artística ocorre juntamente com o desenvolvimento da ópera, que sintetiza diversas formas de expressão como a poesia, a música, o teatro, a pintura, o vestuário; sendo todos esses elementos construtores do cenário. A ópera configura-se, assim, como uma síntese barroca ⁴³.

Como forma de arte, ela possibilitava nos séculos XVII e XVIII vôos da imaginação, com seus dramas líricos representados pelos vários narradores,

⁴¹ Cf. GULLAR, Ferreira. "Barroco: olhar e vertigem", em *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997: 220-1.

⁴² NOVAES, Adauto. "De olhos vendados", em *Op. cit.* São Paulo: 9.

⁴³ Cf. GULLAR, Ferreira. "Barroco: olhar e vertigem", em *Op. cit.*: 221.

personagens e pelo coro. Em *Ópera dos mortos*, o bloco “O sobrado” exerce o papel de abertura do drama com o qual o leitor entrará em contato, sendo o casarão o palco onde as ações irão ocorrer. A partir do exposto, pode-se afirmar que a narrativa apresenta-se como uma ópera, o que etimologicamente, significa **trabalho, construção**. *Ópera dos mortos*: construção dos mortos. Torna-se interessante ressaltar também que o teatro em Minas chamava-se *casa da ópera*; quando se introduziu o teatro com atores de carne e osso, esse teatro passou a ser chamado de *ópera dos vivos*. Como na narrativa os protagonistas são manipulados pelos mortos, o título da obra faz referência a eles.

Apenas na última linha do primeiro bloco, o narrador indica que, realmente, Rosalina irá surgir no texto: "(E então, silêncio, Rosalina vai chegar na janela)" (p. 7). Essa frase faz referência à primeira do terceiro bloco “Flor de seda”: "Rosalina afastou a cortina e chegou na janela" (p. 31); sendo uma antecipação do que virá mais adiante, está entre parênteses porque Rosalina ainda não apareceu na narrativa, afinal, o primeiro bloco diz respeito, especificamente, ao sobrado. Além disso, os parênteses também podem ser vistos como um indício do aprisionamento no qual vive a personagem central e o emprego deles parece estabelecer um confronto entre o desejo do narrador coletivo de velar e de desvelar Rosalina.

A mesma antecipação do terceiro bloco, está presente no início do romance:

(Os *olhos vazios e mornos* miravam o silêncio coalhado da praça, a solidão do descampado às três da tarde, **o céu de verão sem nuvens, o sol estorricando a terra**, reverberando nas paredes brancas, os **burricos** peados junto ao cruzeiro, os jacás vazios, esperando os donos - eles eram lerdos e cansados, pastavam com focinhos duros, disputavam uma ou outra cabeleira de capim que teimava em brotar daquele chão duro - alguém que entrava no Largo, os passos lentos, se protegendo do sol, e ela o seguia com a vista, a atenção neutra dos desocupados, até que dobrava a esquina ou se perdia de vista no fim da rua) (p. 3), (grifos nossos).

Essa cena é a mesma que inicia o terceiro bloco: a mesma praça, o mesmo burrinho, a presença da terra, a mesma claridade: “O **Largo do Carmo** era uma **claridade** seca, vazia. (...) O **burrinho** do cruzeiro, a **terra vermelha**. (...)” (p. 31),

(grifos nossos). Nesses exemplos, pode-se perceber uma característica da estética barroca presente no romance e também o caráter teatral de *Ópera dos mortos*, pois é como se o narrador paralisasse uma cena para que o leitor a retivesse na memória. O artista barroco apresenta em primeiro plano uma parte de uma grande imagem, como um ombro, uma cara, sendo que o restante da cena se desenvolve à sua frente. No exemplo citado, o narrador faz uma espécie de “apreensão instantânea de uma cena, enquadrada por uma máquina fotográfica”⁴⁴, para ressaltar a importância dela na construção narrativa. Sendo assim, a cena apresentada adquire uma mobilidade e parece estar próxima do espectador, que sente participar da criação da mesma⁴⁵; (por isso, o narrador coletivo pede, constantemente a participação do ouvinte/leitor).

Em *Ópera dos mortos*, há um uso excessivo de parênteses, o que está presente em todos os blocos narrativos, sendo essa uma característica do estilo da prosa barroca. Tal característica é mencionada por Segismundo Spina, na análise que realiza a partir do estudo de Morris W. Croll sobre o *estilo coupé* e o *estilo solto* (barroco). O primeiro estilo mencionado caracteriza-se por ser “abrupto, denso, conciso”, enquanto que o segundo revela-se como “solto, informal, meditativo e ‘natural’”⁴⁶.

Característica também do estilo solto é a utilização de conjunções coordenativas e de participios, na construção sintática, retratando, assim, a ordem natural do pensamento, a ordem em que surge a idéia; o que pode ser encontrado na narrativa estudada a partir da voz do narrador coletivo e também a partir dos monólogos de todos os personagens, que apresentam, justamente, o fluir natural do pensamento:

Não adiantava parar os relógios. Ainda bem que eles deixaram a
pêndula da copa. (...) Relógio-de-capelinha é que é mais bonito. **Mas**

⁴⁴ Cf. GULLAR, Ferreira. “Barroco: olhar e vertigem”, em *O olhar*: 220.

⁴⁵ HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2000: 446.

⁴⁶ Cf. SPINA, Segismundo & Croll, Morris W. *Introdução ao maneirismo e à prosa barroca*. São Paulo: Ática, 1990: 39-75.

igual o relógio-armário (quando ele desceu, veio e parou, olhou parando na cara de um por um, foi assim mesmo que ele fez ou foi Rosalina? No dia do enterro, veio e parou o relógio-armário), igual o relógio da sala não tinha igual, **nem** nunca ninguém viu um assim tão rico, antigo de velho (...) Gostava de ouvir as batidinhas, o tique-taque gostoso no vaivém da pêndula. **Divertido, feito** assim em dia de chuva uma goteira pinga-pingando (pp. 186-7), (grifos nossos).

No trecho citado, há a presença de todas as características mencionadas referentes à prosa barroca, à essência do estilo solto: as conjunções coordenativas, os participios e a utilização de parênteses. Tais características estão presentes em muitas construções sintáticas de *Ópera dos mortos*.

Ainda de acordo com Spina, os pronomes relativos e as conjunções subordinativas também são empregados no estilo solto; no entanto, o emprego desses elementos, na construção sintática, parece suavizar a firmeza desse tipo de construção. Como pode ser observado em:

O coronel Sigismundo ia passando por ali **quando** ouviu a confusão em volta do poste, quis saber do que se tratava. **Quando** lhe disseram o que era (ele também gostava de tirar suas aparas, era um divertimento bom), sua ira sagrada não teve limites (p. 92), (grifos nossos) / A gritaria **que** os carcamanos faziam, os palavrões, o nome-da-mãe cantando a plenos pulmões. Eta italianada boa! (p. 93).

O narrador, ao relatar que o mestre de obras conseguiu fazer o andar de cima do sobrado da forma como João Capistrano Honório Cota desejava, esclarece ao ouvinte/leitor que o sobrado não apresenta "uma linha dominante", pois no pavimento inferior, há o predomínio de uma base barroca, enquanto que, no pavimento superior, verifica-se um corte clássico: "O mestre amarrou o risco, não tem linha dominante, mas como tudo vem dar na porta. Que capricho do mestre, com sua vozinha aflautada, ninguém diria, tinha muita força" (p. 5).

Realmente em *Ópera dos mortos*, não há "linha dominante", pois são diversos os narradores que compõem a narrativa: Rosalina, Quiquina, Quincas Ciríaco, Juca Passarinho, além do narrador coletivo que pede para o leitor ver tudo "de vários

ângulos”. Cada uma das personagens expressará através da sua autoconsciência, nos vários blocos, a sua visão referente aos fatos que envolvem a história dos Honório Cota. Logo, a obra com a qual o leitor entra em contato não é apresentada a partir de uma perspectiva única, sendo que a totalidade da história contada ocorre justamente a partir da fragmentação e esse é mais um traço a conferir características barrocas à *Ópera dos mortos*. Ainda conforme Spina: “existe um desenvolvimento de concepção imaginativa, um movimento rotativo e ascendente da idéia à medida que cresce em energia, e vê o mesmo ponto de diferentes níveis; e este movimento especial é característico da prosa barroca”⁴⁷.

Dessa forma, são visões individualizadas que o leitor tem da história da família Honório Cota. Conforme Neves, é própria do barroco a tematização do *eu*, muito diferente da universalização presente no período da renascença. Portanto, no século XVIII, o barroco torna-se a expressão de uma nova concepção de mundo; por isso é transgressor⁴⁸. Talvez o texto ficcional de *Ópera dos mortos* seja também transgressor, na medida em que ao apresentar um modo de vida estagnado (gerando a loucura da personagem central), parece clamar pela necessidade de transformação.

Além dos aspectos estudados, o conflito existente no cerne da narrativa, a partir da dualidade entre o desejo de transformar a realidade e o desejo de conservá-la através da perpetuação de uma sociabilidade antiga e do desejo das personagens de dominarem o percurso do tempo, é mais um elemento que está relacionado com a estética barroca em *Ópera dos mortos*. Sendo assim, não é ao acaso que a narrativa em estudo apresenta uma forma barroca, já que a formação da sociedade mineira, cenário de *Ópera dos mortos*, é conseqüência de contrastes, de oposições, que geraram experiências traumatizantes, relacionadas com o auge do período aurífero, sua decadência e a transformação da economia. Portanto, tal estética percorre a obra de Autran Dourado, ao trazer para o presente o passado histórico mineiro (por extensão, a história brasileira) e suas conseqüências.

⁴⁷ SPINA, Segismundo & Croll, Morris W. *Introdução ao maneirismo e à prosa barroca*: 56.

⁴⁸ NEVES, Joel. *Idéias filosóficas no barroco mineiro*: 64-8.

*Os velhos morrendo, poucos sobrarão
para contar a história, só haverá a
invenção e o mito, a frágil teia que os
homens e o tempo tecem.*

Autran Dourado

Um cavaleiro de antigamente (p. 49).

Capítulo 2

Os manipuladores dos fantoches

2.1. Lucas Procópio

Se o sobrado configura-se como o palco do enredo e um microcosmo das relações de poder estabelecidas em um determinado tempo histórico, João Capistrano e Lucas Procópio formam o alicerce da estrutura montada; no entanto, apesar de as duas figuras não fazerem parte das ações narrativas do romance, as marcas deixadas por elas são tão profundas que, mesmo depois de mortas, interferem de forma decisiva na vida de Rosalina.

As duas personagens representam fases históricas diferenciadas (o auge do coronelismo e a sua decadência), formando uma imagem viva na mente do povo da cidade; por isso é possível dizer que o mundo ficcional de *Ópera dos mortos* demonstra a influência e a força dos fatos na construção histórica. A menção a Lucas Procópio e a João Capistrano sempre ocorre a partir da memória das demais personagens e das referências feitas pelo narrador coletivo. O avô de Rosalina exercia o seu poder local a partir da violência, a partir da repressão desmedida e a população ficava à mercê de seus caprichos e de sua rudeza no trato pessoal. De forma contraditória, o pai de Rosalina representa a perda de poder dos coronéis nas pequenas cidades.

Na obra estudada, o universo coronelístico percorre a vida dos habitantes de Duas Pontes através de Lucas Procópio e de João Capistrano. Dessa forma, torna-se necessário o estudo do coronelismo para a compreensão das relações sociais presentes na cidade e no sobrado da família Honório Cota.

Na história brasileira, o poder pessoal do coronel é uma herança do poder

mercantilista e da lavoura de exportação do período colonial. Nessa estrutura, o fazendeiro aproximava-se da figura do antigo senhor de engenho, que continuava a exercer o seu domínio, porém a partir do título de coronel. Nesse universo fechado, a sociedade reconhecia o poder pessoal como representante e não como um opositor ao poder público. Dessa forma, o coronelismo torna-se um dos elementos do particularismo regional ⁴⁹, sobrevivendo à custa da pobreza ignorante da população local, que, sem alternativas, aceitava os abusos dos chefes locais.

Como forma de poder político surgido na época do Império, o coronelismo conserva-se até às vésperas da revolução de 30, entrando, então, em decadência e restringindo-se às regiões inexpressivas economicamente, porém não é possível falar em seu desaparecimento. O auge de sua influência ocorre no período que se prolonga da presidência de Campos Salles (1898-1901) até o início da revolução de 30 ⁵⁰. É durante o período da Velha República (1889-1930) que o poder dos coronéis se fortalece, sendo, portanto, esse período marcado pelo domínio exercido por esses “chefes” nas pequenas cidades, domínio advindo de uma ascendência política, econômica e social.

Nessa fase histórica brasileira, os coronéis apresentavam uma íntima relação com as oligarquias estaduais. Essas garantiam a sua força através do controle exercido sobre os líderes municipais, condutores da massa eleitoral da região. Tal estrutura complementa a administração pública municipal, a partir da delegação do poder público no campo privado. O prestígio e o poder dos chefes locais se fortalecem com o número de votos que conseguem captar para eleger candidatos da oligarquia estadual.

A partir do crescimento demográfico, da urbanização e da industrialização inicia-se o enfraquecimento desses líderes dos pequenos municípios. Segundo Maria Isaura Pereira Queiroz, uma estudiosa do coronelismo ⁵¹, na medida em que

⁴⁹ Cf. JANOTTI, Maria de Lourdes Mônaco. *O coronelismo: uma política de compromissos*. 8 ed. – São Paulo: Brasiliense, s/d, 1981: 14-42.

⁵⁰ Cf. JANOTTI, Maria de Lourdes Mônaco. *Op. cit.*: 7.

⁵¹ Cf. QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. “O coronelismo numa interpretação sociológica”, em FAUSTO, Boris (dir.). *História geral da civilização brasileira*. 5 ed. - volume 1: *Estrutura de poder e economia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004: 184-8.

as cidades foram crescendo, aumentaram as diferenças entre a população local e, aos poucos, a cidade foi escapando ao poder dos coronéis, com a organização de grupos ocupacionais sem o domínio do chefe local, antes tão respeitado. Paulatinamente, tornava-se evidente que o coronelismo era próprio de uma sociedade muito específica, definida pela pouca necessidade de especialização, pela restrita diferenciação das ocupações, pelo significado modesto da instrução. A partir do desenvolvimento do Brasil, o princípio que permitiu o surgimento do coronelismo estava comprometido. Essas transformações fazem do antigo “dono da cidade”, apenas mais um dos elementos da estrutura de poder, ao lado de aliados e opositores. Assim, o coronelismo vai progressivamente desaparecendo de determinados lugares. No entanto, em alguns pontos do país, o mandonismo persiste até hoje.

Lucas Procópio vivencia o auge dessa estrutura de poder. Em vida, ele participara da Guarda Nacional, daí provém o seu título de “coronel”, herança transmitida a seu filho: João Capistrano. Criada em 1831, para substituir as milícias e as ordenanças do período colonial, tinha como objetivo defender a Constituição e servir como auxiliar na manutenção da ordem. Na prática, o papel representado pela Guarda Nacional limitava-se ao município⁵².

A função da Guarda Nacional está diretamente relacionada a um mecanismo de repressão oficial, que institucionalizou a participação dos proprietários de terras no governo das cidades, tornando-se um valioso elemento na vida da elite brasileira. As patentes eram recebidas de graça, ou conseguidas a partir de donativos e representavam prestígio, numa estrutura profundamente hierarquizada⁵³. A de coronel, aos poucos, deixou de se relacionar a uma função militar ou policial, passando a ser uma forma para distinguir os chefes políticos. Assim, o coronelismo configura-se como uma manifestação de mandonismo local e a população rural, privada de direitos e isolada das grandes cidades, fica submetida ao poder

⁵² Cf. FREDÉRIC, Mauro. *O Brasil no tempo de Dom Pedro II: 1831-1889*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991: 207.

⁵³ Cf. LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil*: 14.

individual, ao poder privado ⁵⁴.

O coronel sempre era o chefe de uma grande parentela, formada por um grupo de pessoas que possuíam laços de parentesco carnal, espiritual ou de alianças matrimoniais ⁵⁵.

Lucas Procópio foi um dos chefes políticos de Duas Pontes e muitas passagens de *Ópera dos mortos* evidenciam a forma brutalizada como ele se relacionava com o povo da cidade, gerando medo e ódio na população do pequeno município. Tais sentimentos podem ser confirmados até mesmo através da pacata figura de Quincas Ciríaco (também já morto no tempo presente da narrativa - amigo de João e pai de Emanuel). Em suas conversas com João Capistrano, a imagem de Lucas Procópio ressurgia e, juntamente com ela, o desejo de vingança, o desejo de destruir para sempre o passado vivenciado:

Quincas Ciríaco cuidava vislumbrar nele a sombra do pai. Mas era um Lucas Procópio em repouso, medido, compassado, não aquele turbilhão de homem. (...) ele menino muitas vezes jurou para si livrar o mundo daquela peste de gente. Via-se na espera, a espingarda do pai, de dois canos, de matar onça, os cartuchos recheados de chumbo paula-sousa: Lucas Procópio tombando com dois tiros no peito (um só era pouco, ele dava sempre dois, só uma chumbada era capaz de não acabar com aquela peste), a roupa empapada de sangue, a boca porca espumando. Bem feito, malfeitor, coisa-ruim (p. 12).

As mesmas lembranças surgem quando Quincas expõe a João Capistrano a traição política que o amigo sofrera. Vendo a revolta e agressividade de João, Quincas relembra Lucas Procópio e o seu desejo de matá-lo no tempo pretérito:

Era a mesma voz de Lucas Procópio, viu Quincas Ciríaco. E eu que pensava que esta voz tinha morrido pra sempre! Agora está de novo doendo nos meus ouvidos. Suma, coisa ruim, desapareça da minha frente, eu te mato, desgraçado. Alisava a espingarda, fazia mira bem

⁵⁴ Cf. JANOTTI, Maria de Lourdes Mônaco. *O coronelismo: uma política de compromissos*: 20-39.

⁵⁵ Cf. QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. "O coronelismo numa interpretação sociológica", em *O Brasil republicano*, volume 1: *Estrutura de poder e economia*: 164.

nos peitos de Lucas Procópio. Um tiro só e ele estava por terra. Não, um só não, dois, o homem tem fôlego de sete gatos (p. 25).

Todas as recordações incomodam Quincas Ciríaco que luta para desviar-se das lembranças amargas que tinha de Lucas Procópio, quando conversava com João Capistrano: “Vamos tratar de outros assuntos, dizia a João Capistrano. Vamos às contas. Ou então, vamos pegar o furador, sangrar uma saca pra ver que tipo de café que é. (...) Coisas assim, pra espantar o fantasma de Lucas Procópio” (p. 14). Quincas Ciríaco recusava, portanto, a figura violenta do coronel.

O mesmo ódio pode ser conferido a partir das lembranças de Quiquina, com relação aos fatos que sua mãe contava-lhe, envolvendo Lucas Procópio:

A mãe tinha ódio dele, todo mundo tinha ódio dele. (...) A mãe uma vez disse que ele quis fazer à força com ela. Encostou ela no muro, a coisa de fora, rasgou o vestido na fúria. Sem nem ligar se tinha gente vendo, a própria mulher. Ele não ligava pra ninguém, ninguém valia um tostão pra ele. Só ele valia, só ele mandava (p. 181).

A imagem agressiva do coronel está presente, desde o início de *Ópera dos mortos*: “homem (...) de passado escondido e muito tenebroso (...)” (p. 2). A narrativa vai, a todo o momento, enfatizando a repressão da qual a população da cidade fora vítima, compondo, assim, uma imagem violenta do avô de Rosalina.

A violência, portanto, fazia parte do universo pessoal do coronel Lucas Procópio Honório Cota. Na história brasileira, a dominação oligárquica sempre ocorreu a partir da repressão e da crueldade e o avô de Rosalina representa, justamente, o elemento latifundiário e repressor do meio social expresso na narrativa, que submetia a população ao seu jugo individual, marcando o poder dos coronéis na história mineira e, por extensão, na brasileira.

Ópera dos mortos resgata todo esse antepassado mineiro, a partir da criação de uma cidade, de um espaço social específico e limitado, porém as relações sociais ali expressas, na realidade, simbolizam relações que se expandiram por todo o território nacional, não se fixando apenas nos limites geográficos representados na

narrativa.

De acordo com Raymundo Faoro em *Os donos do poder*, na história brasileira, a submissão das pessoas à figura do coronel pode ser exemplificada também através do cumprimento que concediam a ele com a expressão “bença padrinho”, demonstrando as relações sociais estabelecidas que faziam parte do seu círculo de poder, de sua parentela. A partir dessa relação de compadrio, as relações econômicas e sociais estabelecidas entre a figura do chefe e do chefiado são amenizadas e a estrutura hierárquica é abrandada. Assim, o padrinho é aquele que pode e que abençoa. Quando plenamente desenvolvida, a dominação pessoal converte aquele que a sofre em um ser domesticado, gerando a imobilidade de sua posição social ⁵⁶. Isso pode ser constatado em *Ópera dos mortos*, novamente através das memórias de Quiquina: “Feito era seu Lucas: de pegar negra, de emprenhar, de encher o mundo de piás. **Bença, padrinho**, eles diziam no respeito. Nunca sabia quando era filho mesmo ou afilhado. Vinha a dar na mesma” (p. 181), (grifos nossos). Portanto, as lembranças dos envolvidos na narrativa vão compondo a imagem de uma personagem que simboliza uma das figuras que marcaram a República Velha.

Nessa fase, o coronel era o todo poderoso, aquele que agia para conservar os próprios privilégios, afastando as demais classes do poder ⁵⁷. A imagem que a narração cria de Lucas Procópio está diretamente relacionada com tal descrição: “um homem antigo que fazia justiça sozinho, que se metia com os seus escravos por aqueles matos, devassando, negociando, trapaceando, negaceando, povoando, alarmando os seus domínios, potentado, **senhor rei absoluto**” (p. 5), (grifos nossos). Logo, o avô de Rosalina era o típico coronel do passado, da última década do século XIX e das primeiras do século XX, que tinha fama de valente e que sempre era obedecido pela população, sem nenhuma contestação, apesar de seu comportamento gerar muito ódio no povo da cidade. As citações apresentadas vão configurando os círculos de poder da figura do coronel, que se fortalece a partir da

⁵⁶ Cf. FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. 16. ed. Volume 2 – São Paulo: Globo, 2004: 634.

⁵⁷ Cf. JANOTTI, Maria de Lourdes Mônaco. *O coronelismo: uma política de compromissos*: 9.

ampliação de seus domínios, garantida pela própria expressão de cumprimento mencionada.

Autran Dourado, a partir de sua obra, cria um espaço literário, baseado na realidade mineira, parece que para demonstrar o universo decadente desse sistema de poder que submete a autonomia municipal a chefes locais. Duas Pontes caracteriza-se como uma pequena cidade do interior mineiro, isolada dos grandes centros urbanos, fatores que fortalecem o coronelismo, considerando-se o isolamento como ausência do poder público⁵⁸. Assim, uma fase da história brasileira foi reordenada por Autran Dourado para fazer surgir um outro mundo. A partir disso, verifica-se que o mecanismo interno do romance alia-se a um sistema de referência social relacionado com os mecanismos de autoridade e poder existentes na sociedade. Dessa forma, o objeto narrativo estudado é um ato social, trazendo, portanto, consigo os processos da sociedade⁵⁹. Esses mecanismos, em *Ópera dos mortos*, estão presentes a partir das relações estabelecidas entre a família Honório Cota e os habitantes de Duas Pontes.

2.2. João Capistrano

De forma muito diferente de seu pai, João Capistrano não consegue interferir politicamente na história da pequena cidade, apesar de ser respeitado por todos. O seu respeito advem do seu poder econômico, de sua classe privilegiada, o que o distingue socialmente:

O coronel Honório não era homem político, coisa rara naquela época em homens de posse. Ao contrário do pai, que mandava e desmandava, fazia e desfazia câmaras, não se metia em briga política,

⁵⁸ Cf. LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil*: 275.

⁵⁹ Cf. SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995: 109-117.

se limitava a dar o seu voto tradicional, que seguiria o de Lucas Procópio, as suas predileções se ele fosse vivo (p. 20).

A deferência da população de Duas Pontes a João Capistrano pode ser observada pelo comentário do narrador coletivo com relação à elegância do traje pessoal do coronel, sendo esse um dos índices de sua destacada posição social:

Quando o coronel João Capistrano Honório Cota mandou erguer o sobrado, tinha pouco mais de trinta anos. Mas já era homem sério de velho, reservado, cumpridor. Cuidava muito dos trajes, da sua aparência medida. O jaquetão de casimira inglesa, o colete de linho atravessado pela grossa corrente de ouro do relógio; a calça (...) sempre muito bem passada, o vinco perfeito. Dava gosto ver (p. 9).

Ao longo de *Ópera dos mortos*, o narrador vai compondo a figura do coronel como alguém a conservar sempre a mesma postura, a conservar a tradição, um modo de ser que não é mais possível: “Aquele homem antigo não descansava dele mesmo” (p. 11). / “Parecia um daqueles cavaleiros antigos (...)” (p. 10).

João Capistrano era respeitado por todos os moradores da cidade e toda a sua parentela ia sempre visitá-lo no tempo em que dona Genu, esposa do coronel, ainda era viva: “O coronel Honório Cota era feliz na sua importância. Mesmo a parentela distante, da parte da mãe, de Diamantina, ou de Lucas Procópio, de Ouro Preto e São Paulo, gente de muita arrumação, varava aqueles sertões todos para vir visitar o primo” (p. 19).

Como o casamento era uma das formas de fazer parte do poder, inserindo-se, assim, na parentela, muitos rapazes da cidade interessavam-se por Rosalina, já que ela era filha do **coronel** João Capistrano Honório Cota: “Nesse ambiente foi crescendo Rosalina, se instruíra, tinha a melhor educação que se dava naqueles tempos. E encorpou, virou moça bonita, disputada, todo rapaz de olho nela e na herança do coronel” (p. 20). O casamento com Rosalina significava, portanto, integrar-se ao círculo de poder da pequena cidade.

Muitas vezes o narrador repete as mesmas observações a respeito de João, reforçando a admiração que a população de Duas Pontes tinha por ele:

(...) era a **grande, imponente figura**, que enchia as vistas (p. 10). / (...) dava sempre a impressão de uma **grande e ponderada figura** (p. 10). / Os filhos, as gentes da cidade, a parentela vinda de longe para presenciar e gozar um pouco da **sua grandeza** (p. 15). / Tinha gente que dava volta no seu caminho só para ter o gostinho de passar diante do sobrado e tirar o chapéu para **aquela grande pessoa** (p. 17). / Porém essa mostra de desprendimento, de alto juízo e siso, veio acrescentar ainda mais na nossa estima a **grandeza dum homem** assim tão bom e reto (...) (p. 16). / Babava-se diante de **tão grande figura** (p. 22), (grifos nossos).

O narrador também faz, muitas vezes, referência à tristeza de João Capistrano: “Aquela **tristeza** nos olhos já estava ali desde quando menino” (p. 11). / “(...) tinha nos olhos a **tristeza** macerada de homem que luta com as sombras” (p.13), (grifos nossos). Dessa forma, o narrador para fortalecer as características da personagem, utiliza-se da reiteração, que fará parte da composição da própria narrativa, materializando, através da linguagem, a monotonia da vida das personagens. Tal marasmo está relacionado com a perpetuação da estratificação social. Afinal, Rosalina é a terceira geração dos Honório Cota, continuando a fazer parte de uma classe social privilegiada e a história de sua família permanece como alvo das atenções em Duas Pontes.

A imponente e a tristeza compõem a figura de João Capistrano, um sonhador, que tenta fugir da realidade, como por exemplo, quando tenta transformar a imagem do pai para o povo da cidade, embora não consiga concretizar o seu desejo:

João procurou formar para si e para a cidade (...) uma outra imagem do pai (...). / Não, Lucas Procópio não era aquele homem que queria João Capistrano. No fundo ele mesmo sabia, estava apenas brincando a sério. Não procurava apagar, sem que a gente lhe percebesse a intenção de mudar, os sinais mais vivos do pai? (p. 13).

O desejo de João de transformar a história de vida de Lucas Procópio também pode ser observado quando ele muda o nome da fazenda herdada do pai de **Fazenda do Encantado** para **Fazenda da Pedra Menina**. Assim, o coronel

Honório Cota desejava apagar da própria história individual a imagem grotesca e autoritária de seu pai, que fazia a própria justiça. Torna-se importante ressaltar que tanto João Capistrano como Quincas Ciríaco são personagens que apresentam uma postura séria e cordata e ambos recusam a imagem violenta e autêntica de Lucas Procópio, embora façam isso de forma diferenciada.

Como a população admira João Capistrano, deseja que ele passe a fazer parte da administração da cidade. Em uma das cenas de *Ópera dos mortos*, a voz do narrador expressa o desejo do povo de progresso e vê, na figura do coronel, a possibilidade de alcançar o que almejava: a possibilidade de ter suas necessidades básicas sanadas:

Dum homem assim é que a gente carecia pro comando do governo, da cidade, do município, do Estado. A gente falava de calçamento, de água encanada, de benefícios pra todos em geral, em progresso, em justiça e liberdade, coisas assim tão descabidas e desmesuradas. (...). Não dava trela nem tomava a rédea, mas a gente via que todas essas grandezas encantavam a parte mais escondida da alma do coronel (p. 16).

De acordo com Victor Nunes Leal, para fortalecer-se como líder, o coronel necessita ser visto como o responsável pelos melhoramentos locais, sendo que o prestígio político que possui o institui como advogado dos interesses do município⁶⁰. João Capistrano apresenta o desejo de melhoria da cidade, mas não consegue trazer benefícios para Duas Pontes e nem interferir politicamente na vida do pequeno município. Para surpresa de todos, o coronel começa a fazer comentários sobre a administração da cidade, dominada há vinte anos pelo P.R.M. (Partido Republicano Mineiro):

Os partidos eram dois: o P.P., cognominado de os Sapos, e o velho P.R.M., também chamado os Periquitos. Os Periquitos eram donos da cidade há mais de vinte anos. Se se quiser precisão, os partidos eram

⁶⁰ Cf. LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil*: 17.

aqueles mesmos do Império, liberal e conservador, que trocaram de nome por força das circunstâncias (p. 20).

Suas críticas são aceitas pelo povo, devido ao poder econômico exercido por ele, gerado pelos requintes de sua moradia:

(...) o coronel Honório começou a botar reparo na administração da cidade, no comportamento de certos vereadores, do próprio presidente da Câmara. Aquilo não se fazia, isso não estava certo, tudo errado. Onde já se viu deixar a cidade nesta paradeza, sem nenhum benefício, nenhuma obra de monta. Tudo que faziam era de envergonhar um cristão. A gente dava razão a ele por causa do sobrado (p. 20).

A partir desse interesse por política, João se candidata pelo partido da oposição, o P.P., mas acaba malsucedido. Ele ganha as eleições; no entanto, sofre uma fraude e os votos concedidos a ele vão para o candidato do P.R.M.:

Veio a eleição, o coronel ganhou por larga margem, isso podia ver. Coisa interessante: não foi o que se viu depois. Depois praticaram uma coisa mais ou menos assim: levaram o livro de atas para o cartório do escrivão, que devia registrar o resultado e tirar uma certidão que seria remetida pelos correios para Belo horizonte, seguida do livro; fizeram uma ligeira alteração: os votos que eram de João Capistrano Honório Cota e sua gente passaram a ser dos Periquitos e vice-versa. A certidão foi remetida direitinho para a capital, os livros tomaram outra direção, fim do mundo, ninguém soube pra que cidade foi (...) (pp. 23-4).

Na história brasileira, fatos parecidos ocorreram no período da política do café com leite: época marcada pela hegemonia de São Paulo e de Minas Gerais, os dois estados mais poderosos economicamente, liderando as exportações de café. A “política dos governadores”, base da República Velha, que se prolonga do governo de Campos Salles até a revolução de 30, baseava-se em uma troca de favores entre o governo federal e os governos estaduais. A introdução da mão-de-obra assalariada e a abolição da escravidão alteraram as relações de produção,

fortalecendo a nova classe assentada no café, desbancando a velha aristocracia rural que controlava o Brasil desde os tempos da cana-de-açúcar. Para desarticular a oposição, o governo federal não reconhecia os opositores eleitos. O instrumento legal para consolidar a **degola** foi a introdução da **Comissão Verificadora de Poderes**, incumbida de diplomar ou não os candidatos. Sendo assim, a **degola** acaba ocupando o lugar das apurações. Nesse contexto, a fraude era instituída sem escrúpulos, por isso, muitos da oposição acabavam migrando para a situação ⁶¹.

Na narrativa, após a fraude, o P.P. envia emissários para o Rio de Janeiro e Belo Horizonte para o problema ser resolvido. No entanto, o advogado da causa, o doutor Plácido Amaral, volta para a cidadezinha sem esperança de conseguir provar a adulteração. A partir daí, João Capistrano isola-se no casarão com a esposa, dona Genu, e com Rosalina. Dessa forma, ele tenta interferir na vida política de Duas Pontes, mas como tal interferência ocorre a partir de uma posição contrária à do partido da situação, acaba não conseguindo tornar-se um “líder” político da região.

A partir do exposto, verifica-se que João Capistrano está muito distante da repressão exercida por Lucas Procópio, sendo visto, na narrativa, como um “homem sem a rudeza do pai, mais civilizado (...) cuidando muito da sua aparência, do seu porte de senhor, do seu orgulho (...)” (p. 4). Portanto, o título de coronel que o pai de Rosalina possui não o aproxima em nada da postura dominadora do avô dela, o que pode se observado na voz do narrador coletivo:

Ninguém diz, diziam os mais velhos, que ali vai um filho de Lucas Procópio. Aquele tinha partes com o demo, quem vê este ar sério, respeitador, de homem de palavra. O Lucas Procópio devia ver. Pra ser macho não carece abusar, desmandar. É, a gente tinha respeito dele. Depois de algum tempo o que ele falava virava lei. Aquele outro Lucas Procópio Honório Cota: respeito a gente tinha, e muito, mas era mais de medo, pelas partes que ele fazia. Era um respeito mandado em sigilo, não consentido (...) (p. 10).

⁶¹ FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*: 581-654.

A ênfase na postura totalmente diferenciada entre pai e filho vai sendo constantemente proliferada. Enquanto a postura autoritária de Lucas Procópio gera ódio no povo da cidade, nenhuma das personagens cultiva esse sentimento por João Capistrano:

Não, João Capistrano não era do mesmo feitio do pai (...). / Desde menino João Capistrano fora homem sério, nunca se misturava, mantinha sempre uma distância respeitosa. (...). / João Capistrano deve ter enterrado o pai bem escondido no fundo da alma (p. 11). / João Capistrano não tinha nada do pai, dizia mais tarde Quincas Ciríaco (p. 12). De dona Isaltina com certeza ele herdara os modos, a polidez dos gestos (...) (p. 13).

Tais imagens estão diretamente relacionadas às fases distintas da realidade brasileira, citadas anteriormente, a fase do auge do coronelismo, representada pelo poder exercido por Lucas Procópio e a fase de sua decadência, representada pela posição de João Capistrano na narrativa. No entanto, João Capistrano também vivencia certo apogeu a partir do cultivo e do comércio do café.

O pai de Rosalina, com sua postura, quer esquecer o passado tenebroso de Lucas Procópio e resgatar um tempo já ultrapassado. No seu sonho de poder, ele buscava se espelhar nos antepassados maternos, no seu avô: o Barão Cristino Sales:

Lia coisas, buscava velhos papéis na arca onde se guardavam os guardados de dona Isaltina, aquelas coisas de Diamantina. Se via presidente da Câmara, deputado, quem sabe senador; esses sonhos não têm limites. (...) Se encarnava no avô, se via fazendo longos discursos na Assembléia Constituinte do Império. (...) Ele, João Capistrano Honório, era agora o deputado Cristino Sales, seu avô (p. 21).

No entanto, João fracassa por apoiar-se no passado distante, como está sugerido na citação anterior, e por não perceber as armações políticas. Como não se integra aos interesses do partido da situação, ao P.R.M., é traído. Nesse sentido,

pode-se dizer que João Capistrano apresenta uma postura, de certa forma, ingênua, muito diferente da postura do seu amigo de infância, Quincas Ciríaco, que expõe a João os acontecimentos de forma clara:

(...) João, você não vê, não pode ver, está maluco inteiro, você não vê que foi traído, miseravelmente traído? Como? Gritou João numa palidez de cera. (...) Política é assim mesmo (...). Você não conhece, é homem bom, marinheiro de primeira viagem. (...) Você foi posto de lado, João. (...) os Periquitos e seus amigos Sapos entraram num acordo, fizeram a partilha, cada um fica com a metade das posições (p. 24).

Assim, sentindo-se ofendido e traído, de forma inocente e idealista, João Capistrano expressa o seu desejo de luta contra a injustiça cometida com ele: “Sozinho eu vou, mesmo sozinho, contra tudo e contra todos, eu vou mesmo sozinho bater nas portas dos tribunais” (p. 24). Dessa forma, João acredita que pode lutar solitariamente contra a corrupção instituída, mas não consegue e volta: “(...) à sua antiga morada para guardar a espada, elmo e couraça, encostou a sua lança (...)” (p. 26). Como João Capistrano não aceita fazer parte do jogo político e da corrupção, isola-se no seu casarão com a família, preferindo a solidão a compartilhar a companhia do povo da cidade. Na história brasileira a partir do episódio da **degola**, já mencionado, verifica-se justamente isso: aquele que não aceita fazer parte das armações políticas é deixado de lado.

O pai de Rosalina acreditava que podia defender uma causa impossível; por isso, nesse sentido, assemelha-se à figura quixotesca, que almeja a continuidade de seu ideal na proliferação do passado, vivenciando-o no presente. Tal comparação pode ser confirmada em:

O jornalzinho dos Periquitos, que o escrivão imprimia, chamava o coronel Honório Cota de Dom Quixote, desmiolado. Mas ele era soberbo, não ligava (...). / Aquilo na verdade não o amofinava. Se lembrou de uma gravura antiga em que aparecia um cavaleiro alto e comprido feito ele, descarnado e enxuto de cara, a lança em riste. Procurou nos guardados da mãe o livro e a gravura, não achou, e não

achando, juntou a memória à imaginação e criou para si uma nova figura (pp. 21-2).

Contudo, a opção de João pelo isolamento não o alivia, pelo contrário, deixa-o “(...) mais triste e ensimesmado do que era” (p. 26). Mas, com o silêncio, a identidade orgulhosa da família torna-se muito mais definida e presente. Assim, o silêncio é uma forma de deixar sempre presente na memória os fatos ocorridos, numa tentativa de impedir o percurso do tempo. Confirmando a tentativa de retenção do tempo, está a descrição dos passos de João Capistrano: “**O passo vagaroso de quem não tem pressa – o mundo podia esperar por ele**, o peito estufado, os **gestos lentos**, a voz pausada e grave” (p. 9), (grifos nossos).

Na narrativa, a figura imponente de João é sempre enfatizada: “O coronel passava trotando no seu cavalo branco, o corpo empinado e duro feito usasse espartilho, levava a mão à cabeça num gesto largo de quem ia tirar o chapéu mas apenas tocava com as pontas dos dedos a aba (...). Quem é que havia de contrariar um homem assim tão judicioso e sisudo?” (p. 10). Dessa forma, João Capistrano lembra a imagem de alguém pertencente à nobreza. Os seus parentes maternos haviam vivido na Corte e a mãe dele, dona Isaltina, valorizou, na educação transmitida ao filho, a forma requintada de vida de sua família: “Procurou amansar no filho a natureza bruta do pai, dar-lhe modos, compostura de gente (...) fazer dele um homem assim como seu pai e seus irmãos, que viveram na Corte, o pai sério e delicado que tinha sido deputado na Constituinte do Império, morrendo quase venerado, dizia ela em Diamantina (...)” (p. 13).

O pai de Rosalina, proprietário de terras, configura-se como o representante da classe dominante mineira, que não conseguiu expandir e continuou a perpetuar o marasmo da vida, sem se ater às necessidades de mudanças. Após a decadência da mineração, a ruralização da economia mineira, durante o século XIX, poderia ter significado a expansão de novos setores, porém isso não aconteceu. Por esse motivo, a classe dominante mineira vive o espectro da decadência ⁶². Assim, a construção de *Ópera dos mortos* está pautada nos resquícios de uma sociedade

⁶² Cf. ARRUDA, Maria A. do Nascimento. *Mitologia da Mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil*: 230.

decadente, que já viveu o apogeu.

A partir do momento que o progresso vai se aproximando das pequenas cidades, o coronelismo vai perdendo espaço, como já visto no início deste capítulo, e é justamente isso o que mostra *Ópera dos mortos*, com as relações expressas em Duas Pontes. Os desocupados da pequena cidade narrativa se divertiam fazendo cortes no poste de madeira, enquanto conversavam. Como o poste foi afinando, a Companhia Sul Mineira de Eletricidade mandou colocar uma cinta de aço em volta dele, para impedir os talhos na madeira. O povo achou aquela atitude uma ofensa e quem primeiro se mostrou indignado foi Juca Passarinho: “Um abuso, um desaforo, gritava Juca Passarinho apontando a cinta de aço. Ah, se fosse lá na minha terra, na presença de seu major Lindolfo, meu padrinho” (p. 92).

O coronel Sigismundo, passando por ali, ouve o que diz o forasteiro e resolve interferir na situação, como uma demonstração de seu poder: “Pedi uma picareta, ele mesmo ia botar abaixo aquela porcaria. Se queriam a briga, a gente ia pra briga. Quando o merda do fiscal aparecer, me avisem, disse ele, que eu quero encher de tiro a cara daquele porqueira” (p. 92). A companhia é comunicada pelo fiscal e troca o poste de madeira por outro de ferro. Sendo assim, a decisão pela troca vem da direção da companhia e não está relacionada com o capricho do coronel. A população aprovou a troca: “(...) éramos gente pacífica, cordata, amante do progresso” (p. 93). Portanto, esse incidente revela a aproximação de transformações para Duas Pontes, modificações que revelam a perda de poder dos chefes locais, ou seja, do poder privado para o poder público. No período essencialmente coronelístico, a importância atribuída ao chefe local pela população se fortalece a partir de sua capacidade de intermediação para solução de problemas. Dessa forma, o coronel é aquele que “protege” os interesses da população da pequena cidade, a partir da negociação de favores com o governo estadual, complementando a administração pública municipal, através da delegação do poder público no campo privado⁶³.

No segundo bloco da narrativa, o leitor conhece a história da família Honório Cota e a disparidade de comportamento de João Capistrano com relação ao de seu

⁶³ Cf. FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*: 631-2.

pai, disparidade que está presente em Rosalina. Assim, ao herdar as características de seus antepassados, ela assume um compromisso de fidelidade absoluta a eles. Do mesmo modo que João Capistrano configura-se como uma personagem vagarosa e que se recusa a aceitar o percurso do tempo, a narração também ocorre vagorosamente, pois, a própria personagem principal, Rosalina, só irá aparecer no terceiro bloco da obra (no primeiro e no segundo blocos, ela foi apenas citada), confirmando a lentidão da narração.

2.3. A herança de Rosalina

O drama da família Honório Cota diz respeito à fraude política sofrida por João Capistrano e o isolamento assumido por ele para conservar a soberba familiar, como uma demonstração de que não concederia o perdão ao povo da cidade, mantendo para sempre na memória a decepção e o rancor que não poderia jamais esquecer. Não aceitando fazer parte da desonestidade do jogo político, João demonstra a sua indignação e a sua resistência através do silêncio, como uma forma de construção de sentido e de punição ao povo da cidade. Todavia o que é recalcado por ele através do seu silêncio, transforma-se no que é contado através da voz do narrador coletivo, falando a partir da perspectiva do povo da cidade de Duas Pontes. Sua filha, Rosalina, para manter-se fiel ao pai, assume a mesma postura: “Rosalina, já moça, procurava ampará-lo, e a sua maneira de amparar era assumir o silêncio do pai, aquele mesmo ar casmurro e pesado, de dignidade ofendida, aquele ódio em surdina, duradouro, de quem nunca se esquece” (p. 26).

Assim, a história, com a qual entramos em contato, é fruto do silêncio e do isolamento da família Honório Cota. Dessa maneira, o silêncio de João Capistrano e de Rosalina é o modo que encontraram para comunicarem o orgulho ferido. Se a história com a qual o leitor entra em contato é fruto do silêncio acusador que causa remorso ao povo da cidade, a única forma de o narrador redimir-se da própria culpa

e de impedir a continuidade da ausência de fala é contando ao suposto ouvinte/leitor a história que marcou a cidade: “Quando o homem, em sua história, percebeu o silêncio como significação, criou a linguagem para retê-lo”⁶⁴. É exatamente isso o que faz o narrador de *Ópera dos mortos*. De forma contraditória, enquanto a história é fruto do silêncio, o leitor entra em contato com os fatos a partir da fala do narrador ao suposto ouvinte. Desse modo, enquanto na obra, Rosalina, ao longo da narrativa se nega a falar, o narrador necessita contar os fatos como uma forma de interromper a explosão do significado do silêncio assumido pelos Honório Cota; por isso, o silêncio assumido “explode os limites do significar”⁶⁵.

Além disso, na narração, as personagens não dialogam. Quiquina é muda. O próprio nome da empregada de Rosalina já registra a escassez de diálogo na narrativa. De acordo com Autran Dourado, Quiquina significa “indivíduo gago, tatibitate (...). Seu esforço para falar”⁶⁶. Rosalina, que, no princípio da obra, vivia apenas com a empregada, não tem alguém com quem compartilhar o seu sofrimento. Durante a narrativa, Juca Passarinho, que passa a conviver com Rosalina, não pode conversar qualquer assunto com ela e o leitor não testemunha os diálogos mantidos entre eles. Assim, João Capistrano e Rosalina fazem uma espécie de pacto do silêncio, proliferado pela personagem central mesmo após a morte do pai. Se os dois insistem em não falar e criam um tabu que impede a comunicação, conduzindo-os à derrota, o narrador, ao contrário, insiste em expor os fatos. Parece ser justamente esse o papel do escritor: a partir da memória, reavivar o passado para propiciar uma reflexão.

A recorrência de construções a enfatizarem significados está muito presente em *Ópera dos mortos*, sendo esse mais um elemento a reforçar o marasmo da vida da personagem central, presa a padrões de vida arcaicos, valorizando a tradição de seus ancestrais, parecendo, portanto, recusar o futuro.

⁶⁴ ORLANDI, Eni Puccinelli: *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas, São Paulo: UNICAMP, 1997: 29.

⁶⁵ ORLANDI, Eni Puccinelli: *Op. cit.*: 87.

⁶⁶ DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*: 118.

Na história mineira, a cadência morosa do tempo está muito presente, a partir da crença de que a autonomia mineira, conquistada no século XVIII, no período aurífero, fosse se perpetuar. Todavia, com o término das minas, as pequenas cidades mineiras continuam a conservar um modo de vida baseado numa ilusória autonomia; no entanto, devido às transformações do país, não é mais possível a vida isolada das cidades do interior⁶⁷.

A repetição, além de estar presente nos atributos de João Capistrano, também está presente nas ações de Rosalina, que não vê alternativa a não ser assumir a herança que o coronel deixou a ela e imitar o comportamento do pai. Dessa forma, o leitor conhece a história da família Honório Cota a partir da reconstrução de um mundo morto, que se estabelece por meio da disparidade de comportamento, tão enfatizada pela narração, entre pai e filho, o que está presente em Rosalina, herdando as tendências tão contraditórias de seus antepassados.

Como cúmplice do modo de vida de seu pai, está a personagem central a conservar a herança recebida do mundo patriarcal ao qual ela está submetida. Nessa sociedade, em que a mulher não apresentava um papel de destaque, o único parceiro de Rosalina era João Capistrano, já que ela ficou solteira; por isso, depois que ele morreu, a sua única alternativa era continuar, de forma solitária, o caminho que percorriam juntos:

Depois da janta, lá iam os dois vagarosamente passeando em direção à Santa Casa, lá no alto, de onde se descortinava a morraria se sucedendo: verde a princípio, para se tornar azul, cinza depois, para os lados de São Paulo. Ali os dois pastavam a sua tristeza e solidão (p. 27).

Rosalina perpetua a manifestação de sua triste vida solitária. Embora a sua condição de mulher, na sociedade a qual está submetida, faça com que ela tenha uma vida inexpressiva, na narrativa, ela configura-se como o centro do sobrado: do palco ao qual está inserida.

⁶⁷ Cf. ARRUDA, Maria A. do Nascimento. *Mitologia da Mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil*: 137.

Como os pés procuravam se acostumar ao chão, os olhos baixos também buscavam raízes na terra.

Autran Dourado

Ópera dos mortos (p. 77).

Capítulo 3

Os fantoches de *Ópera dos mortos*

3.1. Rosalina e a condição da mulher na sociedade patriarcal

A personagem é fruto do modo como o discurso é construído e isso ocorre através de diversos recursos sintáticos e de uma elaborada arquitetura que irão expressar a integridade viva da obra. Portanto, a personagem, produto de um fazer verbal, consegue seduzir o leitor. Nesse contexto, as personagens de *Ópera dos mortos* são tão marcantes que podem gerar a impressão de serem reais. No entanto: "diante do leitor há apenas 'papel pintado com tinta'. Além disso, que outra matéria, que outra natureza reveste esses seres de ficção, esses edifícios de palavras que, por obra e graça da vida ficcional, espelham a vida e fingem tão completamente a ponto de conquistar a imortalidade?"⁶⁸.

Apesar de esses seres chamados personagens serem apenas manchas no papel, são eles que, juntamente com as relações textuais formadas no interior da narrativa, criarão um universo a ser admirado. Assim, esses produtos fictícios possuem regras, formuladas pelo autor. Antonio Cândido mostra a diferença entre realidade e ficção e expõe a lógica presente na construção desses seres, quando diz: "Neste mundo fictício, diferente, as personagens obedecem a uma lei própria. São mais nítidas, mais conscientes, têm contorno definido, - ao contrário do caos da vida - pois há nelas uma lógica preestabelecida pelo autor, que as torna paradigmas e eficazes"⁶⁹.

⁶⁸ BRAIT, Beth. *A personagem*. 6. - ed. São Paulo: Ática, 1998: 9.

Como as personagens são produtos de um fazer textual, gerados por um trabalho intelectual, parece caber ao leitor decifrar os recursos utilizados pelo autor ao construir as tramas narrativas das quais elas fazem parte. Vista assim, a personagem é a manifestação de um produto verbal. Segundo Autran Dourado, os seus personagens “nascem como um ponto de força; fazem parte da estrutura da obra. São sombras, imagens que procuro concretizar e ordenar segundo a composição e geometria de cada livro. (...) Os personagens são metáforas, nada mais que metáforas. Têm na narrativa a mesma função que a metáfora na frase”⁷⁰.

Logo, o leitor está diante de um trabalho racional e criativo, cujo resultado consagra-se como a unicidade de um tecido poético, em que todos os fios estão entrelaçados. Assim como afirma Autran Dourado: "Foi essa noção de personagem como metáfora que me permitiu, nos meus romances, a comunicação de uma consciência a outra, sem que os personagens se falem, através de símbolos e imagens que aparecem (...) nos monólogos interiores de minhas criaturas"⁷¹.

Em *Ópera dos mortos*, Rosalina é apresentada ao leitor apenas no terceiro bloco, intitulado “Flor de seda”. Sendo parte integrante do sobrado, configura-se como a principal personagem da estrutura montada; no entanto, a ação dramática, propriamente dita, só iniciará a partir do quinto bloco da narrativa.

Ismael da obra *Ópera dos fantoches* (1995), reescrita de *Tempo de amar* (1952), está preso às lembranças de sua infância, às recordações da morte da irmã por afogamento, aos nove anos de idade e à família extremamente conservadora, que também tinha uma adoração pelos antepassados. Em sua vida, ele não consegue decidir entre as circunstâncias que lhe são apresentadas, sendo como um boneco manipulado, sem vida; por isso, procura no passado o refúgio do tempo presente.

Assim como Ismael, Rosalina também está presa aos laços familiares e, nesse sentido, ela não tem vida própria é como um fantoche, pois é manipulada

⁶⁹ CANDIDO, Antonio e outros. *A personagem de ficção*. 9. ed. - São Paulo: Perspectiva, 1995: 67.

⁷⁰ Entrevista concedida a Delmiro Gonçalves, para o jornal *O Estado de São Paulo* em 09/03/1975.

⁷¹ DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*: 186-7.

pelos seus patriarcas (Lucas Procópio e João Capistrano), mesmo depois de mortos, que desejam governar o desenvolvimento da história dela, “aprisionando” a personagem na interioridade do casarão, querendo impedir o fluir de sua individualidade, dominando-a e controlando-a. Por conseguinte, o rumo da história da filha de João Capistrano é conduzido pelos seus antepassados masculinos, na medida em que está inserida em uma sociedade cuja figura masculina detém todos os privilégios e toda a autoridade. Nesse contexto, o homem configura-se como o sexo forte, enquanto que a mulher é o sexo frágil, a “flor de seda” submissa a ele, à figura do patriarca. Sendo assim, Rosalina não pode agir espontaneamente; seu modo de vida é direcionado pelo poder que a tradição familiar exerce sobre sua existência.

Portanto, a vida da descendente dos Honório Cota está presa ao poder dos ancestrais, que tentam evitar a integração do passado com o presente, com o intuito de impossibilitarem a transformação, a partir do desejo deles do congelamento de um momento histórico em que brilhavam como detentores de poder.

Tendo em vista o poder exercido pelos mortos familiares de Rosalina sobre sua conduta pessoal, a obra de Autran Dourado apresenta semelhanças com *Antígona* de Sófocles e o próprio autor de *Ópera dos mortos* faz a vinculação entre o texto grego e a história de Rosalina: “Pense no livro como tragédia, mais do que como romance, e se terá uma melhor leitura. Os mortos de Rosalina e os mortos de Antígona ⁷². Os mortos-vivos” ⁷³.

⁷² Na história de Sófocles, Édipo, estando velho e cego, é expulso de Tebas pelos próprios filhos, porém, sua filha, Antígona, de forma determinada, o acompanha, não deixando que o pai pereça ao desamparo. Édipo morre em Atenas e a filha resolve voltar a Tebas. Quando lá chega, seus dois irmãos estão mortos, um pela espada do outro. De um lado Etéocles, de posse interina do cetro tebano, combatia ao lado dos exércitos de sua própria pátria; de outro seu irmão Polinice, exilado, unira-se aos exércitos da vizinha Argos, comandados por seu sogro Adrastos, para derrubar aquele que ele chamava de usurpador do poder régio. Creonte, tio de Antígona e regente do trono de Tebas, tomara desde o começo o partido de Etéocles. Após a morte de seus sobrinhos, ordenou então que recolhessem para dentro dos muros o corpo do rei morto, Etéocles, e que lhe fossem prestadas todas as honras fúnebres devidas. Quanto a Polinice, que ousou aliar-se a um estado estrangeiro para atacar sua própria pátria, ordenou que permanecesse insepulto, do lado de fora das muralhas e se alguém enterrasse o corpo de Polinice seria condenado à pena de morte. Quando Antígona retorna à cidade de seus irmãos descobre a tragédia ocorrida e fica indignada com o corpo de Polinice exposto, resolve, então, enterrá-lo sozinha, mas é flagrada por um guarda de Creonte. Como castigo, ela foi levada até à caverna onde ficava o túmulo dos ancestrais, ali deveria permanecer encerrada, em completa escuridão, na companhia dos mortos, até que a morte viesse libertá-la de seus

Assim como a personagem grega é leal ao pai e aos irmãos, Rosalina também é totalmente fiel aos antepassados, vivendo a reproduzir o modo de vida iniciado por João Capistrano, estando sempre ao lado dele após a traição política da qual ele fora vítima. Parafraseando Autran Dourado, a vida dela é um "relógio de repetição".

Portanto, as duas figuras femininas se mantêm leais aos seus familiares, porém, ambas pagam com a própria vida. Na tragédia de Sófocles, Antígona desconsidera a lei do Estado, para preservar a honra familiar; no entanto, é exterminada pela força da lei. Sendo assim, Estado e família fazem parte de interesses opostos. Nesse sentido, a ordem familiar é abolida, tendo em vista a preservação de interesses superiores⁷⁴.

Na história grega, Creonte luta contra a instituição familiar, contra as leis não escritas, mas Antígona, bravamente, desafia o julgamento de seu tio:

(...) a deusa que habita com as divindades subterrâneas, jamais estabeleceu tal decreto entre os humanos; nem eu creio que teu édito tenha força bastante para conferir a um mortal o poder de infringir as leis divinas, que nunca foram escritas, mas são irrevogáveis; não existem a partir de ontem, ou de hoje; são eternas, sim! E ninguém sabe desde quando vigoram⁷⁵.

Após condenar Antígona à morte, Creonte passa por uma grave crise: seu filho, Hémon, namorado da personagem feminina, suicida-se. Ao saber da morte do filho, a esposa do tirano também põe fim à própria vida. Quando a lei geral

padecimentos. Antígona é praticamente enterrada viva. No entanto, ela antecipa-se à morte, pendurando-se ao teto por um laço firmemente atado no pescoço (Cf. FRANCHINI, A. S. & SEGANFREDO, Carmem. *As 100 melhores histórias da mitologia: deuses, heróis, monstros e guerras da tradição greco-romana*. Porto Alegre: L. & P. M., 2003: 320-1-2-3).

⁷³ DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*: 119.

⁷⁴ Cf. HOLANDA. Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004: 141.

⁷⁵ SÓFOCLES. *Rei Édipo, Antígone, Prometeu Acorrentado*. São Paulo: Ediouro, s/d: 86.

sobrepuja a particular, há o surgimento de conflitos que podem interferir na organização social⁷⁶. É justamente isso o que acontece na tragédia grega.

Na história de Autran Dourado, a vida estável de Rosalina passa por uma grave crise após a sua gravidez e morte de seu filho. A estrutura patriarcal e coronelística e a linhagem da classe social dos Honório Cota quer se manter viva, apesar das transformações operadas na sociedade, nem que seja à custa da tragédia pessoal da única descendente viva.

A lealdade à história familiar está simbolizada na narrativa pela interrupção do movimento do relógio de bolso de João Capistrano por Rosalina, imitando o mesmo comportamento que o coronel teve na morte de dona Genu, quando ele parou o relógio-armário:

Tudo foi de novo, igualzinho relógio de repetição. (...) Tudo repetido, a gente assistia tudo de novo pra trás. De novo se voltava feito numa fita-em-série onde o herói ficou em perigo e a gente não sabia como é que ele vai sair para continuar as suas cavaleiranças. (...). Tudo repetido, tudo foi novamente (pp. 27-8). / Abriu-se caminho para Rosalina. Quando a gente pensou que ela fosse primeiro para junto do pai, voltou-se para a parede e aquilo que ela trazia brilhante na mão era o relógio de ouro do falecido João Capistrano Honório Cota (...). Que ela colocou num prego na parede, junto do relógio comemorativo da Independência. Os relógios da sala estavam parados, a gente escutava as batidas do silêncio (pp. 28-9).

A personagem feminina não consegue romper com o papel que assume para a preservação dos rituais iniciados por seu pai, mesmo sentindo-se oprimida pelo peso de sua vida ritualística. É isso que ela afirma quando se lembra de como parou o relógio na morte de João Capistrano: “Por que aquilo tudo? Por que todos aqueles gestos repetidos com a meticulosidade de quem prepara um crime longamente meditado?” (p. 139).

Assim, Rosalina coloca o relógio de bolso do coronel num prego, na parede, próximo ao outro relógio já parado. Dessa forma, o relógio apresenta uma forte

⁷⁶ Cf. HOLANDA. Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*:142.

simbologia na narrativa. As duas personagens, pai e filha, querem reter o tempo, querem impedir o futuro e para representar isso, param os relógios. Sendo assim, os membros da família aristocrática estão morrendo e a interrupção dos relógios marca o desejo de se congelar um tempo histórico e quem acaba exercendo a função de conservar a posição de soberania dessa estrutura de poder é Rosalina. Como os relógios estão parados, não há alternativa para a protagonista, que irá caminhar para o desequilíbrio e para a decadência, no decorrer de sua história pessoal. Portanto, a interrupção dos relógios “é a morte de Rosalina” ⁷⁷. A personagem central configura-se como um protótipo do mineiro, que cultua e respeita os mortos. O orgulho pelos feitos dos mortos também faz parte da história mineira:

Haveria expressão maior para os mineiros, para além da glória de terem urdido os acontecimentos mais importantes da nação? Tiradentes, dessa forma, enleou no seu destino a história de Minas e a do Brasil e, ao ser inserido no novo domínio, escreveu o futuro com sangue (...) riscando o desenho de sua trajetória de morto, que persiste vivo ⁷⁸.

Como o tempo não anda no casarão, a vida de Rosalina caracteriza-se pela constância, pela rotina:

Ela também era bonita, bastava querer se arrumar melhor, tirar aqueles **vestidos todos iguais**; ela **nunca mudava** de feitio, **sempre aqueles vestidos pretos**, o **luto permanente** que ela abrandava com uma golinha de renda branca (pp. 36-7). / (...) em geral ela não pensava muito nas horas, **as horas eram todas iguais para ela**. Se não fosse por causa de Quiquina, até a pêndula ela parava, para que nada naquela casa marcasse o tempo (p. 66). / **Nada acontecia, os dias e as noites eram sempre iguais** (...) (p. 95). / Coitada, tão sozinha, tinha razão de ser assim. Os relógios não andavam, pra ela o tempo não passava. Que agonia, meu Deus! Até parecia caçada de espera (p. 100). / **O tempo parado**, sufocante. Os relógios da sala, **os ponteiros não se moviam. O tempo não vencia** naquela casa. Dona

⁷⁷ DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*: 115.

⁷⁸ ARRUDA, Maria A. do Nascimento. *Mitologia da Mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil*: 98-9.

Rosalina fora do tempo, uma estrela sobre o mar, indiferente ao rolar das ondas (p.101), (grifos nossos).

Na sociedade à qual a personagem principal está submetida, não há muitas alternativas a ela, a não ser o marasmo e o isolamento de sua vida diária, sem transformações. Assim, o tempo dos mortos continua a se fazer presente na vida de Rosalina.

O caminho seguido pela filha de João Capistrano é construído pela perpetuidade de um modo de ser que não foi escolhido por ela. Rosalina está tão arraigada ao mundo em que a figura masculina conduz todas as ações, que ela não vê outra possibilidade de existência.

Torna-se importante ressaltar também que a construção da personagem feminina ocorre a partir da exploração da sinestesia, fortalecendo a ausência de movimento; a ausência de interferência na construção histórica do mundo patriarcal em que vivia; por isso há poucos predicados de ação na sua configuração. Ela sente, tateia, olha, ouve; dessa forma, são essas sensações que vão construindo a imagem de Rosalina:

Faz pouco **ouviu** as pancadas da pêndula na copa (p. 31). / **Abriu os olhos, sentiu nas pontas dos dedos** a macieza fina do cetim. Uma **sensação** gostosa, um sossego, quase feliz. **la olhando** vagarosamente os móveis da sala, o piano mudo, nunca mais tocado, as jarras, toda a casa cheia de flores, as flores que ela fazia para ocupar as mãos e se distrair (...) (p. 38). / **Os dedos corriam** a superfície da mesa, **sentiam** as suas nervuras, adivinhavam as fibras, corriam as manchas, paravam na tesoura, no boleador de aço (...) (p. 39). / **Os olhos pararam** nos dois relógios de bolso pendurados em cima do dunquerque (...) (p. 40), (grifos nossos).

Assim, a sinestesia é um dos recursos a fazerem parte do projeto literário do autor, que, juntamente com outros aspectos estudados, vão lentamente colaborando para a caracterização da personagem central como que repleta de sensações, mas quase desprovida de ação, conferindo-lhe traços que marcam a figura feminina inserida na sociedade patriarcal, repressora. A exploração sinestésica está também

muito presente nas cenas relacionadas com o envolvimento amoroso de Rosalina com Juca Passarinho, apresentando um caráter de sensualidade e de erotismo, o que será estudado posteriormente.

No terceiro bloco de *Ópera dos mortos*, há uma ênfase na negação das ações da personagem feminina, o que pode ser observado em: “(...) ela **não podia mexer nos relógios, não devia nunca mexer** naqueles relógios” (p. 41). / “Mas agora ela **não dormia**, vigiava as coisas” (p. 41) / “**Nunca tinha dançado**, imaginava como era uma valsa: leve, vaporosa” (p. 42), (grifos nossos). Dessa forma, a narração vai construindo a imagem de um ser estático por pertencer a uma estrutura patriarcal, de um ser que nega a si mesmo o direito de viver e que conduz a existência a partir da privação de ações. Portanto, a personagem feminina, na sua condição de mulher, não possui um espaço a ser ocupado por ela na sociedade mineira à qual pertence. Luciano Figueiredo em um estudo que faz sobre a vida da mulher de Minas Gerais no passado afirma: “a negação (...) parece ter sido a característica central na vida dessas mulheres”⁷⁹. Rosalina está isolada no casarão, sem poder atuar, sem ter o direito de tomar decisões.

Todavia, de forma contraditória, é ela que tem as rédeas do universo fechado em que vive “Mas mesmo Quiquina, que tinha sido sua ama, sabia que o mando, as rédeas ficavam nas mãos delicadas e firmes de Rosalina” (p. 72).

A ausência de movimento está presente também no próprio significado do nome da personagem feminina que, de acordo com Autran Dourado, quer dizer: “rosa branca, flor de seda”⁸⁰. O autor evidencia a importância da seleção dos nomes das personagens:

A grande virtude do personagem é ter um corpo, repetimos; é ter um nome, é ser substantivo (...). O personagem como substantivo, ou em linguagem abstrata - a sua unicidade, é que permite ao romancista tratá-lo objetivamente, plasticamente, colocá-lo no romance e

⁷⁹ FIGUEIREDO, Luciano. “Mulheres em Minas Gerais”, em PRIORE, Mary del. (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2006: 142.

⁸⁰ DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*: 117.

movimentá-lo, utilizá-lo conforme, e dentro da, a estrutura narrativa ⁸¹.

Dessa forma, todos os nomes próprios da narrativa apresentam uma importância; por isso, o significado de alguns deles serão estudados ao longo deste trabalho.

Se a cor branca pode ser vista como símbolo da virgindade, Rosalina traz essa característica impregnada no próprio nome, como sendo um bem a ser preservado. Conforme D’Incao, em seu ensaio “Mulher e família burguesa”, nas famílias da elite do século XIX, a virgindade dos descendentes femininos era vista como um objeto de valor econômico e político, que garantiria a linhagem da parentela ⁸². Inserida nesse contexto, Rosalina traz a função de conservar a linhagem dos Honório Cota, por isso não poderá se misturar com a “gentinha” da cidade de Duas Pontes.

Como uma flor, as raízes da filha de João Capistrano estão presas no solo do casarão, na terra vermelha que tantas vezes é mencionada em *Ópera dos mortos*, devido à prisão à qual se submeteu, por decorrência à fidelidade aos seus ancestrais. Por isso, ela é “flor de seda”, “flor morta” que não pode desabrochar. Logo, a escolha do nome da personagem feminina traz a intenção de reforçar a imagem de enclausuramento de Rosalina ao universo patriarcal absolutamente limitado para a figura feminina e ao mundo postíço, criado, a princípio por seu pai, e que ela sente a necessidade de perpetuar, para não trair a memória e a dignidade paternas.

A força dos antepassados na vida da personagem central está também representada a partir das assombrações, às quais Quiquina e Rosalina fazem referência:

A sombra de seu Lucas Procópio crescia. A alma penada de Lucas Procópio não dava descanso, não achava paz. Não eram deles os

⁸¹ DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*: 78-9.

⁸² D’ INCAO, Maria Ângela. “Mulher e família burguesa”, em PRIORE, Mary del (org). *Histórias das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2006: 235.

passos que ela ouvia de noite descendo a escada? (pp. 84-5). / Agora ele desce a escada, os tacos de sua bota vibravam no corredor. O pai ou vovô Lucas Procópio? (...) Mas ela não tinha nenhum medo, os fantasmas familiares, queria que eles aparecessem para que sua vida ficasse povoada (p. 39).

Logo, Rosalina vive em um mundo habitado pelos mortos, pelos fantasmas masculinos de sua família. Torna-se interessante observar que a mãe dela também está morta, porém nem Rosalina, nem Quiquina fazem referência à possibilidade de dona Genu estar assombrando a casa.

Das histórias das famílias patriarcais faziam parte as assombrações, que costumavam reproduzir os hábitos mais característicos da vida cotidiana da casa; sendo essa uma das características a afirmarem o poder exercido pelos chefes familiares, mesmo depois de mortos ⁸³. Desse modo, na estrutura social em que vive Rosalina, o mundo construído pelos patriarcas não pode ser destruído; por isso o sobrado deve permanecer intacto para não ser maculado, pois ele consolida-se como um símbolo à resistência para o novo. No entanto, nesse mundo fechado, há um pulso batendo: “Coração de quem? Da mãe, do pai, de Lucas Procópio? Nunca a gente sabia. Talvez o coração da casa mesmo. Bobagem, as casas são feitas de pedra, tijolo, cal” (p. 39). Se todos estão mortos, o pulso que ainda resta é o de Rosalina: “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” (p. 39). Se há um pulso a bater, ainda resta vida e, assim, lentamente a personagem feminina se modifica, a partir da única possibilidade que lhe é dada, mas tal transformação não é testemunhada pelo povo da cidade que desconhece os acontecimentos no interior do sobrado, após a chegada de Juca Passarinho

Confirmando a influência exercida pelo avô e pelo pai de Rosalina está a referência, por mais de uma vez, ao retrato deles na sala e até flores eram colocadas ao avô: “Vovô Lucas Procópio (...). As histórias muitas, contraditórias. O retrato na sala (...). Botar uma flor pra ele” (p. 32). A mesma referência aos retratos

⁸³ Cf. FREIRE, Gilberto. *Casa grande e senzala: introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil*: 23.

aparece também quando Juca Passarinho pergunta a Rosalina sobre os antepassados dela. A personagem feminina, que trata os seus mortos a partir de uma espécie de reverência, quase o despede por querer saber da história de sua família, sentindo-se insultada pela curiosidade do forasteiro:

Um dia estive a ponto de despedi-lo. Foi quando, depois de ver os dois retratos na sala, disse quem é aquele homem do primeiro retrato, dona Rosalina? Meu pai, disse ela distraída. De repente endureceu, trancou a cara para ele não continuar. Ele não reparou, disse o outro, seu avô mesmo não é? Dona Rosalina, como era? Me disseram... Se você quer saber coisas, falou ela alto, quase gritando, mexericar, vai procurar essa gatinha da rua com quem o senhor anda metido (...) (pp. 72-3).

O uso dos retratos nas paredes é um dos resquícios dos costumes pertencentes ao patriarcalismo colonial da casa-grande, marcando também um dos hábitos dos habitantes dos sobrados, no período pós-colonial. Esse costume é mais um índice a registrar o poder dos mortos que, na sociedade patriarcal, está abaixo dos santos, mas acima dos vivos, governando e vigiando a vida dos filhos, netos, bisnetos⁸⁴. Assim, os retratos de Lucas Procópio e de João Capistrano estão lá, na sala, sempre a observarem a vida de Rosalina, sempre a lembrá-la de que ela pertence à família Honório Cota e de que o seu destino já está traçado, pela herança recebida de conservar a tradição familiar.

Rosalina, ao longo da narrativa, apóia-se nas lembranças que estão sempre presentes na monotonia de sua vida diária:

O pai esticado ali no meio da sala (...). O cheiro misturado de vela e flores se impregnou na casa, na sua roupa, nas suas narinas. Quiquina limpou tudo, mas o cheiro continuava, brotando de dentro dela. Depois sorveteu, vinha mais tarde outra vez, quando ela **se lembrava**. Era **lembrar** como agora e o cheirinho vir (p. 37). / Por que os seus olhos hoje como que não viam, pegavam fiapos de coisas, era empurrada

⁸⁴ Cf. FREIRE, Gilberto. *Casa grande e senzala: introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil*: 21.

para as navegações, para as **lembranças**, para as cismas? (p. 39), (grifos nossos).

Logo, as suas recordações e a conservação do modo de vida iniciado por seu pai é uma forma de Rosalina manter-se fiel ao mundo patriarcal.

Do mesmo modo que *Antígona*, Rosalina também respeita seus mortos e acaba vivendo com eles, a partir das lembranças presentes no sobrado e a partir da preservação da tradição; por isso, nesse mundo dos antepassados, a personagem é como “a rosa branca caída no chão, (...) murcha, morta” (p. 129), que apenas passará a ter vida quando iniciar o seu processo de transformação, quando começar a fugir do modelo que lhe foi apresentado, do modelo que lhe foi imposto por meio de um acordo silencioso entre ela e seu pai. Portanto, o curso do tempo interrompido, os relógios parados:

Eram uma parte de sua vida, da vida que conscientemente mesmo sem querer construía, pacientemente construía com a mesma meticulosidade do pai. Aquela era a sua vida, a sua claridade; aquele o seu dever, o seu silêncio. Não a nebulosa informe da noite passada, a força sombria que a arrastou para o redemoinho de águas lodosas (p. 140).

Assim como a personagem de Sófocles é enterrada viva ao lado dos corpos de seus familiares, Rosalina também é fiel aos ancestrais e aceita a tarefa de conservar a honra familiar, sacrificando a própria vida, “enterrando-se” na casa com as recordações e os retratos dos mortos a lhe povoarem a existência.

De acordo com D’Incao ⁸⁵, os membros femininos da família burguesa do passado tinham a função de conservar o status familiar e o elevado prestígio social, embora a autoridade continuasse sob as mãos masculinas. Rosalina, como única figura viva da sua família, exerce justamente essa função, ao longo da narrativa: conservar a posição de soberania dos Honório Cota.

⁸⁵ D’ INCAO, Maria Ângela. “Mulher e família burguesa”, em PRIORE, Mary del (org). *Histórias das mulheres no Brasil*: 229.

Na história do Brasil, a casa-grande e, posteriormente, o sobrado, nas cidades, tornaram-se construções especializadas com a finalidade de guardarem mulheres e valores. Nesse contexto, as mulheres definhavam-se por detrás das grades e das paredes grossas, quando muito, iam ao pátio ou ao jardim. Assim entre jóias e moedas, a mulher ficava trancafiada na interioridade das grandes habitações, sendo o elemento estável e conservador do mundo patriarcal ⁸⁶. Rosalina vivencia essa situação, pois vive trancada por detrás das paredes do sobrado, não ultrapassando, jamais, as portas que davam acesso ao mundo exterior: “Quando o pai morreu, nem mais à igreja ela foi: o seu território era o sobrado, acabava ali nos muros da horta” (p. 76). Após a morte da figura paterna, a personagem feminina nem mesmo caminha mais pelas ruas, como fazia antes de braço dado com João Capistrano, continuando a representar e a reproduzir o papel que o pai lhe destinou; não fazendo escolhas pessoais; por isso sua história está cristalizada no passado, no tempo em que seu pai ainda era vivo, sendo indiferente ao percurso do tempo. Fechada no seu silêncio, Rosalina representa o tipo de mulher que conserva um apego exagerado e doentio à família e a casa, desinteressando-se por qualquer outro assunto.

Como nunca saía do sobrado, Rosalina não tinha contato com absolutamente ninguém, a não ser com a empregada muda e com Emanuel, filho de Quincas Ciríaco, que aparecia no sobrado, uma vez por ano, para prestar as contas da administração dos bens dela, herdados de seu pai: “Depois nunca mais saiu de casa, ninguém entrava no sobrado, só Emanuel” (p. 155). Ela era rica e não se preocupava com a administração financeira, cuja responsabilidade era de Emanuel, sendo esse mais um dos fatores a fortalecerem a imagem de dependência de Rosalina à figura masculina: “Seu Emanuel, não carece de explicar as contas, eu sei que estão certas, confio no senhor” (p. 88).

Embora casado, ela ainda se lembrava dele como um bom pretendente que perdeu e se enfeitava para recebê-lo nas visitas anuais que lhe fazia. A mulher patriarcal na vida brasileira, principalmente a do sobrado, apresentava-se sempre

⁸⁶ Cf. FREIRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado urbano*: 271.

elegantemente aos homens e fazia questão de enfeitar-se ⁸⁷. É justamente isso o que faz Rosalina para receber o seu amor antigo:

Quando seu Emanuel vinha para as contas, os acertos, nas visitas ligeiras, que nem visitasse doente ruinzinho, ela se aprontava toda, escolhia o melhor vestido no guarda-roupa. Uma vez chegou faceirosa a botar uma rosa branca de pano na cabeça (...). / Ele ficou espantado olhando a rosa branca, sem entender, ou será que entendendo? (p. 88).

Para Rosalina, o mundo além do sobrado, ou seja, o espaço aberto representa uma ameaça, portanto é gerador de medo; por isso, ela está protegida e segura na interioridade do casarão, já que sempre viveu confinada no sobrado, sob a autoridade patriarcal. Por esse motivo, muitas vezes, ela aparece, na narrativa, por detrás das cortinas; pois as convenções sociais a impedem de sair à rua, ou de olhar livremente pela janela, sem a “proteção” das cortinas: “Rosalina conhecia o Largo do Carmo palmo a palmo, **desde sempre olhando detrás das cortinas** a igreja, as casas fronteiras, a Escola Normal, a estrada” (p. 3). / “Era Rosalina da janela. **Protegida pela cortina**, ouvira interessada todo o discurso do homem” (p. 67), (grifos nossos).

Assim, o silêncio perpetua-se na vida da personagem principal e a falta de comunicação e o isolamento geram a ausência de perspectiva para o seu futuro. Portanto, ela está abandonada à própria sorte. Sua falta de ação parece transformá-la em um ser doente, frágil, incapaz. Na história do patriarcado brasileiro, a especialização da mulher do senhor de engenho e da iaiá do sobrado em ‘belo sexo’ fez da mulher um ser mórbido e deformado, que deveria servir ao marido e ser a sua boneca de carne ⁸⁸; ou seja, ela era um fantoche que o homem poderia utilizar a seu bel prazer.

De forma contraditória, é essa personagem que vive isolada, que irá estabelecer uma ligação entre todos os elementos do texto na construção do tecido

⁸⁷ Cf. FREIRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado urbano*: 213.

⁸⁸ Cf. FREIRE, Gilberto. *Op. cit.*: 208.

poético. É justamente ao redor dela que se concentram todas as demais personagens. Desse modo, a força da narrativa está nesse trabalho intelectual, manifestado através da concretização de uma linguagem poética no plano da enunciação. A materialidade das personagens, gerada a partir dos artifícios criados pelo autor através de um jogo de linguagem ⁸⁹, fortalece a arquitetura de *Ópera dos mortos*, reforçando o sentido de “prisão” em que está inserida Rosalina e o seu estado de imobilidade no mundo patriarcal em que vive.

Depois de algum tempo da morte de seu pai, a personagem feminina pensa em se arrumar, tirar o luto, porém acaba achando desnecessário, pois não saía mais do seu reduto, de sua concha: “Também não precisava, não saía mais de casa, sempre ali na janela, sempre cuidando das suas flores” (p. 37).

Nessa sociedade patriarcal à qual está inserida, a mulher não tem uma importância social; por isso o casamento é a única alternativa para o sexo feminino. Dessa forma, Rosalina foi educada para ser prendada, tendo em vista o matrimônio. Isso é afirmado, na narrativa, quando ela deseja ver pela janela a passagem da procissão:

Amanhã, da janela do seu quarto, escondida detrás da cortina, ia ver a procissão sair. Queria ver as flores de papel e de pano, aquelas flores que só ela sabia fazer tão bem. Foi dona Genu, fez questão que ela aprendesse. (...) Mamãe tinha dessas coisas. Queria que ela fosse prendada, pensava que ela ia se casar. O piano – nunca mais tocou piano desde que a mãe morreu, desde que tudo aquilo começou a acontecer – as lições de piano com dona Olímpia, as flores de pano (p. 31).

Todavia, até mesmo a única possibilidade que a mulher tem de afirmar-se, na sociedade patriarcal é negada a Rosalina, tornando-se o casamento impossível para ela, pois João Capistrano, quando vivo, a impede de olhar para qualquer rapaz da cidade, tirando dela até mesmo esse direito: “Você não deve de olhar pra nenhum rapaz, não deve dar confiança pra essa gatinha. Depois do que aconteceu. Esta gente não presta. A gente também deve ter um pouco de orgulho” (p. 37). O destino

⁸⁹ Cf. BRAIT, Beth. *A personagem*: 52.

dela já está traçado e a sua atitude de continuar o isolamento no sobrado, mesmo depois da morte do pai, preservando o orgulho ferido, demonstra a sujeição da mulher à figura masculina.

No passado, enquanto as mulheres das classes baixas tiveram, maiores possibilidades de amar, pois a escolha do parceiro não estava relacionada com interesses políticos ou econômicos; a mulher de posses sofria na vida pessoal, na medida em que, muitas vezes, o amor não pertencia à sua prática existencial, sendo apenas um alimento do espírito ⁹⁰. Em *Ópera dos mortos*, a opção de vida do pai dela exclui até mesmo o direito de amar da personagem feminina, o que demonstra o poder exercido por ele sobre a filha, que não questiona em nenhum momento as suas ações e seus comentários.

Ópera dos mortos registra, de uma forma bastante enfática, a falta de expressão e de iniciativa do sexo feminino, inserido nesse mundo patriarcal, cujo responsável pelo destino da filha era o pai: “Papai fazia planos pra mim. Depois me esqueceu, se entregou àquela maluqueira. (...) Pra sempre tinha de odiar. Não esqueço, ninguém deve esquecer. Agora nós somos os dois sozinhos no mundo disse o pai” (p. 32). Devido à traição política, João Capistrano acaba se desiludindo, esquecendo os planos que fazia para o futuro de Rosalina.

Como não pode agir para tentar realizar os seus sonhos, por viver em uma sociedade repressora para a mulher, a filha de João Capistrano vivencia o mundo da ilusão, dos desejos não realizados. Nesse sentido, ela imagina-se casada:

Se olhava no espelho remedando uma mulher muito elegante e bonita saindo de braço dado com o marido para uma festa no Rio de Janeiro. Quiquina não podia ver. Trancava a porta, abria a gaveta da cômoda, tirava as rosas mais bonitas que tinha feito e guardado sem coragem de vender. Meio envergonhada, como se fizesse um pecado escondido, faceirosa (p. 36).

⁹⁰ Cf. D' INCAO, Maria Ângela. “Mulher e família burguesa”, em PRIORE, Mary del (org). *Histórias das mulheres no Brasil*: 234.

Rosalina guarda muitos recalques, seus sonhos são reprimidos, escondidos; sentindo vergonha até mesmo de mostrar o seu desejo de casamento; por isso não vive, como ela mesma afirma em um de seus monólogos: “A gente trocou de mal com a cidade, trocamos de mal com a vida” (p. 39). Como seu pai tirou-lhe o direito até mesmo de casar-se, como afirmado anteriormente, ela não tem coragem de assumir os próprios sonhos e os esconde, inclusive de Quiquina, a empregada da família que praticamente a criou.

A descendente dos Honório Cota vive no interior de uma cidade mineira, porém se imaginava em uma festa no Rio de Janeiro. O conflito estabelecido na narrativa está aí representado: o marasmo da cidade pequena a proliferar a rotina e o desejo de experiências que iam além do que a pequena cidade poderia oferecer. Nesse contexto, *Ópera dos mortos* retoma os dramas brasileiros vivenciados pelas famílias no período de transição da vida centrada na fazenda e um novo modo de vida, em que os costumes patriarcais se confrontam com as novas experiências geradas a partir da vida na cidade e das mudanças políticas e sociais. O poder das famílias conquistado a partir da exploração aurífera e, posteriormente, a partir das atividades agrícolas, definha-se na Primeira República sob o domínio do Partido Republicano Mineiro ⁹¹. Daí vem a semelhança da história de Rosalina com Antígona, pois nas duas narrativas há o confronto entre a lei dos antigos e as transformações processadas em um novo momento histórico.

Assim como Rosalina não tem seus desejos realizados, Antígona também não os concretiza. A personagem grega, ao dirigir-se à caverna à qual ficaria presa, faz referência ao fato de que pela fidelidade aos familiares mortos abre mão até mesmo de casar-se e de ser mãe, abre mão de concretizar seus ideais: “E agora sou arrastada, virgem ainda, para morrer, sem que houvesse sentido os prazeres do amor e os da maternidade. Abandonada por meus amigos, caminho, viva ainda, para a mansão dos mortos” ⁹².

⁹¹ Cf. LAFETÁ, João Luiz. “Uma fotografia na parede”, em *Os melhores contos de Autran Dourado*: 32.

⁹² SÓFOCLES. *Rei Édipo, Antígone, Prometeu Acorrentado*: 98.

Como na sociedade patriarcal, a mulher não possuía muitos direitos, reservando à figura masculina todas as oportunidades, João Capistrano desejava um menino: “Coitado de seu coronel querendo tanto um filho macho. Muito depois, depois de muitos abortos e insucessos e anjinhos foi que veio Rosalina. Antes Deus tivesse atendido ele vindo um homem” (p. 190). Entretanto, nasce uma menina e Rosalina não poderá interferir de nenhuma forma na vida social e política de Duas Pontes, daí vem a frustração de João Capistrano. Nesse sentido, Rosalina é a personagem que representa, de uma forma bastante enfática, as diferenças existentes entre a figura feminina e a figura masculina inseridas no meio patriarcal.

Na narrativa, a única atividade da personagem central é produzir as flores de pano, as flores artificiais, sem vida, para o povo da cidade, são flores "mortas" que ela produz. No mundo patriarcal, produzir flores é apenas uma distração para ela, uma forma de passar o tempo; portanto não há, efetivamente, uma responsabilidade nesse trabalho; nem mesmo o dinheiro recebido pela venda das flores lhe importa, já que ela é uma mulher rica, que não necessita disso para sobreviver, confirmando, assim, a sua alienação e submissão:

Quiquina cuidava da venda das flores. Quem contatava, marcava os preços. Sabia fazer preço. (...) Onde é que Quiquina arrumava tanta freguesia? (...) Flores para dona Rosalina fazer. Assim era melhor, ocupava as mãos, distraía o espírito, ajudava a passar o tempo (p. 33). / Aqueles dias vazios e compridos, que ela enchia com suas flores (p. 35).

Dessa forma, a personagem central não interfere no processo histórico nem mesmo a partir de sua atividade diária, que não apresenta uma importância social significativa.

Antes de dona Genu morrer, Rosalina, além de produzir flores, também tocava piano, mais uma atividade que não produz interferência na construção histórica, mais uma ocupação representativa da vida da mulher do mundo patriarcal, que se limitava às tarefas domésticas, às expressões graciosamente

artísticas e ao contato com os parentes, diferentemente do homem, a quem eram destinadas as atividades extradomésticas⁹³.

Na narrativa, Rosalina apresenta certa fixação pelos burrinhos que estão na Praça do Largo. Ela sempre os observa pela janela do casarão. Assim como ela, eles também não conseguem a liberdade que desejam e estão submetidos ao jugo autoritário, do qual não conseguem se desvencilhar:

Da primeira vez que olhou o burrinho de pelo fusco, ele estava preso. Aqueles burrinhos eram um pouco de sua vida, daquela janela. Como ele lutou pra se ver livre. Agora dava saltos, relinchava, cavalinho de circo: o homem de casaca vermelha estalava no ar o chicote comprido, os cavalinhos pulavam no picadeiro. (...) Ao contrário do que esperava, depois daquelas evoluções o burrinho ficou por ali mesmo. Bobo, podia ter fugido pra muito longe, quem sabe na Pedra Menina (pp. 36-7).

A mesma indignação de Rosalina pelo fato de o burrinho não conseguir fugir aparece em: “O burrinho não fugiu (...). Ele bem que podia ir pra junto da igreja, pastar naquela sombra, era tão melhor (...). Por que o burrinho teimava em ficar naquele sol queimando em vez de ficar agasalhado na sombra?” (p. 42). Portanto, Rosalina vê no burrinho o reflexo de sua própria situação, pois assim como ele, ela também está presa na sua redoma, possuindo alguém a lhe controlar. Ela poderia ter se mudado do sobrado para a fazenda da Pedra Menina, de sua propriedade, mas não tem o poder de tomar iniciativa, não possui poder de decisão, pois a força do patriarcalismo sobre ela é tão enfática que, do mesmo modo que o burrinho, não consegue “sair do cabresto”, por isso ela se revolta: “O relógio-armário parado nas três horas. Nas três horas quando mamãe morreu. Tudo começou com eles, malditos relógios” (p. 139).

Para Rosalina, a conservação de modelos, torna-se sinônimo de segurança, enquanto que novas possibilidades não são encaradas por ela de uma forma natural, transformando-se, na sua concepção, no seu entendimento sobre as coisas,

⁹³ Cf. FREIRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado urbano*: 208, 221-5.

em nebulosidade. Por isso, nesse clima de constante monotonia, Rosalina é uma morta-viva a viver no confinamento e na escuridão do sobrado, na rigidez do sistema patriarcal, que ela mesma aceita dar continuidade.

A imagem da personagem central caracteriza a mulher da sociedade patriarcal no Brasil; no entanto, como os usos patriarcais vão lentamente se modificando, a figura feminina também se transforma. *Ópera dos mortos* registra justamente esse período de transição, essa experiência da ruptura com padrões de comportamento preestabelecidos, mostrando o caos gerado nessa fase em que a ordem dos fatos sofre interferências. Portanto, o caos, sendo o negativo da ordem, manifesta-se como o processo de ruptura, daí vem a sua positividade.

A mulher dos sobrados, nos princípios do século XIX, sofre modificações e vai se transformando em uma mulher que acorda tarde por ter ido ao teatro, ao baile, ou por ter ficado a ler romances até altas horas da noite⁹⁴. Algumas dessas atitudes fazem parte do universo de Rosalina: “Depois da janta, quando a noite caía, ela ficava sozinha ali na sala, o livro na mão, fazendo hora para dormir. Então era mais solitária do que nunca, as horas custavam a passar” (p. 104). A referência aos livros lidos por ela, também pode se observado em:

Lera o livro várias vezes, sabia-o quase de cor. Os três livros que vinha lendo desde mocinha: As pupilas do Senhor Reitor, as Mulheres de Bronze e aquele terrível, a Vingança do Judeu. Lia-os repetidamente, passava de um a outro, sempre aqueles mesmos livros. A garrafa debaixo da mesa, o cálice, começava a ler. Tudo esfumando, numa neblina (p. 111).

Ópera dos mortos parece querer registrar através de Rosalina as transformações do mundo e a resistência do universo patriarcal. Na estrutura em que vive, a personagem central está acomodada às normas preestabelecidas pelos antepassados, por isso recusa-se a aceitar o novo e vive como se não houvesse alternativa a não ser a de preservar o mundo dos seus ancestrais. Assim, na

⁹⁴ Cf. FREIRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado urbano*: 226.

reprodução mecânica dos hábitos rotineiros, perde a sua posição de sujeito, a sua condição de agente transformador da realidade e de construtor de um mundo novo. Nesse processo, contrários à renovação, consolidam-se a multiplicação e a conservação de modelos prontos, gerando um círculo vicioso, uma mandala devoradora de potencialidades.

Dessa forma, a manutenção da tradição do que foi iniciado pelos antepassados torna-se alienante, pois a repetição de comportamentos sem reflexão e sem questionamentos tenta "abolir o tempo e transformar as pessoas em modelos fixos" ⁹⁵, dessa forma, "a repetição funciona como poderoso índice de fechamento" ⁹⁶.

No seu mundo limitado, a personagem esquece a sua capacidade de interferência na construção da própria temporalidade; absorvendo de forma absoluta os dramas vivenciados pelos seus antepassados, perpetuando um modo de ser baseado nas condições pretéritas a ela, não deixando fluir o curso da história, misturando, assim, passado e presente. Ecléa Bosi, na sua obra *Memória e sociedade: lembranças dos velhos* afirma que: "Há casas em cidades tranquilas em que o tempo parou; o relógio das salas é o mesmo que pulsava antigamente e as pessoas que pisam as tábuas largas do assoalho conservam um forte estilo de vida que nos surpreende pela continuidade" ⁹⁷. Em *Ópera dos mortos*, como João Capistrano quis deixar viva a imagem de Lucas Procópio, através da conservação da parte inferior do sobrado, Rosalina também conserva o estilo de vida escolhido por seu pai. Nesse sentido, a memória se prolifera no tempo atual, invocando-se os antepassados para se fazerem presentes "Ao fazer cair a barreira que separa o presente do passado, lança uma ponte entre o mundo dos vivos e o do além, ao qual retorna tudo o que deixou à luz do sol. Realiza uma evocação: o apelo dos vivos, a vinda à luz do dia, por um momento, de um defunto" ⁹⁸.

⁹⁵ CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: 114-5.

⁹⁶ CANDIDO, Antonio. *Op. cit.*: 114-5.

⁹⁷ BOSI, ECLÉA. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994: 75.

⁹⁸ BOSI, ECLÉA. *Op. cit.*: 89.

A filha de João Capistrano gostaria de tornar-se sujeito na construção da própria história; contudo, a força que o patriarcalismo exerce sobre ela a domina como se fosse um boneco nas mãos dos seus antepassados mortos, que desejam conduzir até mesmo o futuro dos seus descendentes para os fatos não serem modificados, para não perderem o papel de soberania e de supremacia que exercem, querendo a perpetuação de um sistema, apesar das transformações operadas na sociedade.

3.2. Juca Passarinho: o oponente social de Rosalina e de Emanuel

Juca Passarinho é o elemento em *Ópera dos mortos* que não faz parte do universo sócio-econômico de Rosalina e de Emanuel, o ex-pretendente da personagem feminina. Enquanto esses dois representam os detentores de poder e são soberanos na estrutura social da qual fazem parte, pois são ricos, possuem terras e comercializam café; Juca Passarinho caracteriza-se como o forasteiro, que se torna uma espécie de agregado no casarão. Assim, há o confronto claramente estabelecido entre o meio social ao qual pertencem Rosalina e Emanuel e o meio social do qual faz parte Juca Passarinho. Essa diferença está marcada simbolicamente através do olho branco do agregado: “Juca Passarinho tinha um olho branco, quando queria ver melhor se virava” (p. 85). / “Ele também assinalado. Juca Passarinho era diferente, sabia. Coisa-ruim. Aquele olho branco de leite. Atrás dele, no fundo do olho a ruindade escondida” (p. 185).

A personagem masculina, após sair de Paracatu, passa a ter uma vida totalmente livre, sem compromissos, até chegar ao casarão. No entanto, perde sua liberdade ao adentrar o espaço proibido, tornando-se também “prisioneiro” da força dos rituais vivenciados por Rosalina para conservar a soberania dos patriarcas da família Honório Cota. Nesse sentido, Juca Passarinho, apesar de suas potencialidades de renovação, também é dominado pela força da estrutura social da

qual passa a fazer parte ao viver em Duas Pontes. Juca aproxima-se do sobrado e insere-se na privacidade proibida a todos da cidade.

Quando estava chegando ao centro de Duas Pontes, no carro de boi de Seu Silvino, Juca Passarinho visualiza o sobrado da família Honório Cota e fica impressionado pela imponência de sua construção:

Seu Silvino, me diga uma coisa (...) Me diga, de quem é aquele belezão de casa? (...). / José Feliciano admirava o sobrado. A construção era grande e pesada, resistia ao tempo, com pouquinha coisa o sobrado ficava outra vez novo em folha. Bem que ele podia trabalhar ali, se lhe dessem um lugar de agregado, quem sabe? (p. 61). / A casa tão bem plantada, feito nascendo do chão, as paredes grossas, a porta almofadada, as muitas janelas, as cortinas que o vento balançava de leve (p. 65).

Dessa forma, Juca Passarinho, um desfavorecido socialmente, impressiona-se com a ostentação do casarão e é atraído por ele, desejando ser um elemento a fazer parte da privacidade ali contida. E é ele mesmo, o elemento desprivilegiado, que solicita a entrada no mundo do mistério, no universo proibido a sua condição sócio-econômica:

Segurou na aldrava, bateu. Ninguém veio atender. Cuidou ver uma cortina se mexer, alguém atrás da cortina. Oi de casa, gritou na janela. Ninguém vinha, melhor ir embora, por que cismou com aquela casa? Não faltava um lugar de agregado no mundo. Já se dispunha a ir embora quando a **porta se abriu** (p. 65), (grifos nossos).

Sendo assim, a porta se abre e é permitida a sua entrada, justamente pela soberana, a “rainha do castelo”, do palco já montado para a encenação. Na narrativa, essa será a primeira porta, entre várias, que Juca Passarinho atravessará:

Abriu o **portão**. Ele devia entrar sempre pelo **portão** (p. 116). / Dirigia-se para o seu quarto, o barracão no fundo da horta. Quando viu a **porta** da cozinha entreaberta, o leque de luz no chão (p. 116). / Foi lá ver. Devagarinho empurrou a **porta** (...) (p. 117). / Passou para a copa

(p. 117). / Parou na **porta** da sala, temia prosseguir (p. 119), (grifos nossos).

Há, portanto, uma seqüência gradativa na inserção de Juca na interioridade do casarão; por isso sua presença apresenta o sentido de profundidade no interior do espaço imutável, no interior do espaço proibido para ele.

Entre a personagem masculina e a personagem central feminina existe uma imensa distância social e a proliferação, em *Ópera dos mortos*, da imagem da porta pode ser vista como um símbolo de separação de espaços sociais tão diversos, porém, lentamente, o agregado vai transpondo as portas para alcançar a guardiã do mundo patriarcal.

Enquanto ele é um serviçal de Rosalina, ela é a patroa que não quer contato com o povo da cidade, com a “gentinha”, como ela mesma afirma por diversas vezes na narrativa:

Se o senhor quer ficar aqui, não me venha com conversa de rua, de **gentinha**, de gente sem honra nem palavra. Não quero saber nada do que se passa nesta cidade (p. 68). / Ela fuzilou-o com os olhos, ele teve medo. Não é da sua conta, disse ela. **O senhor cuida do seu serviço, do que eu mandar**. Não tem nada de querer ficar sabendo o que só a mim interessa. A mim e a papai. Pergunte pros outros, **esta gentinha da rua**. Se o senhor quer ficar aqui, não me pergunte nada, ouviu? Nada! (p. 102), (grifos nossos).

Apesar de Juca conseguir adentrar o casarão, a condição social dele está muito bem definida e a personagem feminina enfatiza isso ao longo da narrativa, humilhando-o por mais de uma vez. Porém, apesar de tudo, Rosalina torna-se amante do forasteiro humilde. Juca Passarinho sabe que não pertence àquele lugar, àquele espaço social, intransponível para a sua posição e Rosalina, constantemente, deixa isso bem claro, quando ele é contratado por ela:

O senhor entra, disse ela, a gente conversa. / E como José Feliciano se dirigisse para a porta que Quiquina deixara entreaberta, Rosalina

interrompeu-o. Por aí não. Pelo portão do quintal, ali no muro (p. 69). / Com isso ela queria dizer que ele não era igual a ela, devia manter distância, conhecer o seu lugar. A distância em que sempre o colocava, quando ele se chegava mais. Bobagem, carecia de dizer aquilo não, ele sabia o seu lugar. Dona Rosalina era a patroa muito respeitada, ele um mero empregado, pau-para-toda-obra (pp. 99-100).

A distância pretendida por Rosalina também está presente na forma como se dirige a ele, que é sempre chamado por ela de José Feliciano, estabelecendo, portanto, uma formalidade no modo de tratá-lo:

A propósito, como é a sua graça? Me chamo José Feliciano. Também me chamam de Juca Passarinho ou Zé-do-Major, à sua escolha, como queira. O senhor fica sendo para mim José Feliciano, disse ela, que é o seu nome mesmo. Deixa esta história de Juca Passarinho e Zé-do-Major pra rua, pra essa gatinha (pp. 68-9).

Juca Passarinho tem consciência do papel representado por ele; sendo assim, gostaria de não ter a marca que o exclui, que o impede de ser aceito por Rosalina, a personagem por quem ele se apaixona. Nesse sentido, o sinal no seu olho o incomoda e isso é afirmado na narrativa:

Embora de boa paz, José Feliciano não gostava que fizessem graça com a sua belida, aquela marca de Deus como ele dizia (p. 57). / Fechou o olho bom, tentou ver com o olho da belida. Quem sabe podia acontecer. Viu apenas a claridade leitosa de sempre, a névoa branca. O olho inútil. Queria ter outro olho, queria ser outro (p. 146).

O desejo de Juca Passarinho de ser outro é tão forte que sua imaginação o coloca no lugar ocupado por Emanuel na mente de Rosalina, já que este fazia parte dos sonhos da personagem feminina:

(...) quando ela recontava um caso dos tempos da Pedra Menina ele fechava os olhos e parecia se lembrar (não do caso, das palavras que ela usava contando um caso, mas uma lembrança de carne e sangue,

dele mesmo, como se o caso tivesse se passado não com ela mas com ele), se lembrava da sua vida, ele menino com ela na Fazenda da Pedra Menina (...), onde ela havia dito o nome de um outro menino (Emanuel) ele colocava o seu próprio nome, o seu próprio corpo, a sua própria figura de menino na lembrança daquele sono diurno, e seguia com ela nas correrias em cima das pilhas de sacas de café, pelos corredores escuros (...) (p. 174).

No universo social ao qual Rosalina e Juca estão inseridos, a relação amorosa entre os dois jamais será aceita pela cidadezinha em que vivem e a personagem feminina não tem coragem de assumir esse relacionamento, na medida em que Juca é apenas um empregado da casa e ela pertence a uma família que se distingue socialmente por suas posses.

De acordo com Roberto Schwarz, no seu conhecido ensaio: “As idéias fora do lugar”, a colonização produziu no Brasil três classes sociais bastante distintas, que marcaram a história da nação: o proprietário de terras, o escravo e o homem livre. Esse último não se caracterizava nem como proprietário, nem como proletário. Era aquele que dependia da remuneração e dos serviços prestados aos que detinham o poder, sendo a sua caricatura a do agregado. Nesse contexto histórico, surge, portanto, o **favor**. Produzindo a dependência da pessoa, a prática desse tipo de relação social esteve sempre presente nas mais diversas atividades, excluindo-se as de produção de base (sendo essas asseguradas pela força e violência, que sempre existiram na esfera produtiva). Do mesmo modo que o profissional dependia da relação de favor para exercer sua profissão, o pequeno proprietário também dependia desse tipo de relação para garantir a segurança de sua propriedade e o funcionário para ter um posto. O que vivia do favor, via em sua figura a imagem do homem livre, por mais modesta que fosse sua situação e achava-se, de certa forma, um privilegiado. Assim, nesse tipo de relação social ficava assegurado às partes envolvidas de que nenhuma é escrava⁹⁹.

⁹⁹ SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Editora 34, 2000: 11-31.

A sensação de liberdade, por não ser escravo, está presente em *Ópera dos mortos*, o que pode ser observado no bloco em que é introduzido Juca Passarinho, quando ele relembra as funções exercidas no passado:

Trabalho continuado, de sol a sol, não era com ele, **homem livre; não nasci pra escravo**, era o que dizia (p. 45). / Agregado, agregado numa casa é que era bom (...). A última vez que pegou um serviço mais pesado foi em Muzambinho. Trabalhou com uma turma volante na capina, na Fazenda do Tempo-Será (...). O administrador até que bonzinho, tinha gostado dele, mas o capataz não dava uma folga, queria era lhe tirar o couro. **Escravo não, isto é que não, sou preto?** Dizia (p. 48), (grifos nossos).

Na construção textual, as oposições entre Juca Passarinho e Emanuel são proliferadas no texto; enquanto o primeiro é caracterizado como um ser inexpressivo socialmente, sendo o agregado na casa de Rosalina, Emanuel faz parte de uma classe social privilegiada e é o par perfeito para ela. Todos da cidade aprovavam a união com a personagem feminina, pois os dois pertencem à mesma posição social; por isso, nos devaneios de Rosalina, ela seria uma dama ao lado dele:

Nenhum desejo de se ver naquele espelho – no outro sim, no quarto, quando punha a rosa no cabelo e era uma senhora a passeio; Emanuel, ele lhe dava o braço (...) (p. 41). / De vez em quando Emanuel entrava no livro, pegava a dizer coisas tão lindas, de que ele nunca seria capaz. Vestia-o com uma casaca, punha-lhe uma gravata como aquela do desenho da capa. Pegava-a pela cintura, punha-a na garupa do seu corcel branco, raptava-a, levava-a pra bem longe, pra um país onde a neve caía branca (p. 111).

Quiquina também desejava que Rosalina tivesse se casado com Emanuel, pois essa união também era aprovada por ela. Esse fato demonstra que ela assimilou a visão da classe dominante: “Que boniteza de olhos, que figura de homem fazia seu Emanuel. Se ela tivesse querido, bem que podia ser outra agora a sua vida” (p. 87). / “Era tão melhor seu Emanuel casado com ela. Nada disso tinha acontecido, eles eram felizes. Mas ela não quis, no amargor do ódio” (p. 189).

Além de a narrativa enfatizar a imagem de Emanuel como pertencente ao mesmo padrão social de Rosalina, também reforça as suas qualidades morais através da repetição. É importante ressaltar que até mesmo Juca Passarinho valoriza o ex-pretendente de Rosalina:

Ele era tão fechado, **tão direito**, igual ao pai, aquele padrinho Quincas Ciríaco (monólogo de Rosalina), (p. 107). / Seu Emanuel dava ordens para uns homens que iam descarregar um caminhão de café. **Um homem forte, bem apessoado**, seu Emanuel. A cara fechada, uns olhos cinza muito claros. **Trabalhador sério**, seu Emanuel. **Homem direito**, feito o pai, Quincas Ciríaco (...). Casado, **um homem direito, respeitador**, diziam. Não era como aqueles outros, os outros viviam às voltas com as mulheres da Casa da Ponte (p. 154), (monólogo de Juca Passarinho). / **Homem sério, respeitador**, diziam. Feito o pai. Casado, pai de filhos, **direito** (voz de Juca Passarinho), (p. 155), (grifos nossos).

Em oposição à imagem de Emanuel, Juca Passarinho é desprezado constantemente a partir do olhar de Quiquina:

Gente de casta, de de-primeiro, dizem. De casta, e ela foi fazer aquilo com um agregado sem eira nem beira que nem aquele caolho. Juca Passarinho, veja só. É cuspir, o nome dele suja a boca. Olhou pra ela assim feito querendo saber como é que Rosalina ia passando. Ia dar confiança pr'aquela porqueira, um bosta. Rola-bosta, passarinho. Devia ter ido embora lá pra sua terra lá dele (p. 187).

Todavia, é justamente a personagem que não é valorizada socialmente pelo plano de enunciação, que traz vida para o sobrado, para a “flor morta”: Rosalina. Por isso, dois dos nomes aos quais a narrativa refere-se a ele, dizem respeito à alegria, felicidade: “José Feliciano: felicidade; Juca Passarinho: José da infância, o alegre, o gaiato”; enquanto que Zé do Major significa “o mandado, o agregado”¹⁰⁰. Na maior parte das vezes, a narrativa faz referência à personagem como Juca Passarinho, enfatizando, portanto, a sua alegria natural.

Torna-se importante ressaltar também que há um equilíbrio na narrativa, enquanto Rosalina nega-se a falar, Juca Passarinho era o oposto: “Como a fome apertava, começou a pensar seriamente na vida. (...) Depois de agregado numa casa de velhas, emprego bom era ajudar na política. Não, pra isso não dava, **falava muito**, sabia, eles não gostam disso” (p. 48), (grifos nossos). A mesma oposição pode ser percebida com relação à imagem que a narrativa cria de Emanuel: “(...) seu Emanuel era muito **calado**, vergonhoso” (p. 86). / “Seu Emanuel **era calado e cumpridor**” (p. 188), (grifos nossos).

Assim, a narrativa vai contrapondo a imagem de Emanuel à imagem de Juca Passarinho, demonstrando claramente o nível social ocupado por um e por outro na estrutura patriarcal da qual fazem parte.

A posição privilegiada da herdeira da família Honório Cota é muito enfatizada em *Ópera dos mortos* a partir da configuração de sua imagem como “rainha”, por exemplo, quando o narrador, descreve o momento em que ela aparece para o povo da cidade, no velório de seu pai e a mesma referência irá aparecer na narrativa por diversas vezes:

(...) toda a sua figura bem maior do que era, a cabeça erguida, digna, soberba, que nem uma **rainha** (...). Rosalina era uma figura recortada de história, desses casos de damas e nobres que contam pra gente, toda inexistente, etérea, luar. Tudo podia acontecer, esperava-se a noiva descer as escadarias do palácio, o vestido arrastando na passadeira de veludo, os pajens, o cortejo: aguardava-se a **rainha** que vinha vindo. Nada a gente deixava de ver, mesmo não vendo. Podia-se ouvir a respiração, os mínimos ruídos, tudo matéria fantasmal (p. 28), (grifos nossos).

Rosalina também sempre aparece estando no alto da escada, o que reforça a sua imagem de rainha, enfatizando o seu sentido de grandeza, a sua classe social privilegiada: “Ali estava ela sufocada pelo tempo, vencida no mundo. Os relógios na sua linguagem muda, ela também uma vez falou por eles. Bem alto, em silêncio, **do alto da escada**, pra que todos vissem” (p. 140), (grifos nossos).

¹⁰⁰ DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*: 118.

A posição social da família Honório Cota gera no povo da cidade uma admiração e uma conseqüente submissão e reverência a Rosalina, que é vista como um ser “superior”:

Ninguém como Rosalina para se dar ao respeito, **dona de altas grandezas**, igual a seu coronel Honório Cota. Perto dela (quando o coronel Honório Cota era vivo e se dava com os outros: ela não era uma menina, também não era moça, mas se via no seu porte, nos gestos, mesmo no seu olhar, uma futura **grande senhora**, dessas que **só de olhar a gente abaixa a cabeça no respeito**), **assumia-se uma atitude de consideração**, a gente não dizia certas coisas, policiava-se a linguagem, **na muda admiração** (p. 72), (grifos nossos).

Se a grandeza de Rosalina vai cada vez evidenciando-se mais é porque a dimensão de verticalidade e, portanto, de profundidade do seu ser vai sendo proliferada. Por isso, ela é constantemente chamada de rainha.

Cada vez mais o narrador vai enfatizando a soberania de Rosalina e a inacessibilidade do patriarcado ao qual ela está submetida: “E o sobrado ia ficando cada vez mais soberano, inacessível na sua penha” (p. 82). / “O sobrado continuava inabordável. Jamais conseguiríamos chegar ao seu miolo, restabelecer a ligação perdida” (p. 90). Assim, a intimidade de Rosalina e do sobrado não podem ser compartilhados e cada vez mais a realidade ali vivida vai se distanciando do povo da cidade de Duas Pontes e cada vez mais a imagem de soberania da personagem vai sendo reforçada, como afirma Juca Passarinho: “Com a senhora é diferente, dá gosto trabalhar pr’uma pessoa assim de **grandeza** feito a senhora. É coisa de alma, dona Rosalina. Quem tem **alma grande**, por mais que forceje, não atina em ser miúdo” (p. 76), (grifos nossos). Sendo assim, a grandeza da personagem consiste, justamente, na sua essência, fazendo parte de um universo fechado: “Sempre escondida num lugar qualquer do sobrado, perdida no tempo. Não a pessoa de dona Rosalina, que esta era até muito parada e silente, naquele serviço quieto e vagaroso de fazer flor. Ele não sabia ainda que buscava nela a outra pessoa: a sombra, a alma de dona Rosalina” (pp. 100-1).

Na construção textual, o narrador coletivo faz referência à diferença de

Rosalina com relação ao povo da cidade, confirmando a imagem de soberania que eles possuem da personagem central: “Ah, **Rosalina não era como todos nós viventes**, o comum dos mortais. Os que apenas desconfiavam, ela menina, do que havia de crescer de dentro daquele corpo espigado, mais tarde entenderam tudo, pela **luz de mistério** que a sua presença deitou sobre a cidade” (p. 72). A classe dominante, portanto, está sempre no centro das atenções do povo de Duas Pontes.

Enquanto Rosalina é configurada como a “rainha” soberba e poderosa, José Feliciano caracteriza-se como “um caçador sem munição” (título do quarto bloco, quando ele é apresentado na narrativa). Portanto ele é um caçador desprovido, não possui munição que lhe assegure a posse da presa; não possui condição social e poder econômico para conquistar Rosalina, por isso, a consciência de sua situação torna-lhe infeliz:

Um caçador sem munição é um homem triste, sozinho, sem ninguém no mundo: ele e Deus. É o mesmo que um homem no escuro, voltado pra dentro, na sua substância. Sujeito a todas as tentações. É quando o diabo aparece, a idéia ruim brota (p. 57). / Um mero empregado. Ele viu logo que não seria nunca feito Quiquina, que ela tratava num misto de amizade, respeito e carinho (p. 72).

Na narrativa, a sua caça será Rosalina, uma presa muito difícil de ser capturada. Na analogia que faz, ela é como um guará, pois está escondida no mundo social que lhe assegura a sua posição de superioridade; dessa forma, não há como capturá-la:

Tinha muita emoção nas caçadas de porte (...) era danado caçar guará, só mesmo sendo caçador dos bons feito seu major, guará se esconde em tudo que é moita, disfarça, quando a gente pensa que ele está ali, cadê se foi ele esperto (...) (p. 49). / Dona Rosalina, me perdoe a comparação a senhora às vezes parece um guará, disse ele um dia. (...) Guará é assim, dona Rosalina, visonho. Quando a gente pensa ele aqui, vai ver ali, quando a gente vai ali, ele está longe, arteiro, esperto (...) (p. 173).

A distância entre ela e Juca Passarinho são enfatizadas a partir da posição social à qual ela pertence. Por isso, a narração sempre menciona a posição de Juca Passarinho como um simples empregado, alguém que está no casarão para prestar serviços: “Assim José Feliciano ou Juca Passarinho ou Zé-do-Major - como queira, entrou para **o serviço do sobrado**” (p. 71), (grifos nossos).

Rosalina, detentora do orgulho de sua classe social, não quer, a princípio, misturar-se com Juca: “Precisava cortar-lhe as asas, ele devia conhecer o seu lugar: ela era a dona da casa, ele um mero empregado” (p. 72). A distância social entre a família Honório Cota e Juca Passarinho é fortemente marcada na construção narrativa:

Se você quer saber coisas, falou ela alto, quase gritando, mexericar, **vai procurar essa gentinha da rua** com quem o senhor anda metido (p. 72-3). / É um qualquer que bateu na minha porta pedindo trabalho. Nada mais, só isso (p. 80). / Como? Gritou ela. Rosalina? Dobre a língua! Ponha-se no seu lugar! (p. 159), (grifos nossos).

O confronto social estabelecido entre Rosalina e Juca também pode ser observado a partir de um dos monólogos de Rosalina ao fazer referência ao tipo de bebida preferido pelos dois. Enquanto ela bebe vinho, ele bebe cerveja e cachaça: “Encheu mais um cálice de vinho Madeira, pensou ver a sombra de Quiquina no corredor. Por que Quiquina nunca mostrava o seu desagrado por ela beber tanto vinho?” (p. 107). / “Como aquele José Feliciano, que deve beber cerveja e cachaça” (pp. 107-8). A diferença social tão presente em *Ópera dos mortos* reflete a distância social marcante na realidade brasileira, gerando práticas sociais tão díspares.

Em uma das passagens da obra, Rosalina relembra uma ocasião em que bebeu aguardente. Quiquina estava doente e preparou um remédio para tosse, Rosalina, então, aproveita a oportunidade e bebe o que sobra da garrafa. A personagem central acaba apreciando a bebida e pensa em pedir para a empregada comprá-la na cidade, mas não tem coragem de fazer o pedido.

Durante todo o bloco “Um caçador sem munição”, há o anúncio do mistério, o anúncio do trágico. José Feliciano, no caminho para a cidade de Duas Pontes,

impressiona-se com um sonho que teve: “Seu major jogava a luz da lanterna bem nos olhos da capivara. Em mim não, meu padrinho! (...) Era nele que o major mirava (...) Acordou assustado. Tinha medo de sonho, hoje o dia andava ruim” (pp. 52-3). Juca Passarinho acorda com a cantilena do carro-de-boi que o conduzirá ao encontro do seu destino, ao encontro de Rosalina e será ele o responsável pela mudança na vida da personagem feminina. Sendo assim, a cantilena funciona como uma espécie de anúncio para a entrada de Juca Passarinho na construção narrativa: “Uma nuvem de poeira, a cantilena já bem nítida no ar. O canto nasalado vindo de longe. Um carro-de-bois vinha chegando na cidade” (p. 42).

Há muitos indícios para o leitor de que o fim da obra será trágico, de que o final da história de Rosalina e de Juca Passarinho não será feliz. A narrativa parece querer enfatizar que a entrada de Juca no sobrado, no universo patriarcal, repleto de convenções sociais, só poderá caminhar para o caos; pois trará desequilíbrio na rigidez da estrutura social existente, que deixa muito claro o papel social representado por todos. A referência constante às voçorocas confirma o sentido trágico de *Ópera dos mortos*. José Feliciano fica assustado ao vê-las:

Que é aquilo, seu Silvino? Quase gritou, disse espantado José Feliciano apontando o **buracão enorme** (...) Ah, disse Silvino, o senhor nunca viu uma **voçoroca**? (...) Tinha até **medo** de olhar aquelas **goelas de gengivas vermelhas e escuras** (...) Que **coisa medonha**, seu Silvino. Parece que não acaba mais esta **começão de terra**. (...) as **voçorocas** vinham se juntar à lembrança ainda quente do **sonho** de há pouco. Os olhos fechados, a visão das **voçorocas** crescia assustadoramente (p. 60), (grifos nossos).

As voçorocas são um símbolo, um indício de que não há alternativa a não ser aceitar o próprio destino, aceitar o caminho ao qual está sendo conduzido; não há como fugir do casarão. Dessa forma, do mesmo modo que as voçorocas geram medo em Juca Passarinho e exercem uma atração sobre ele, o amor de Rosalina também produz em José Feliciano o medo do desconhecido, o medo do desejo tão forte que sentia com relação a ela e do qual não conseguia fugir:

(...) buscava mesmo comparação com as horas noturnas, violentas e silenciosamente agressivas no encontro dos corpos, e chegava a achar que de dia sim era feliz, de noite era o visgo das voçorocas, as goelas vermelhas e escuras, de que ele não podia se afastar, sentindo aqueles encontros noturnos como um vício, uma pena feliz (p. 176).

Assim como as voçorocas vão destruindo tudo, as personagens também vão sendo conduzidas à tragédia. Por isso, José Feliciano diz a Silvino Assunção que as voçorocas acabam “comendo as ruas e as casas, engolindo tudo” (p. 60). Desse modo, Juca Passarinho, antes de chegar ao sobrado, pressente a fatalidade que o espera e prevê que não será possível fugir do futuro que terá de trilhar. Mas Juca desconsidera seu pressentimento e passa a fazer parte do sobrado, sendo mais um boneco manipulado pelos patriarcas da família Honório Cota:

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 pra ele? Quem sabe não era melhor descansar um pouco, tomar outro rumo? (...) Não adianta fugir. Deus é forte. O que for soar. É fugindo do buraco é que a gente cai nele (p. 63). / (...) de que adiantava ele fugir, se tinha de um dia de esbarrar naquela casa? (p. 65).

Do mesmo modo que Juca Passarinho vislumbra a impossibilidade de fugir do próprio destino, Quiquina também faz a mesma observação ao comentar os diversos abortos de dona Genu, mãe de Rosalina:

Era uma sina, maldição. A gente não deve de acreditar nessas coisas. Mas tem coisas que de tão repetidas deixam a gente meio cismada. Os anjinhos que dona Genu paria pro chão vermelho do cemitério. As bocas das voçorocas ali estavam pra comer tudo, terra e gente (p. 84).

Na concepção das personagens, o destino já está traçado; nesse sentido, a vida não pode sofrer transformações e as formas de relações pretéritas devem se perpetuar no tempo presente. No entanto, quando se inicia o romance entre Juca Passarinho e Rosalina, o desejo de conservar a tradição e a permanência na rotina

diária não acaba se cumprindo, pois Juca Passarinho transforma a vida do sobrado: durante o dia passa a ser a companhia diária da personagem central e, à noite, relaciona-se sexualmente com ela, dando um novo sentido à vida.

Na história do patriarcado brasileiro, muitos pais não consentiam o casamento da filha com alguém de diferente etnia, classe social ou poder econômico; por isso, muitas moças eram raptadas dos sobrados pelos pretendentes, que não eram aceitos pelos pais das jovens. Os raptos e a desobediência aos pais marcaram, de maneira dramática, o declínio da família patriarcal no Brasil, na segunda metade do século XIX. Assim, a autoridade paterna foi se enfraquecendo, juntamente com os mais poderosos vínculos familiares ¹⁰¹. A história de Juca Passarinho e de Rosalina faz parte desse período; contudo Rosalina não assume o seu desejo e se deixa vencer pela força da tradição na qual está inserida.

No quarto bloco, é feita a referência à anomalia psicológica dos membros da família Honório Cota. Silvino Assunção ao falar para Juca Passarinho sobre João Capistrano, faz o seguinte comentário: “Depois deu uma tristeza mais triste na alma dele, uma tristeza de morte. Por causa de política (...) A modo que ele não via, os olhos virados pra dentro. **Meio quarta-feira, foi o que virou**” (p. 61). A mesma referência ele faz a Rosalina: “Fica nas soberbas, é o que dizem, eu acho que é mais sofrimento, **pancadice**” (p. 62). No segundo bloco da obra, o narrador coletivo já havia feito menção a isso, quando João Capistrano, envolvido na política, se imaginava fazendo discursos: “No quarto, dona Genu se encolhia com medo que ouvissem da rua, quê que iam pensar dele? **Maluqueira, telha-de-menos, quarta-feira**” (p. 21), (grifos nossos). Assim, o narrador alerta o leitor das condições psicológicas dos membros da família Honório Cota, condições geradas por não aceitarem as transformações operadas na sociedade.

Juca Passarinho, apesar de ser o oponente social de Rosalina e de Emanuel, passa a fazer parte do casarão, entrando em contato com a alienação da família Honório Cota, incorporando a vivência de Rosalina, sendo, assim, mais um fantoche manipulado pela força da estrutura social existente. Com suas potencialidades renovadoras, a princípio interfere, positivamente, levando vida e movimento para o

¹⁰¹ Cf. FREIRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado urbano*: 246-7.

universo fechado do casarão; no entanto, ele também passará a assumir o modo de vida ali presente, apresentando correspondências com a personagem central e também será uma marionete no palco do qual passa a fazer parte, apesar de, muitas vezes, não seguir o comando dos produtores do espetáculo.

*Queria, uma esponja, absorver tudo,
incorporar a si mesma o mundo, a
vida. Queria sufocar a morte na alma,
para que só a vida germinasse.*

Autran Dourado
A barca dos homens (p. 204).

Capítulo 4

Os fantoches ganham vida

4.1. A rotina de Rosalina

O conflito de *Ópera dos mortos* acontecerá através da relação estabelecida entre a vida rotineira de Rosalina e a personagem que causará um desequilíbrio na estrutura montada: Juca Passarinho. Tal relação fará com que os ancestrais de Rosalina, os dirigentes do espetáculo, percam um pouco a força que possuem. Nesse sentido, os fantoches da narrativa, passam a ganhar vida.

É apenas no quinto bloco que se iniciam as ações, propriamente ditas, de *Ópera dos mortos*, apresentando o modo como ocorre o envolvimento entre as duas personagens e os dentes que movimentam a engrenagem da realidade inerte vivenciada por Rosalina. No texto de Autran Dourado, há um "mundo parado e fechado" ¹⁰², preso a uma estrutura que não pode mais ser possível, pois a realidade sofre transformações. Rosalina, como integrante de uma classe social privilegiada, traz consigo a missão de deixar intactos os papéis representados pelos antigos habitantes do sobrado.

O título do sétimo bloco "A engrenagem em movimento" relaciona-se diretamente com o título do quinto bloco "Os dentes da engrenagem" e com o título do sexto bloco "O vento após a calmaria". Assim, a narrativa vai apresentando, através de uma seqüência gradativa, a monotonia do casarão e os fatos que irão aos poucos possibilitando o romance entre a personagem feminina e a personagem masculina.

Um dos índices a marcarem a vida monótona de Rosalina são os livros que ela sempre lê, não buscando opções diferentes, repetindo sempre as mesmas leituras. A obra *As pupilas do senhor reitor*, uma obra romântica, fortalece os sonhos

¹⁰² CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*: 102.

da personagem e ela passa a acreditar que a felicidade, só pode ser um projeto imaginário, impossível de ser concretizado, impossível de ser conquistado:

O pensamento boiava longe, num azul longe, numa paisagem sonhada, era como se sonhasse. Morava num outro país, era Margarida, o senhor reitor tinha sempre muitas conversas com ela. O outro homem, cavalheiro. Aquele amor tão puro, tão bom, os sentimentos sempre tão delicados. Tinha gente assim no mundo? Só numa aldeia, em Portugal, há muitos e muitos anos. Era onde vivia às vezes. Quando fechava o livro e se punha a sonhar. Será que aquilo tudo aconteceu mesmo? Havia? Misturava a sua vida com a vida das personagens do livro, e se via a rir, a amar, a chorar, a chorar de pura alegria (p. 110).

Nesse ambiente de absoluta monotonia em que vive a soberana do casarão, surge Juca Passarinho. Antes do início do envolvimento de Rosalina com ele, a ausência de movimento da personagem feminina é amplificada, fortalecendo o sentido de imobilidade na vida da descendente dos Honório Cota:

Ah, ali, ela. Como costumava vê-la da janela. Junto da mesa, as mãos cruzadas sobre o livro. Empinada, dura, quieta. Nenhum movimento, de cera, sem vida. A cara de uma brancura lívida, de louça. Não pensava nada, os olhos fixos, o mínimo sopro de vida. Parecia olhar o relógio parado nas três horas. / Os olhos muito abertos, vidrados, em cima dele. Feito que não o vissem, parecia não vê-lo, e se o visse, era como se não o reconhecesse (p. 119).

Assim, como os relógios estão paralisados, Rosalina também está e ela fica à espera que a personagem masculina crie movimento na inércia em que ela se encontra: “Quieta, os olhos no chão da mesa (...) ela esperava que o primeiro movimento partisse dele. O primeiro movimento em direção da garrafa” (p. 124). Os relógios parados estão ali na sala, lembrando-lhe de que tudo deve ficar como está, mas ela deseja que Juca Passarinho a tire de sua condição de boneco manipulado pelos seus ancestrais, passando, assim, de fantoche a ser vivente. Ela terá a transformação que deseja em sua vida, embora momentânea, a partir de sua relação amorosa com Juca Passarinho.

Apesar da imensa distância social existente entre a filha do coronel e Juca, há um ponto possível de encontro: a necessidade da linguagem, a necessidade de compartilhar lembranças e de criar novas combinações. Isso é afirmado por José Feliciano: “Se falei foi mais por falar (...) Quiquina é muda, falar o tempo todo cansa, carece um pouco ouvir voz de gente, pra espantar as sombras” (p. 73).

A personagem feminina apresenta a mesma necessidade: “Uma das razões por que Rosalina não o mandou embora foi exatamente o que disse José Feliciano: a gente carece de ouvir voz humana, pra sair das sombras. Um homem não é só um lago de silêncio, necessita de ouvir a música da fala humana” (p. 73). Por isso, nas sombras em que está o sobrado, é preciso a clareza da linguagem, a música que dá vida à existência e será a presença da personagem masculina, com todas as suas características dionisíacas, que irá ativar isso: “Dona Rosalina falava como se não fosse com ele, como se estivesse ali sozinha e ele fosse apenas a mola que acionava o maquinismo de suas lembranças” (p. 96). Portanto, a presença de Juca Passarinho irá impulsionar a possibilidade para Rosalina de lembrar e de expor suas lembranças, de expor o que está guardado, o que nunca foi compartilhado a partir da expressão da sua própria linguagem.

É preciso ressaltar que é apenas o tempo remoto que faz parte do diálogo entre as duas personagens; por isso Rosalina e Juca Passarinho nunca falam de planos. Além disso, na fala da personagem central nunca estão presentes as lembranças de sua vida adulta, pois ela conserva os tabus criados por seu pai. São as lembranças da infância que fazem parte das conversas entre ela e José Feliciano. Logo, há uma parte da vida de Rosalina que é inacessível e Juca logo percebe o terreno proibido, o caminho que jamais pode ser percorrido por ele: “A cada pergunta que fazia podia se seguir uma reação tão despropositada, tão violenta, de dona Rosalina, que ele tinha até medo de perguntar. (...) Muito ladino, aprendeu logo o terreno proibido. (...) ele tinha de ser muito vivo para não ultrapassar as fronteiras” (p. 98).

Do mesmo modo que a configuração de Rosalina acontece a partir de suas lembranças, de seu culto aos ancestrais e aos mortos, Juca Passarinho também vive a relembrar o passado distante, quando vivia em Paracatu:

Os olhos cerrados, procurava **lembrar** os tempos áureos, quando o major Lindolfo era vivo, quando os dois iam pro mato caçar (p. 50). / Desta vez não teve jeito, **começou a se lembrar** de seu major na madrugada, os dois saindo para as caçadas, Valdemar na varanda dando adeus, e de chofre foi assaltado pela **lembrança** tristonha do menino morrendo (p. 51), (grifos nossos).

Assim, o fato de Juca Passarinho não querer se fixar em lugar algum até chegar a Duas Pontes, deve-se, na realidade, ao seu desejo de ter de volta a vida passada, fazendo com que ele valorize demais o tempo vivido no sertão de Paracatu; por isso, na estrada, em direção a Duas Pontes, ele afirma:

Não era como o sol do sertão (...), mas mesmo assim um sol forte (p. 43). / Homem bom meu padrinho seu major, caçador como nunca vi igual. Se ele não tivesse morrido, não teria se mandado de lá, deixado Paracatu, andejo por esses caminhos todos, sem pouso nem trabalho certo, de cidade em cidade, de fazenda em fazenda, como um Judas, judeu condenado (p. 44).

Dessa forma, o plano de vida de Juca Passarinho para o futuro estava vinculado às suas experiências passadas; sendo assim, era a repetição que ele procurava, não desejava o novo, o desconhecido: “Queria era achar um outro homem que nem o major Lindolfo, rico, de posses, sem muita preocupação com o trabalho, que o deixava à-toa sem fazer nada (...)” (p. 46). Ele povoa o futuro com o passado e o seu desejo é transpor o tempo que já se foi no espaço novo do qual fará parte. Sendo assim, Rosalina e Juca querem manter o tempo pretérito como algo a ser reverenciado.

Como não há possibilidade de um futuro diferente, o leitor já pode intuir que a narrativa caminhará para a decadência das personagens. O capim no telhado do sobrado, citado pelo narrador coletivo no início do texto, novamente, aparece na construção narrativa, quando José Feliciano pergunta a Silvino Assunção de quem era o casarão: “Ah, disse Silvino, é o sobrado do falecido coronel Honório Cota. (...) Agora está um pouco estragado demais, o senhor veja, tem até **cabeleira de capim**

no telhado, erva-de-passarinho” (p. 61), (grifos nossos). Esse é um dos aspectos a demonstrarem a ausência de interferência das personagens na construção do tempo presente.

Rosalina e Juca Passarinho constroem a própria existência a partir da memória. É nessa união que os dois se completam, é nessa junção que compartilham a convivência e a solidão em que vivem: “José Feliciano só tinha conversas boas, aqueles casos do Paracatu, de seu major Lindolfo, dona Vivinha, o menino Valdemar (...)” (p. 89). Como as personagens vivem num tempo remoto, num tempo distante do momento presente em que estão, lembrar passa a ser a condição para sobreviver. Nesse contexto, a memória caracteriza-se como fuga, arte, lazer, contemplação¹⁰³.

O passado de Rosalina e de Juca passa a ser presente, dominando a linguagem das personagens, que se tornam submissas a ele. Nesse sentido, não há uma possibilidade diversa de existência, apenas a repetição, apenas a monotonia de um tempo que não passa, que só reproduz o já existido, misturado com a impossibilidade do devaneio criado.

Se a narrativa é construída a partir das lembranças das personagens, os verbos empregados não podem estar no futuro. Como as personagens pouco agem, o uso do condicional é bastante freqüente na construção narrativa, indicando a ausência de ação e o medo de agirem. É o que acontece com Rosalina ao desejar ter mais bebida em casa: “E **se** pedisse pra Quiquina comprar uma garrafa de aguardente? (...) Não, era demais abusar de Quiquina, não tinha coragem” (p. 108). / “E **se** dissesse que era remédio pra tosse (...)? (...) E **se** ela mandasse José Feliciano?” (p. 108), (grifos nossos). Juca Passarinho também apresenta a mesma insegurança, quando entra na cozinha à noite e tem medo de ser surpreendido por Quiquina: “**Se** ela acordasse de repente com a sua presença, dizia que viu a porta aberta, veio ver o que se passava (...) **Se** não acreditasse melhor pra ela, tomasse mais cuidado das outras vezes” (p. 117).

¹⁰³ Cf. BOSI, ECLÉA. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*: 60.

A partir da necessidade de compartilhar a memória, de compartilhar o que traz um significado repleto de emoção, verifica-se que a linguagem passa a ter uma importância essencial na constituição do sujeito, caracterizando-se como música bem elaborada, do mesmo modo que *Ópera dos mortos* é uma composição harmônica, bem arquitetada. Por conseguinte, o narrador coletivo pede a atenção do leitor para com a sintonia da construção textual e o envolvimento do leitor para com a narrativa: “Atente agora não só com os ouvidos bem abertos, ouça com o corpo, com a barriga se possível, com o coração, e veja, ouça a doce modulação do canto. Só o canto, a música” (p. 73). Sendo assim, é necessária a emoção para a leitura da “música, da ópera” com a qual estamos entrando em contato, para a leitura dos excessos que conduzem Rosalina ao seu drama pessoal: “Na ópera, a emoção é o paradigma. Sua lógica é o excesso”¹⁰⁴.

Na convivência das duas personagens, atrelada à memória também está presente a imaginação. Isso pode ser observado quando Rosalina relembra seus antepassados: “Mas tudo matéria de sonho, o pai não era verdadeiro, a mãe de brinquedo, inventada na hora, conforme o embalo do coração” (p. 96). O mesmo acontece com Juca Passarinho que vai se contaminando cada vez mais pela dimensão ritualística representada por Rosalina e ela passa, até mesmo, a fazer parte de sua infância na sua imaginação:

Rosalina ficou brincando no riachinho, os pés descalços na água clarinha e brilhante, as mãos em cuia aparando a corrente. Depois ela jogou água nele, a água era fria e gostosa (...) (p. 146). De olhos fechados, ela lhe parecia uma outra Rosalina. Fantasiava a sua figura, os seus gestos, e ela parecia a moça mais bonita da terra. Ia compondo com a substância das nuvens, com os pensamentos ternos, com as suas lembranças da infância (...) um todo tão carinhoso e terno que ele se esquecia do ser esquivo, às vezes ríspido, que era dona Rosalina (p. 95).

A personagem masculina, assim como Rosalina, vive em um mundo irreal, enquanto ela sonha, ele, além de sonhar, mente e inventa histórias. A ilusão faz

¹⁰⁴ BLUNDI, Antonio. *A ópera e o imaginário*. Rio de Janeiro: 24.

parte de sua existência. No percurso da estrada, quando Juca pede auxílio ao condutor de carro-de-boi, Silvino Assunção, para continuar a viagem, sem destino certo, inicia suas mentiras:

Venho do Guaxupé, disse José Feliciano. É de lá? Disse o carreiro. Não, sou não, disse José Feliciano já **inventando a história** que ia contar (p. 54). / José Feliciano viu o terreno bom de plantação, o homem era crente; **armando uma boa história**, podia contar com ele (p. 54). / Olhe, até já quiseram me dar um emprego num cemitério, começou ele **a mentir** (p. 58), (grifos nossos).

Do mesmo modo como memória e imaginação unem as duas personagens, o narrador e o leitor irão percorrer a construção da história tendo em vista esses dois aspectos; por isso, o narrador coletivo pede, no início da obra, para o ouvinte/leitor unir a memória à imaginação: “O senhor atente depois para o velho sobrado com a **memória**, com o coração – **imagine**, mais do que com os olhos, os olhos são apenas conduto, o olhar é que importa” (pp. 1-2), (grifos nossos).

De forma contraditória, Juca Passarinho, também expressa o desejo de esquecer o que gera sofrimento, como se pode observar em um de seus monólogos:

Mas não queria chorar, **queria era esquecer** aquele menino Valdemar caçando rolinhas com os anjos. Procurou se distrair espiando a nuvem de mosquitos que dançavam em volta de uma moita, cuidou mesmo ouvir o zumbido que faziam. **Quando a gente quer esquecer, qualquer coisinha faz lembrar**, é custoso (pp. 51-2), (grifos nossos).

É interessante observar que Juca Passarinho fecha os olhos para unir as lembranças à imaginação; sendo assim, há a valorização da imensidão do que está no interior do ser e é essa vastidão interna das personagens que tem força na narrativa. Como vivem de lembranças e são incapazes de agir, por estarem inseridas no isolamento do universo patriarcal repressor, que cerceia a capacidade de interferência na ordem social, as personagens de Autran Dourado fortalecem a imaginação; por isso em suas lembranças elas sempre estão em campo aberto,

vivenciando, assim, nos seus devaneios, a liberdade de movimento, livres das rédeas às quais estão submetidas.

Apesar de todas as diferenças sociais, Rosalina e Juca Passarinho apresentam semelhanças, o que possibilita o encontro para o início da história de amor que vivenciam, para o início do drama do qual são os protagonistas. Portanto, as personagens foram construídas a partir das correspondências e oposições, formando, nesse sentido, um equilíbrio narrativo.

No romance analisado, a condição da personagem central como herdeira de uma grande fortuna, inserida em uma sociedade patriarcal, em que as mulheres são submissas aos homens, faz com que ela se torne eterna prisioneira de um impiedoso labirinto. Por isso, na construção da história social, torna-se necessário lembrar o passado para a compreensão do tempo presente, numa tentativa de conscientização da situação do ser no sistema ao qual está submetido e é nesse sentido que Autran Dourado valoriza e representa em suas obras o tempo remoto. Por conseguinte, o autor, ao valorizar tanto o passado na história das personagens, parece querer enfatizar a necessidade de uma consciência atuante e transformadora.

A herança da tradição é imposta a Rosalina e aceita por ela, passivamente, como um modelo fixo de vida. Por isso, em *Ópera dos mortos*, a preservação da tradição, ocorre a partir da memória dos envolvidos e é justamente devido à memória que são tão conservadores, tradicionais.

Na narrativa em estudo, as personagens são alienadas e o estado de alienação surge a partir da representação de situações absurdas geradas devido ao isolamento, fechamento, inconsciência e indiferença das personagens no interior de uma cidadezinha de Minas Gerais.

Ao inserir em sua obra um ambiente tão conservador, que não aceita mudanças, Autran Dourado parece querer afirmar que é necessária uma modificação na estrutura social. Em "Radicalismos", Antonio Candido, ao analisar a presença de idéias radicais (opostas ao conservadorismo) no Brasil, cita Manoel Bonfim. Pedagogo e historiador, nascido em Aracaju em 1868, Bonfim analisou o regime de trabalho e as bases da sociedade brasileira e latino-americana. De acordo

com Antonio Candido, o historiador mencionado afirma que se a lei das sociedades modernas é a evolução, o conservadorismo das classes que estão no poder torna-se degradante, não podendo mais permanecer intacto ¹⁰⁵. A conservação da tradição gera um comportamento condicionado operante e o tempo parado torna-se a representação da negação da própria vida. Como a tradição apresenta o papel de manter a ordem preestabelecida, favorece a reprodução das relações sociais existentes, cerceando a capacidade de liberdade e de criação, fazendo com que aqueles que pertencem a tais relações se tornem prisioneiros de um mundo arcaico e de uma maneira de ser alienante.

A história de amor das duas personagens será o vento após a calmaria, no interior do sobrado, o que é anunciado a partir do primeiro encontro entre Rosalina e Juca:

Uma viração cheirosa buliu as cortinas, enfunando-as levemente como as velas de um barco que começa a se mover ao primeiro vento após a calmaria. Ela não via as velas, começou foi a ouvir um assobio vindo de dentro da noite. Um assobio muito longe, de alguém que vinha chegando (p. 112).

O movimento das cortinas é o prenúncio de transformações na paralisia em que viviam todos do sobrado. Antes, Rosalina aparecia apenas por detrás das cortinas, agora, elas se movimentam e a ação chega à história do casarão da família Honório Cota.

4.2. A emoção surge na protagonista

¹⁰⁵ CANDIDO, Antonio. "Radicalismos", em *Vários escritos*. 3 ed. – revista e ampliada, São Paulo: Duas Cidades, 1995: 283.

No sexto bloco da narrativa, quando há o primeiro encontro amoroso entre Rosalina e Juca, as equivalências de atitudes entre os dois são mais enfatizadas. A personagem central embriagada pensa em José Feliciano, que está na cidade: “Ele ainda não chegou, no Curral-das-Éguas com certeza (...) Aquelas mãos sujas pegando nas coisas em que ela depois tocava (...) Deixa pra lá, não tinha nada que **ficar pensando nele**, não tinha nada com a sua vida” (p. 103), (grifos nossos). Rosalina, além de pensar no forasteiro, relembra os momentos que passou com Emanuel na sua adolescência: “Ficava ofegante junto dele. (...) Para tapar-lhe a boca ele ficou abraçado com ela. O calor do seu corpo suado, o bafo quente (...) A respiração quente de Emanuel no seu pescoço” (pp. 105-6). No entanto, enquanto Rosalina tem uma vida totalmente pacata e que se restringe apenas ao espaço interior, Juca Passarinho vivencia experiências diversas no espaço que vai além do sobrado.

Estabelecendo uma sintonia com a filha de João Capistrano, a personagem masculina, do mesmo modo que Rosalina, também está embriagada. Voltando para o casarão relembra sua vida em Paracatu e pensa em Rosalina (como ela também pensa nele e em Emanuel):

Se de natural era alegre e falastrão, quando bebia um pouco lhe dava uma tristeza mansa, emudecia (p. 112). / Ouvia os próprios passos, ele era mesmo muito sozinho, carecia de alguém feito Toninha. Toninha de olhos graúdos (...). Os dentes brancos, certinhos, brilhavam mais que os olhos (...). Querendo, como agora, podia sentir na lembrança a pressão, a quentura daqueles peitinhos no braço (p. 113). / Bonita, triste, era muito bonita. Podia ser outra, alguém podia ter querido casar com ela. Ninguém para colher o amor de dona Rosalina. Dona Rosalina era uma dona branca no seu castelo (p. 116).

As correspondências entre Juca e Rosalina tornam-se cada vez mais enfatizadas. Após o primeiro encontro amoroso (ocorrido em uma das noites em que ela se embriagava), tanto um como o outro vê o espaço exterior como se fosse a primeira vez: “Luz e dor, **o primeiro conhecimento do mundo** (...). Luz e movimento, dor (...).” (p. 132), (referência a Rosalina). / “Diante do sobrado parou.

Quem sabe era melhor não entrar? **Olhava o sobrado como se o visse pela primeira vez**” (p. 157), (referência a Juca Passarinho), (grifos nossos).

A exploração da sinestesia, já mencionada no capítulo três deste trabalho, é enfatizada na relação estabelecida entre Rosalina e Juca, o que pode ser observado em:

Não era Toninha, dona Rosalina. Misturava as duas no **prazer do olhar** (p. 123). / Mas ela percebia, ela **via com todos os sentidos**, com o corpo (p. 123). / Ela bebia vagarosamente, vagaroso demais para quem já está meio tonta, **degustando o vapor**, o **perfume** do vinho (p. 125). / Bem junto dela, ele **sentia** agora o **cheiro quente de seu corpo**, o **cheiro macio de seu cabelo** (p. 125), (grifos nossos).

Nesse mundo fechado do seu próprio ser e na interioridade do sobrado, Rosalina sofre um processo de aniquilamento e isso gera uma inquietação na personagem, o que está presente em um de seus monólogos: “Ela estava virando coisa, se enterrava no oco do escuro, ela e o mundo uma coisa só” (p. 73). A partir da presença da personagem masculina, no universo patriarcal ao qual Rosalina pertence, ela começa a tomar consciência de sua situação e chora ao se olhar no espelho, sendo a flor de seda molhada pelas lágrimas da personagem. A partir desse episódio, as flores passam a ter um outro significado em *Ópera dos mortos* e a rotina da personagem sofre uma modificação:

Tirou a rosa da cabeça, ficou olhando-a na palma da mão como se não a reconhecesse, como se não fosse ela mesma que a tivesse feito. / E os seus olhos foram ganhando um brilho novo, a sua visão no espelho tremeu, a princípio ela cuidou que fosse do cristal. E os seus olhos foram se enchendo de lágrimas, de lágrimas foi o que ela viu com espanto, porque há muito tempo não chorava, não se lembrava mesmo quando tinha sido a última vez. E chorou um choro mudo, sem nenhum soluço, as lágrimas correndo pela face, indo molhar a rosa branca de seda (p. 74).

No trecho citado, a personagem demonstra emoção, havendo, uma mudança na sua imagem. A partir da fraude política sofrida por seu pai, ela sempre deveria demonstrar ausência de qualquer emoção, o que é afirmado na referência à morte

de João Capistrano: “Querida uma coisa bem definida, bem decisiva, que todos vissem (...). **Tinha de se mostrar dura e fria, sem nenhuma emoção**, feito o pai com o relógio-armário, três horas. É a nossa marca, a marca dos Honório Cota, dizia com orgulho” (p. 35), (grifos nossos).

Ao lembrar o passado seu sofrimento aumenta: “Por que aquilo tudo? Por que todos aqueles gestos repetidos com a meticulosidade de quem prepara um crime longamente meditado?” (p. 139). Seus questionamentos interiores tomam força após a primeira troca de carinho com Juca. Assim, vislumbrando a possibilidade de vivenciar um mundo diferente, Rosalina revolta-se porque não consegue perceber que ela pode modificar os rumos dos fatos:

Aí estava ela sufocada pelo tempo, vencida no mundo (...) Por que tinha deixado se arrastar pelo orgulho, pela loucura do pai?/ Relógios desgraçados, disse ela, os punhos cerrados (...) Deixou cair os braços, de nada valia a ira contra os relógios. Não podia destruir o que ficou para trás, na sementeira dos dias (p.140).

Dessa forma, é a relação com Juca Passarinho que traz vida, movimento e emoções à rotina vivida por Rosalina, que passa, então, de flor morta à flor viva:

Quê que ela vai fazer? pensou rápido. Não. Ele viu que ela tirava qualquer coisa escondida nos seios. Uma rosa branca, vaporosa, uma rosa como uma aranha de pétalas. Uma rosa de pano, viva. Uma rosa mais viva do que as rosas de carne e seiva nos jardins. O brilho da rosa, a sua vida. **Rosaviva** (p. 128), (grifos nossos).

O último trecho da citação sintetiza o significado do envolvimento amoroso para a personagem feminina. De acordo com Jakobson: “a paronomásia, confrontação semântica de palavras similares do ponto de vista fônico, independentemente de toda conexão etimológica, desempenha papel considerável na vida da linguagem”¹⁰⁶. Assim, Autran Dourado, a partir do nome “Rosalina”, cria

¹⁰⁶ YAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1999: 112.

a expressão “rosaviva”, substituindo o fonema construtivo lateral // e o fonema nasal sonoro /n/ por fonemas fricativos em “rosaviva”. A presença de fonemas fricativos sonoros /z/, /v/ tanto em “rosa” como em “viva” e do fonema /a/ com som aberto nessas duas palavras, criam uma proximidade fonética entre ambas, similaridade que se expande também para o sentido de cada uma delas, formando, portanto, uma unidade de significação, reforçando o sentido de que a relação amorosa com Juca Passarinho transforma a vida de Rosalina.

A rosa branca tem um valor muito expressivo para a personagem central, pois esse tipo de flor era o que mais gostava de fazer: “Ou se ficava mais bonita que de costume, guardava na gaveta da cômoda, prendia no cabelo. (...) Quiquina não devia ver” (p. 36). Como já dito, a rosa branca pode ser vista como símbolo da virgindade de Rosalina. E será Juca Passarinho, o possuidor do olho branco, que criará condições de Rosalina mostrar o que está escondido sob a brancura e de revelar o outro lado dela: a fúria de Lucas Procópio.

Para impedir o início da relação amorosa entre Juca Passarinho e Rosalina está Quiquina, que se caracteriza pela mudez, mas é o olho que vê e acusa; representando a “autoridade” no casarão. Ela é o superego de Rosalina e de Juca Passarinho, o oráculo no interior do sobrado; ou seja, a empregada tem incorporada a visão do patrão, sendo, também ela, a guardiã do mundo patriarcal. No primeiro encontro amoroso do casal, Quiquina os observa por entre o vão da porta, tentando, assim, impedir que os dois prossigam o envolvimento; ou seja, na realidade, o seu desejo é que a vida não volte ao casarão, é conservar a imobilidade temporal, impossibilitando, portanto, o retorno do movimento, da historicidade no interior do sobrado da família Honório Cota. Por isso, ela é sempre presença, quando se inicia o romance entre Rosalina e Juca:

De repente uma outra presença na sala. **Quiquina no vão da porta** (p. 122). / Levou a mão à garrafa. Quando a sua mão chegou à garrafa, lá estava a mão dela primeiro (...). Ela olhou para a **porta**, retirou rápida a mão. **Quiquina no vão da porta**, pensou ele ligeiro (p. 124). / Que estava reservado para ele? **Quiquina no vão da porta**.

Quiquina, **a sombra, o medo, a angústia, o pesadelo** (...). **Quiquina no vão da porta**, viu Rosalina. Rosalina se desvencilhou dele, deu um grito de horror apontando **a porta onde viu Quiquina** (p. 129), (grifos nossos).

Como observado nas citações, a empregada sempre surge à porta, por isso a porta representa a possibilidade de passagem, de transformação para a imobilidade temporal presente no sobrado. Portanto, além dos antepassados interferirem na construção da história de Rosalina, Quiquina é o elemento do tempo presente da personagem feminina a tentar impedir uma mudança na rotina estabelecida no casarão.

A alteração na ordem dos fatos, a partir do seu envolvimento com Juca, gera um remorso na filha do coronel Honório Cota, reforçando a presença da submissão da personagem a um modo de vida que não foi criado por ela, mas que aprendeu a cultivar: “O nome de Quiquina lhe deu um **remorso** fundo, não mais no corpo, na alma” (p. 133), (grifo nosso).

Com a interrupção da relação amorosa, a “rosaviva” passa a ser novamente flor morta: “Quando ele procurou por Rosalina, viu-a no meio da escada, correndo, fugia. / **A rosa branca caída no chão, aranha murcha, morta**” (p. 129), (grifos nossos). Sendo assim, é o elemento externo que poderá interferir no modo de vida da personagem feminina, no mundo regrado e automatizado em que ela vive. Portanto, a construção textual estabelece um confronto entre a **manutenção** de valores de um mundo arcaico e a necessidade de **renovação** na ordem estabelecida. A manutenção está simbolizada através da presença dos relógios parados, que personificam a ausência de ação de Rosalina e a renovação está expressa a partir do envolvimento amoroso entre Juca e a descendente da família Honório Cota.

No bloco “Os dentes da engrenagem”, o narrador coletivo demonstra a esperança da cidade de reatar com a filha de João Capistrano, de vê-la transformada, a partir da presença de Juca Passarinho no sobrado; mas a possibilidade de modificação, na direção tomada por ela, é rapidamente deixada de lado:

A gente reparava no sobrado. Via o serviço de Juca Passarinho e bendizia a sua presença na cidade. Via a fachada, as muitas janelas, os vidros quebrados que ele ia trocando; o telhado no seu negrume mostrava as marcas do tempo, não mais porém naquele abandono de tufo de capim brotando das frinchas nas paredes, em tempo de rachar; os remendos no reboco junto dos beirais eram um sinal de que o sobrado convalescia, não era mais ruína. **A gente inchava o coração de esperança.** Se levasse uma mão de tinta, pensava-se. **Rosalina porém não permitia...** (p. 78), (grifos nossos).

No entanto, apesar de tudo, a narração afirma que “José Feliciano começou a botar a casa em ordem. Se sentia o seu próprio patrão nesses serviços extras” (p. 76). E, assim, o texto vai sendo construído através da oposição entre os valores permanentes e as renovações possíveis a partir da presença do agregado.

Na narrativa, há muitos enunciados que enfatizam o quanto o tempo é implacável e que, por isso, a vida deve ser sinônimo de movimento, transformação:

(...) siga o exemplo do rio que está sempre indo, mesmo parado vai mudando (p. 6). / O que ficou pra trás, pra trás ficou, volta mais não. A gente recomeça sempre é o movimento. Daqui pra diante, não recomeça de trás, de onde parou. (...) O mundo não tem paradeiro, a gente recomeça do principinho, de onde mesmo principiou. (...) A gente longe, tem sempre alguém que continua escrevendo (p. 114).

Tais fragmentos fazem referência aos pré-socráticos. Tales de Mileto é um deles e afirma que a água é a origem de todas as coisas, representando a idéia de que “(...) o universo é dotado de animação (...) a matéria é viva”¹⁰⁷. Nesse sentido, a água nunca está parada, é sempre movimento, força, vida.

Reforçando o caráter mutável das coisas, está o pensamento de Heráclito: “Tu não podes descer duas vezes no mesmo rio, porque novas águas correm sempre sobre ti”¹⁰⁸. Assim a transformação é o processo, o caminho para a vida, enquanto

¹⁰⁷ SOUZA, José Cavalcante (org). “Os pré-socráticos”, em *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1999: 16.

que a ausência de dinâmica, o percurso para a morte. Outra proposição de Heráclito ligada à construção de *Ópera dos mortos* é o sentido de que existe uma harmonia oculta das forças opostas, que garante a tensão intrínseca às coisas ¹⁰⁹.

Em *Ópera dos mortos*, quem traz consigo potencialidades renovadoras é Juca Passarinho, pois ele é o elemento dionisíaco. Vindo de uma cidade distante, é, pois, o estrangeiro: “Ele viera de muito longe, de um lugar que ninguém sabia direito onde ficava. Ela (a narração refere-se a Quiquina) o olhava como a um estrangeiro” (p. 83). De acordo com Detienne, Dioniso é o forasteiro, o deus que vem de um outro lugar; caracterizando-se pela máscara de estrangeiro; necessitando, portanto, da hospitalidade de um anfitrião que se encarrega de acolhê-lo em sua privacidade ¹¹⁰. Nesse sentido, Juca Passarinho é o elemento externo que pede abrigo à anfitriã: Rosalina. Sendo assim, ela irá receber e aceitar, na interioridade do casarão, o elemento dionisíaco. Portanto, de forma contraditória, Rosalina, a responsável pela conservação do mundo arcaico, irá abrir as portas para Juca Passarinho: aquele que representa a possibilidade de renovação.

Quase todas as noites, o forasteiro saía e isso incomodava a personagem feminina. Esse é um dos indícios a demonstrarem a inquietação na vida rotineira da filha de João Capistrano: “Uma a uma ela foi contando as batidas da pêndula. Depois da décima pancada esperou ainda uma outra. Nada, só o silêncio da casa àquela hora da noite. Ele não chegou, no Curral-das-Éguas com certeza. Era para lá que ele ia todas as noites?” (p. 103). A partir do momento em que Rosalina passa a se importar por Juca Passarinho, ela volta a ganhar consciência da passagem do tempo.

O romance entre os dois inicia-se em uma das noites em que ela ficava esperando-o retornar para casa; por isso pode-se perceber mais uma característica dionisíaca presente em Juca Passarinho, pois ele irá interferir na vida de Rosalina, a

¹⁰⁸ SOUZA, José Cavalcante (org). “Os pré-socráticos”, em *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1999: 25.

¹⁰⁹ Cf. SOUZA, José Cavalcante (org). “Os pré-socráticos”, em *Op cit.*: 25.

¹¹⁰ Cf. DETIENNE, Marcel. *Dioniso a céu aberto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988:19-25.

partir de sua presença noturna no casarão. Dioniso, além de expor sua máscara de estrangeiro, sempre aparece como o visitante da noite ¹¹¹.

No primeiro encontro entre os dois, quando Juca Passarinho entra na sala, Rosalina está tomando vinho, como o faz todas as noites. Ela, sem hesitar, o convida a compartilhar a bebida. Sendo assim, será o vinho que permitirá a mudança de comportamento e que possibilitará surgir a força de Lucas Procópio tão desejada pela personagem feminina: “Querida ter aquela força escura, o poder misterioso de Lucas Procópio. (...) Quem sabe Lucas Procópio não morreu de todo, vivia ainda dentro dela? Ela **semente** de Lucas Procópio” (p. 109), (grifo nosso). A fúria do avô da personagem é despertada em Rosalina na sua vida noturna a partir do vinho, o que pode ser observado em:

Ela beijava **esganado** (...) (p. 154). / E aquela **aflição** quando ela beijava, aquele **calor**? (p. 155). / (...) quando ainda **em fogo aflita** o beijava em **desespero**, apalpando-lhe o corpo numa **fúria**, dizendo palavras **ardentes** (...) (p. 169). / (...) a Rosalina das **noites em fogo e sangue**, em **fúria consumida** (...) (p. 173), (grifos nossos).

Assim, Rosalina traz consigo a semente de Lucas Procópio, a semente que dará origem ao título do bloco oito: “A Semente no Corpo, na Terra”: (a gestação de Rosalina). Por isso, José Feliciano teme que o momento de sonho que está vivenciando termine se o vinho acabar: “E se o vinho acabasse de repente, ele se perguntou. Aquela felicidade só era possível com o vinho. Se o vinho acabasse, ele estava perdido, a comunicação partida” (p. 126). Dessa forma, o vinho tem o poder de transmutar os estados interiores e de fazer surgir, então, novas possibilidades, de fazer surgir o que estava camuflado, encoberto, pois ele é, antes de tudo, um elemento de conversão, capaz de extrair o contrário dos seres, transformando as situações ¹¹². Em *Ópera dos mortos*, o vinho serve de álibi e de força propulsora para o processo de concretização dos desejos internos das personagens.

¹¹¹ Cf. DETIENNE, Marcel. *Dioniso a céu aberto*: 55.

¹¹² Cf. BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2003: 75.

Novamente percebe-se a força dionisíaca presente na narrativa, força que é despertada na personagem feminina, possibilitando a transformação da ordem estabelecida. Ainda de acordo com Detienne, Dioniso deixa aos homens a tarefa de descobrirem o poder violento do vinho e do deus que faz do vinho a sua própria morada, trazendo consigo o poder de renovação ¹¹³.

Como o despertar da sensualidade entre Rosalina e Juca Passarinho ocorre a partir da presença da bebida dionisíaca, a narração enfatiza as voçorocas de goelas **vermelhas** (os desmoronamentos oriundos de erosões, no espaço geográfico da cidade de Duas Pontes) circundando o casarão. Dessa forma, as voçorocas também podem ser vistas como símbolo da relação erótica entre Juca e Rosalina e como símbolo da fatalidade, na medida em que a morte está sempre presente na vida da herdeira dos Honório Cota; afinal, toda a sua família morre e o mesmo acontecerá com o seu filho. Além disso, a narrativa faz referência ao sobrado como uma grande voçoroca: “Ele também devia ter passado correndo pelo sobrado, continuado viagem, nunca ter entrado naquela voçoroca” (p. 200). Se o sobrado é símbolo de poder, pode-se concluir que as relações sociais petrificadas geram uma opressão para a transformação.

É interessante observar que os gregos chamavam o vinho como “o sangue da terra”: “Sangue da terra, sangue do céu, o vinho tem a cor do sangue dos homens. Também, a mesma alquimia, pois, tão logo incorporado, ele se transforma no organismo em um sangue novo” ¹¹⁴.

Em *Ópera dos mortos*, o sobrado da personagem feminina é o palco onde as ações narrativas irão ocorrer; no entanto, a esse espaço fechado e escuro se opõe o espaço exterior: luminoso. Isso pode ser observado na descrição do olhar de Rosalina, ao observar o mundo exterior por detrás das cortinas: “Os olhos vazios e mornos miravam (...) **o céu de verão sem nuvens, o sol estorricando a terra**” (...) (p. 3), (grifos nossos).

Fora do sobrado sempre há claridade, luz e isso é reforçado, constantemente,

¹¹³ Cf. DETIENNE, Marcel. *Dioniso a céu aberto*: 54.

¹¹⁴ Cf. DETIENNE, Marcel. *Op. cit.*: 65.

no texto. Rosalina, ao esperar Quiquina a voltar da cidade, olha pela janela: “Procurou distrair a vista nas coisas do Largo. A igreja branca, mais branca ainda por causa do **sol faiscando. O sol inundava a praça (...)**” (p. 35), (grifos nossos). No entanto, no interior do casarão é a escuridão que está sempre presente: “A casa vivia de noite, ou de dia naquele oco de silêncio que **ensombrecia** como se fosse de noite, como se ouvisse, como se fosse um coração batendo a sua pêndula” (p. 39), (grifo nosso).

Após a primeira noite de encontro entre os dois, há a ênfase aos elementos que conferem o sentido de luz e de abertura, na obscuridade do casarão, construído a partir da conservação, da imobilidade:

A janela aberta, **a janela dormiu aberta (...)** (p. 132). / A lâmpada acesa, pálida, a luz inútil. Também **a luz dormiu acesa** (133). / A porta entreaberta, precisava fechar a porta. Também **a porta dormiu aberta** (p. 135). / O **sol** acordou-a, a **claridade queimava-lhe os olhos**. O quarto um **lago de luz (...)** Os olhos fechados, **a manhã ensolarada lá fora (...)** **Temia abrir os olhos, ser ferida pela luz**, partida ao meio pela claridade feito um cristal se parte a um som muito alto (p. 131), (grifos nossos).

Torna-se importante ressaltar que todo o processo para o envolvimento amoroso entre Rosalina e Juca inicia-se a partir da afinidade surgida através das lembranças que compartilhavam. Dessa forma, a claridade que adentra o casarão está relacionada também à linguagem, ao retorno da fala na clausura em que vivia Rosalina.

Como no casarão houve uma interrupção na monotonia, na rotina estabelecida, a personagem central começa a ressurgir para um mundo novo. Todavia, essa ressurreição e essa possibilidade de transformação são acompanhadas de muito sofrimento: “Ressurreição e dor. A dor, a sensação de existir. / Eu, viva. À dor de viver, preferia estar morta, não ter acordado nunca (...). / Como alguém procura de olhos abertos se acostumar com o escuro, assim ficou de olhos fechados na claridade” (p. 132). Mudança passa a ser sinônimo de sofrimento para Rosalina, que se pune por ter permitido a entrada do elemento profanador na

sua vida ritualística: “Eu, como liturgia, um batismo: para começar a viver, para se livrar do vazio, da angústia, do nojo do corpo” (p. 132).

Após o primeiro encontro, como ficou assustada, pensa em se mudar da cidade; no entanto, não consegue agir e o peso de sua condição de submissão age sobre ela: “Emanuel, procurava Emanuel. Pedia dinheiro, o mais que ele pudesse dar, o meu dinheiro. O trem da Mogiana, o expresso das onze horas. Deixava a cidade, esta maldita cidade. (...) Doideira, Emanuel não ia dar, vai pensar que fiquei doida” (p. 136).

O desejo de abandonar Duas Pontes também está presente em Juca Passarinho, após o início de seu envolvimento com a patroa; no entanto, acaba desistindo:

Quem sabe não devia fugir, largar o sobrado de banda, a cidade, pegar viagem, andejo? Não. Por que? (sic). Por que tudo aquilo de ontem foi bom? (p. 152). / Ficou andando sem rumo. As horas custavam a passar, não queria voltar tão cedo pra casa. Voltava, tinha de voltar. Ao menos pra pegar uns trens, a sua espingarda. Porque às vezes pensava em ir embora, deixar a cidade. Capaz de ser melhor. Não, não é melhor, o melhor é voltar pra casa, ver o que vai acontecer (...) (p. 154).

Lentamente, a imobilidade de Rosalina vai abrindo espaço à instabilidade e José Feliciano não consegue compreender, afinal, quem era ela realmente:

Por mais que tentasse, **não conseguia entender direito as repentinas mudanças** de dona Rosalina (p. 75). / Mas quando ele achava que tinha Rosalina nas mãos, **ela mudava. Mudava tão de repente** que até parecia não ser a mesma pessoa de há pouco (p. 77). / Dona Rosalina **era vária, não se fixava em nenhuma das muitas Rosalinas** que ele todo dia ia descobrindo e juntando para um dia quem sabe poder entender (...). Dona **Rosalina sumia como por encanto entre os seus dedos, visonha. Dissimulada**, os olhos líquidos, quando a gente pensava que a tinha presa, ela escapulia (...). **Sempre escondida num lugar do sobrado, perdida no tempo** (p. 100). / Mesmo no parecer da idade ela se mudava, ele nunca podia saber a idade de dona Rosalina. **Cada vez que olhava, ela parecia de uma idade diferente** (p. 101), (grifos nossos).

Sendo assim, Rosalina é a pêndula do sobrado, está sempre oscilando, não consegue assumir a mudança; por isso não se define.

Novamente, é possível perceber, a partir das diversas citações, o recurso da reiteração na arquitetura da obra. Dessa forma, parece que o autor quer fazer sempre presente a própria monotonia em que vivem as personagens, a rotina à qual estão submetidas.

Como não consegue perceber que a transformação é um processo vital da existência, Rosalina resolve dividir-se, e, dessa forma, durante o dia é uma e, à noite, é outra. Por isso, não há ponto de encontro entre as duas, que caminham em linhas paralelas. A ação de Rosalina, desprovida de culpa, é bloqueada pelo poder que seus ancestrais exercem nela, determinando os limites de sua vida. Nesse clima de constante monotonia, Rosalina é uma morta-viva, pois ela vive no confinamento do sobrado, onde está sempre presente a morte e a escuridão e, nem mesmo a relação erótica, a liberta da sua condição de ente já há muito tempo falecido ¹¹⁵.

Juca Passarinho tenta entender a dissociação do comportamento conflitante que há em Rosalina:

Que pessoa estranha, dona Rosalina. Ela o deixava desconcertado não apenas pela ambivalência de sua conduta mas pelo mistério mesmo do seu ser. (...) Ela lhe dava a impressão de duas numa só quando ele pensava conhecer uma, via que se enganara, era outra que estava falando. Às vezes mais de uma, tão imprevisita nos modos, nos jeitos de parecer. Um ajuntamento confuso de Rosalinas numa só Rosalina (p. 98).

Assim, o sobrado e Rosalina não apresentam "linha dominante" (p. 5) e podem ser vistos como uma fusão de contradições. No casarão, isso é constatado a partir da diferença na arquitetura dos dois pavimentos e, na personagem central, por

¹¹⁵ Cf. ARRUDA, Maria A. do Nascimento. *Mitologia da Mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil*: 191.

ela apresentar características do avô e do pai. Durante o dia, ela é quase uma sacerdotisa, a mulher rica, séria e litúrgica, que faz flores para serem vendidas: “De dia ela era a dona Rosalina de sempre, a sua patroa. Tratava-a com respeito, como se houvesse um pacto silencioso entre os dois” (p. 170). No entanto, à noite, ela embriaga-se e entrega-se avidamente ao forasteiro, através do sexo e da bebida, vivenciando o mundo dionisíaco: **“Eram mundos gravitando em torno do mesmo centro de sombra, do mesmo segredo. Sem encontro possível, nenhuma comunicação”** (p. 159), (grifos nossos). Rosalina não assume essa divisão e quando José Feliciano diz a ela que está sempre mudando ela afirma:

Eu sou sempre a mesma, estou sempre quieta no meu lugar. Eu nunca mudo, José Feliciano, a minha vida até que é por demais igual. Os meus dias são iguaizinhos, tem diferença nenhuma. Pra mim é até difícil saber quando foi que uma coisa aconteceu. Hoje, ontem, anteontem, trás-anteontem, tudo é a mesma coisa. Só mesmo eu marcando na **folhinha**, mas aqui em casa não tem folhinha (p. 173), (grifo nosso).

Apesar de Rosalina não assumir, a relação entre os dois caracteriza-se como a invasão de um segmento social em um espaço proibido. Consciente disso, Juca Passarinho pensa que: “Não podia ser amor, ela nunca poderia amá-lo. Sabia da sua posição, reconhecia a sua inferioridade perante dona Rosalina” (p. 144).

De forma contraditória, a oposição dos mundos citados está presente em Rosalina a partir do espírito repressor do avô e do modo sóbrio de ser do pai:

No canto mais escuro da alma, de onde brotava toda a sua força sombria. Uma força que precisava ser libertada, queria ser livre. Lucas Procópio, mesmo escuro na sua força, era do sol, do verde, da claridade. Ela podia ser feito Lucas Procópio (p. 109). / Sou igual a papai, sou ele não. Ele morreu tem muito tempo, nem cheguei a conhecer Lucas Procópio. Sou de alma o coronel João Capistrano Honório Cota, disse alto o nome todo pronunciando bem as palavras (p. 110).

A divisão de Rosalina entre Lucas Procópio e João Capistrano Honório Cota torna-se evidenciada a partir da divisão entre seu corpo e sua alma. Desse modo, enquanto seu corpo é luz, movimento, vida, sua alma configura-se obscura, fazendo parte de um espaço mórbido. Sendo assim, ao iniciar-se a relação entre Juca e a personagem central, ele descobre que jamais poderá conhecer a alma dela:

No escuro o corpo dela brilhava branco, iluminado (...) (p. 145). / E assim ele conheceu Rosalina. Conheceu o seu corpo branco (...). Um corpo luminoso (p. 167). / Se o corpo lhe pertencia, a alma vogava em longes paragens. A alma era dos mortos (...). / Os olhos que, como a alma, podiam ser dos mortos (...) (p. 168).

Por isso, a essência de Rosalina é inacessível, incapaz de transformação, incapaz de sofrer influências do plano externo: “Os olhos de Rosalina se negavam, queriam dizer na sua mornidão diáfana que só o corpo era dele; só o corpo (...)” (p. 169).

Como Juca Passarinho não consegue entender Rosalina, quando está distante dela, afasta de si as lembranças que vão lhe surgindo: “Se às vezes na rua lhe assaltava a lembrança de dona Rosalina, afastava-a ligeiro, porque a sua **figura ganhava em estranheza e cores sombrias** (...) O sobrado era o túmulo, as voçorocas, as veredas sombrias” (p. 99), (grifos nossos). Inserida nesse ambiente obscuro e fechado, Rosalina representa uma visão medonha para o forasteiro, porque ele não consegue compreendê-la; no entanto, quando próximo dela, a imagem de terror desaparece: “No sobrado, de perto, as sombras se desfaziam e ela às vezes parecia até uma pessoa muito normal (...)” (p. 99). Se as sombras desaparecem de perto, é porque Juca Passarinho aproximou-se do que era inatingível, mas não consegue compreender e nem exercer um domínio sobre Rosalina, nem mesmo a partir de sua proximidade. Além disso, devido ao distanciamento da personagem feminina, Juca também a vê como uma figura imaginária: “Dona Rosalina compunha para si uma figura antiga de outros tempos. Recortada de uma gravura antiga” (p. 101).

A personagem central quer preservar a sua intimidade, escondendo o seu próprio ser, não compartilhando com ninguém a construção de sua história; por isso, não assume o seu envolvimento amoroso com Juca Passarinho. Nesse sentido, cada vez mais o sobrado é configurado como um templo: um lugar eternizado a partir das ações memoráveis das personagens que ali habitaram, que desejam, mesmo depois de mortas, conservar a posição social ocupada em vida.

Quando Juca sugere a pintura da casa, dizendo que iria precisar de mais pessoas, Rosalina afirma: “Não, ia ser uma mudança muito grande na sua vida, gente demais na casa, gente da cidade sobretudo. Era como se ela de repente ficasse nua (...) Esta casa há de ficar assim até eu morrer” (p. 76). Sendo assim, a personagem assume a responsabilidade de conservar o casarão do modo como era no tempo de João Capistrano, entendendo-se o sobrado como espaço representativo das relações sociais patriarcais.

Em *Ópera dos mortos*, as personagens ultrapassam, de certa forma, as barreiras da condição social da qual fazem parte, saindo da condição de fantoches manipulados, pois a história de amor entre Rosalina e Juca Passarinho acontece. Além disso, na personagem feminina é despertada a emoção, que estava há tanto tempo presa e escondida no âmago de seu ser. Entretanto, as personagens não conseguem vencer, definitivamente, os obstáculos: a força dos antepassados age implacavelmente sobre elas e, apesar de ganharem vida, não são donas do próprio destino.

4.3. O desenlace

O título do capítulo “A semente no corpo”, na terra relaciona-se com a gravidez de Rosalina. A relação amorosa entre ela e Juca Passarinho gerou um fruto. Algo se transformou, foi plantada uma semente na personagem central; no entanto, ela não aceita isso e esconde a gestação até de Quiquina, que também

finge não saber da condição de sua patroa:

Quanto pôde, Rosalina escondeu. Depois, quando não teve mais jeito, foi que deixou a barriga aparecer. Dava pena a gente ver. (...) Depois foi que arranjou um jeito de fingir. Que nem fez com o caolho, feito duas (...) Feito mostrando a barriga não é minha, que nem de barriga lisa, barriguinha de menina, fingia, boba. Bobagem, devia ter falado, elas davam um jeito (pp. 192-3).

Essa atitude da protagonista do romance é mais uma das características a reforçarem o peso do mundo patriarcal sobre Rosalina, que se torna refém dos valores dessa sociedade. Ao sair da sua condição de fantoche manipulado, não consegue afirmar-se e assumir as conseqüências de suas ações, por isso o seu final será dramático e ela será levada à loucura.

Desde o primeiro bloco, o leitor é avisado de que os fatos narrados, com os quais está entrando em contato, caminharão para a destruição, não havendo perspectiva de futuro para a personagem central: "Até capim está dando em cima do telhado, e quando em dia de chuva, é um pipocar de goteiras sem fim" (p. 7). Por isso, na construção textual, praticamente não há verbos no tempo futuro. Sendo assim, se, desde o início da obra, já está anunciada a decadência, a partir do abandono ao qual está submetido o sobrado, "a semente no corpo" de Rosalina não vingará.

Após o parto e a morte de seu filho por Quiquina, a descendente dos Honório Cota passa a vagar pela noite, rumo ao cemitério, entoando uma cantiga incompreensível: "(...) a cantiga era muito estranha, só de ouvir a gente ficava arrepiadinho. Uma cantiga que ninguém tinha ouvido antes; as palavras a gente não conseguia entender direito, só a toada é que se ouvia" (p. 208).

O surgimento da loucura na personagem central e as suas caminhadas noturnas, após o assassinato de seu filho por Quiquina, também se relacionam aos elementos dionisíacos, citados anteriormente. De acordo com Detienne, as três filhas do rei da Argólida ficam loucas por não prestarem culto a Dioniso que acaba se vingando. Elas saem da casa do pai e ficam vagando pela região, tornando-se

cada vez mais agitadas. Sob a influência dionisíaca, toda a população feminina é atingida: as esposas abandonam os maridos, desaparecem no bosque e matam os próprios filhos ¹¹⁶.

Rosalina, quando descobre que está grávida interrompe os encontros noturnos com Juca Passarinho e a sua fúria dionisíaca. O que acontece com a personagem central da narrativa é bastante semelhante ao que ocorre com as mulheres de Argólida: o filho de Rosalina é morto, ela enlouquece e vaga, cantando pela noite, rumo ao cemitério.

A história de *Ópera dos mortos* ocorre no princípio do século XX, como já visto, no início deste trabalho. Nesse contexto, a loucura da filha de João Capistrano parece fortalecer a imagem da mulher inserida nesse tempo histórico, que, segundo Magali Engel, via a figura feminina como um ser fragilizado, por isso mais propenso à loucura do que o sexo masculino ¹¹⁷. Dessa forma, os valores e padrões predominantes no enfoque psiquiátrico da mulher, correspondem à imagem da figura feminina inserida na sociedade patriarcal. A mulher, nessa época, além de ser vista como um ser frágil, também era vista como possuidora de beleza, doçura, submissão. Aquela que saísse desse padrão, considerado natural à mulher, era rotulada como sendo um ser antinatural. Nesse sentido, o comportamento feminino que fugisse desses princípios, principalmente aos relacionados à sexualidade e afetividade, como por exemplo, a recusa ao casamento, era visto como estranho à própria natureza feminina, o que aproximava a mulher da loucura ¹¹⁸. Desse modo, a sexualidade só não abalaria a integridade física, mental e moral da mulher, se estivesse aprisionada dentro dos limites entre o excesso e a falta circunscritos à relação matrimonial ¹¹⁹. Portanto, um comportamento feminino que não estivesse dentro dos padrões estabelecidos naquele período histórico, podia conduzir a mulher à loucura, já que, muitas vezes, ela acabava não suportando o peso de ser vista

¹¹⁶ Cf. DETIENNE, Marcel. *Dioniso a céu aberto*: 11.

“

¹¹⁷ Cf. ENGEL, Magali. “Psiquiatria e feminilidade”, em PRIORE, Mary de (org). *História das mulheres no Brasil*. 8. ed. – São Paulo: Contexto, 2006: 332-4.

¹¹⁸ Cf. ENGEL, Magali. *Op. cit.*: 347.

¹¹⁹ Cf. ENGEL, Magali. *Op. cit.*: 342.

como um ser anormal, antinatural.

Rosalina representa a mulher inserida na sociedade patriarcal, mas que foge ao destino natural feminino para essa sociedade, que era o casamento e a maternidade, pois ela recusa o bom pretendente do passado (Emanuel) e apresenta um comportamento sexual não adequado para os padrões da época, já que ela passa a se envolver com Juca Passarinho. Ela engravida, porém como seu filho é um “fruto proibido”, gerado a partir do seu envolvimento com Juca, a ela só resta a loucura, que parece ser um caminho inevitável no contexto histórico e social ao qual ela pertencia.

O que propiciou a relação amorosa entre José Feliciano e Rosalina foi a solidão à qual os dois estavam submetidos (afinal, o silêncio perpetuava-se na interioridade do casarão) e a presença do vinho (que traz consigo a força dionisíaca); por isso, a referência ao filho de Rosalina sempre está relacionada com a terra, com o barro, pois o vinho, como já afirmado, é o “sangue da terra” para os gregos: “Só falta um tiquinho, agüenta. Um tiquinho só e pronto. Veio! Amarelo, **da cor mesmo do barro tabatinga**” (p. 197), (grifos nossos).

O universo de Rosalina é decadente e ela torna-se totalmente alienada, encarcerada pelas garras de uma verdade que cerceou qualquer possibilidade de movimentar a engrenagem dos fatos para um futuro positivo, aceitando a estrutura social da qual faz parte. Por conseguinte, o seu filho é como o antraz, uma infecção a ser combatida ferozmente por Quiquina: “A barriga dura, que nem um antraz” (p. 182).

Rosalina herda da família a função de conservar o tempo de seus antepassados. Nesse contexto, o filho de Juca Passarinho só poderá ser uma tragédia para ela. Do mesmo modo que os abortos da mãe de Rosalina povoam o cemitério, o filho dela será mais um a ser enterrado na terra vermelha das voçorocas. Nesse sentido, a história da descendente dos Honório Cota repete a história de dona Genu:

O embrulho debaixo do braço, molhando a camisa de úmido, de sujo de barro, como um sonâmbulo ele apanhou a pá; sem um olhar, sem

uma palavra, deu as costas a Quiquina e se dirigiu para o fundo da horta. / Foi quando ouviu atrás de si um grunhido lancinante de Quiquina. Voltou-se. Ela fazia gestos desesperados, ele não conseguiu a princípio entender (...). Desnorteada, ela fazia gestos, grunhia. Fez uma cruz com os braços, abriu a boca aumentando com as mãos a goela, o buracão aberto. Ela queria dizer cemitério, voçorocas (p. 202).

Como Juca vai sendo sugado pela sensualidade de Rosalina, pela sua fúria dionisiaca, em seus sonhos sempre é assombrado pela morte, pelo sangue: “no pasto, ele levava um tiro nos peitos e, se esvaindo em sangue, aos pouquinhos ia morrendo” (p. 176).

Em *Ópera dos mortos*, todas as personagens vão fazendo parte de uma vida ritualística, inclusive Juca Passarinho: “(toda noite, como um ritual, quando subiam a primeira coisa que ele fazia era soltar-lhe os cabelos)” (p. 169). Vivenciando rituais, a personagem masculina também é engolida pelas voçorocas, porque não consegue afastar-se: “(...) condenado àquela mulher, àquela casa, àquela vida (...) jamais poderia se afastar (...)” (p. 176). / “Aquele corpo à espera, aquele corpo em brasa, aquele corpo misterioso podia devorá-lo como as goelas noturnas das voçorocas” (p. 168).

Juca Passarinho também condenado a um destino dramático, não consegue entender a divisão de comportamento de Rosalina e ao relembrar sua relação amorosa com ela:

(...) ficava pensando naquelas **noites sem sentido**, naqueles **dias absurdos** (p. 170). / (...) depois que passou a freqüentar todas as noites o seu quarto, quando os dois se entregavam à bebida e ao corpo, a sua **vida** diurna começou a parecer ainda mais **absurda** (p. 170), (grifos nossos).

A dicotomia de Rosalina torna-se cada vez mais incompreensível para Juca Passarinho e a única alternativa que resta a ela é a morte, a destruição: “(...) cada uma seguia o seu caminho, sem encontro possível a não ser na morte” (p. 171). / “(...) só no fim do tempo, na morte, a gente ia saber, tudo somando, juntando, fundindo (...)” (p. 172). Todavia, Rosalina não é apenas opostos que se contradizem,

mas é também múltipla. Dessa forma, ela é: “uma infinidade de Rosalinas” (p. 172), configurando-se como a imagem de um “(...) óvulo fecundo que se divide em 2, 4, 8, 16 (...)” (p. 117).

Assim, a personagem central simboliza e representa formas contraditórias de existência. No entanto, ela não consegue integrar essas forças opostas, não consegue perceber que essas forças podem formar uma unidade, um todo integrado; como não é capaz de integrar harmonicamente os opostos e nem de assumir nem uma postura nem outra é conduzida à degradação. Nesse sentido, a imagem de aniquilamento da personagem é cada vez mais fortalecida pelo plano da enunciação, porque ela não consegue romper as barreiras e assumir o relacionamento amoroso com Juca.

De forma contraditória, enquanto um dos livros, que ela leu várias vezes (*As pupilas do senhor reitor*) apresenta um romantismo leve e um final feliz, na sua própria história de amor, estará presente a tragicidade.

Do mesmo modo que Rosalina é a própria expressão de conflitos e traumas e da atuação de forças contrárias a regerem o curso da própria história, a formação da sociedade mineira também é conseqüência de contrastes, de oposições que geraram experiências traumatizantes, relacionadas com o auge do período aurífero, sua decadência e a transformação da economia mineira, gerando disparidades e choques na estrutura política e na estrutura social. Dessa forma, a obra de Autran Dourado propicia uma reflexão sobre as contradições da sociedade mineira, que podem ser estendidas às contradições do próprio Brasil. A cidade de Duas Pontes, local onde está o sobrado, cenário das ações narrativas de *Ópera dos mortos*, representa "simbolicamente a 'cidadezinha qualquer' do interior do Brasil, do final do século passado aos meados do nosso século (...)" [o autor faz referência aos séculos XIX e XX]¹²⁰, que insiste em conservar as relações sociais ultrapassadas.

A vida tão sem sentido de Rosalina é decorrência de sua fidelidade aos antepassados. Não aceitando transformações, ela consagra valores eternos como verdades absolutas e imutáveis. Tal atitude produz a perpetuação da imobilidade e

¹²⁰ LAFETÁ, João Luiz. “Uma fotografia na parede”, em *Os melhores contos de Autran Dourado*: 31.

do isolamento dos quais faz parte.

A insistência na preservação do mundo arcaico, gerada a partir da fascinação por seus ancestrais, conduz Rosalina à destruição. Dessa forma, a morte se faz presente no processo histórico e a personagem se sente mais viva integrando-se no mundo dos mortos; por isso ela não assume a própria gravidez, pois, se assim o fizesse, estaria gerando uma ruptura com o universo dos seus antepassados.

Sendo assim, a morte, na obra, não delimita um fim, pois os coronéis continuam vivos influenciando as atitudes dos seus descendentes. Nesse sentido, a narrativa expõe um mecanismo vicioso: "como se cada geração recomeçasse no mesmo ponto, com o imobilismo das organizações sociais estagnadas onde (...) o tempo deixa de ser histórico para ser geográfico (...)" ¹²¹. É isso o que acontece em *Duas Pontes*, pois o tempo histórico de Rosalina é rompido, a partir do momento em que seu pai interrompe o movimento de um dos relógios. Além disso, Rosalina é a única e a última de sua geração, o que aponta para um mundo morto. Assim, tudo deverá ficar como está. A história da família Honório Cota não deverá caminhar.

Portanto, na narrativa, os regentes são os mortos, sendo os responsáveis pelo drama da personagem. Nesse contexto, o passado se faz insistentemente presente pela incapacidade dos vivos, representados na narrativa, de assumirem novas formas de existência e pelo modo como são capturados pelo visco do mecanismo social, tornando-se, portanto, prisioneiros da estrutura da qual seus antepassados fizeram parte. Por isso o cenário da obra de Autran Dourado é sempre o de um mundo fechado, ultrapassado, morto.

No decorrer da narrativa, ao dar tanta ênfase ao passado, conduzindo as personagens à destruição, o plano da enunciação fortalece a idéia de que o passado não pode controlar o presente. Tal idéia se repete até o final do texto através da imagem da poeira: "A vida é pra frente, o que ficou pra trás é escuridão, **poeira** só, lembrança" (p. 152), (grifo nosso). Por isso o carro que conduzirá Rosalina para longe do sobrado, deixa "(...) atrás de si uma **nuvem de poeira**. Lá se ia Rosalina para longes terras" (p. 211), (grifos nossos). Dessa forma, para tornar-se um sujeito

¹²¹ CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*: 95.

autônomo, construtor e não apenas um instrumento de conservação das normas preestabelecidas pelos antepassados, é necessário voltar ao passado, rememorar a história já criada e ver as conseqüências do pretérito na construção do tempo presente, assim, será possível transformar, a partir de uma atuação libertadora, distante dos padrões preestabelecidos, como afirma o próprio narrador, ao referir-se a Juca Passarinho: “Foi quando ele descobriu (...) pela lembrança e comparação do que vinha vendo e vivendo, que **lembrar e ver são formas de aprender (...)**” (p. 176-7), (grifos nossos).

Sendo assim, é necessária uma consciência produtora de novas relações para a interferência no processo social. Na narrativa, Rosalina não se esforça para perceber a rede social viciosa da qual faz parte e aceita passivamente a sua vida.

Pelos motivos apresentados, verifica-se que *Ópera dos mortos* apresenta uma dimensão ideológica e política, pois vivenciando modelos prontos, não há a possibilidade para a transformação. De acordo com Antonio Candido, Bonfim afirma que as classes dirigentes brasileiras defendem a idéia de progresso, porém, na prática, elas não se adaptam a ele, pois não aceitam e não suportam mudanças em torno delas, já que são escravas da tradição¹²². Nesse sentido, as relações sociais de poder caminham na direção de impedir a transformação e parece ser justamente esse o tema central de *Ópera dos mortos*.

Rosalina, “gente de casta”, jamais poderia ter um filho de um “qualquer”. Ninguém da cidade aceitaria isso da soberana do casarão, da herdeira do coronel Lucas Procópio e do coronel João Capistrano Honório Cota: “De casta, e ela foi fazer aquilo com um agregado sem eira nem beira que nem aquele caolho, Juca Passarinho (...)” (p. 187).

A consciência da personagem masculina de que a história de amor com Rosalina jamais poderia ser completa, pois ela jamais assumiria isso perante a sociedade, gera transformações nele. Antes do início da relação amorosa, ele era alegre; no entanto, vai se modificando: “(...) ele pensava na sua vida antes tão alegre, na sua vida agora fechada e triste a ponto dos outros repararem” (p. 170). O

¹²² Cf. Manoel Bonfim em CANDIDO, Antonio. “Radicalismos”, em *Vários escritos*: 283.

mesmo pode ser observado em: “(você mudou muito, Juca Passarinho, de uns tempos pra cá anda tão mudado que nem parece o mesmo, disse uma vez o próprio seu Etelvino, que era meio bobo e pouco de reparar)” (p. 177).

Após o seu primeiro encontro com Rosalina, Juca, novamente, pressente a sua destruição (seus primeiros presságios estão relacionados com o sonho que teve com o major Lindolfo antes de Juca chegar a Duas Pontes e com o medo que sentiu quando viu as voçorocas pela primeira vez), por isso, na manhã seguinte, anda a esmo para pensar no que havia acontecido e na posição representada por ele no sobrado, chegando, então, ao cemitério, sentindo-se solitário e triste:

Continuou a andar, deixou as voçorocas para trás. No portão do cemitério parou (p. 152). / Hoje não estou pra riso, seu Ismael. Mas eu estou rindo, disse seu Ismael. O senhor está rindo é porque é bom de riso. Não disse nada engraçado, estou até meio triste, disse Juca Passarinho (p. 153).

Quando chegam os coveiros, fazem uma brincadeira com Juca, reforçando, assim, as imagens de destruição:

Quando os homens chegaram com as suas pás, ele se levantou. Olha quem está aqui, disse um deles. O seu enterro é sem acompanhamento? disse o outro. Sério, ele olhou para eles. Estavam tão acostumados a vê-lo brincar, que se viu obrigado a fazer graça. Ainda não chegou a minha vez, disse (...) Um dia chega, disse o primeiro (p. 153).

Assim, a narrativa vai continuamente fornecendo indícios de que o final do romance entre Rosalina e Juca será dramático. Juca Passarinho não consegue vencer a estrutura social da qual faz parte; sendo “engolido” por tal estrutura, tem de enterrar o próprio filho, não possuindo nenhum direito enquanto pai, já que ele era desprovido socialmente: “Logo adiante, entre duas touceiras, começou a cavar apressado, o mais depressa que podia. Tinha de ser bem fundo” (p. 203). A única opção, então, que lhe resta é ir embora da cidade: “Dias atrás tinham visto Juca

Passarinho sair da cidade fugido” (p. 207).

Por tais motivos, a imagem de descida da personagem, após o início do envolvimento amoroso com Rosalina, é bastante explorada na narrativa: “As voçorocas não mais o assustavam, tão acostumado agora à sua presença, de tanto que passava por ali toda vez que ia caçar com seu Etelvino (...). **Uma vez chegou a descer por elas, foi parar lá no fundo do vale**” (p. 151), (grifos nossos).

A força da estrutura social da qual faz parte age, implacavelmente sobre Juca Passarinho; por isso, é consumido pelo poder de uma sociedade estagnada, de um mundo imobilizado. Sendo assim, ele nunca está no alto, ou está dentro das voçorocas, ou descendo a escada:

Descia vagorosamente a escada, sem saber o que pensar de tudo aquilo que vinha vivendo aqueles dias, aqueles meses (...). / Quando ela queria, quando ainda em fogo aflita o beijava em desespero, apalpando-lhe o corpo numa fúria, dizendo palavras ardentes e nomes desconhecidos que ele não conseguia distinguir, ele parecia não se importar porque também queria, cada vez queria avançar nos seus caminhos; quando depois ele **descia a escada** se sentindo ferido e enjeitado (...) (p. 169), (grifos nossos).

O mesmo sentido de queda está presente em Rosalina, que também sempre aparece descendo a escada: “Rosalina **descia** as escadas, toda a sua figura bem maior do que era (...)” (p. 28). / “Ela **descia** a escada que nem uma noiva (...)” (p. 86). / “Recomposta, ela **desceu**” (p. 136), (grifos nossos).

A imagem de descida às profundezas é amplificada no último parágrafo do sétimo bloco, após o segundo encontro entre Rosalina e Juca Passarinho: “Vem, disse ele sem desgrudar os olhos da porta onde Quiquina podia aparecer a qualquer momento. (...) E ela veio, os passos incertos, solta no espaço, feito pairasse sobre o **abismo**” (p. 165), (grifo nosso). Dessa forma, o confronto entre a perpetuação de modelos e a possibilidade de transformação, a partir dos encontros entre as duas personagens, as conduzem ao abismo. Sendo assim, o plano da enunciação enfatiza constantemente o sentido de descida do caminho trilhado pelas personagens, fadadas a um destino que não conseguem transformar.

Pelo exposto, percebe-se que as equivalências entre Rosalina e Juca continuam presentes até o final da construção textual, gerando, assim, um todo harmônico. Correspondências repetitivas que gerarão uma toada, uma melopéia: a cantilena de Rosalina. Do mesmo modo que a personagem feminina “(...) ia por aí cantando a sua cantiga no mundo da noite (...)” (p. 209), o autor vai construindo a sua toada, compondo a cantilena da história de Rosalina, materializando, na arquitetura narrativa, a monotonia presente na vida da personagem, agindo como o mestre de obras, para a construção do casarão: “(...) o mestre ficou repetindo aquilo pra todo mundo, que nem uma toada” (p. 195). No entanto, apesar de a relação amorosa acontecer a partir da equivalência de comportamentos das duas personagens é a diferença de posição social e econômica entre Rosalina e Juca Passarinho, juntamente com os valores da sociedade patriarcal, que determinarão o final da história de amor entre os dois.

No final do romance, todos que fazem parte da formação da estrutura social de Duas Pontes estão ali presentes: o povo da cidade, Quiquina, Rosalina, os coronéis, sendo o desfecho o clímax da narrativa. A obra termina com todos os requintes de uma ópera, de um espetáculo teatral. De acordo com Antonio Blundi, o concertante de um espetáculo é o momento em que todos que fizeram parte do mesmo se fazem ouvir ¹²³. É, portanto, o momento em que o solista conduz a melodia, estando acompanhado pela orquestra, pelo coro e por todas as personagens. Rosalina acompanhada por Emanuel, desce a escada, sendo observada por todos que testemunharam a história de sua família. Esse é o momento da apoteose do espetáculo teatral com o qual o leitor entrou em contato:

De branco, o vestido comprido e rendado, uma rosa refohuda no cabelo, lá vinha ela. Lá vinha Rosalina descendo a escada de braço dado com seu Emanuel. Desciam devagar, a passos medidos. Ele se voltava para ela numa atenção especial, como se tivesse medo de que de repente ela pudesse cair. A cabeça erguida, o porte empinado, hierático, ela mais parecia uma **rainha descendo a escadaria dum palácio**, uma noiva boiando no ar a caminho do céu (p. 210), (grifos nossos).

¹²³ Cf. BLUNDI, Antonio. *A ópera e o imaginário*: 151.

O final da narrativa configura-se bastante irônico, pois a personagem enlouqueceu, foi vencida; no entanto, de forma bastante pomposa ela aparece vestida como “uma rainha”, sendo o centro de todas as atenções, exibindo a rosa que tanto valorizava e escondia.

A derrota da personagem é marcada pela interrupção do relógio por Quiquina, que repete o ritual iniciado pelo coronel João Capistrano Honório Cota. Esse gesto final da empregada confirma o que foi afirmado anteriormente: ela protege o mundo patriarcal, reproduzindo os valores do seu patrão já morto:

Quando a gente já andava meio sem esperança de qualquer novidade de monta, veio alguém com a notícia de que Quiquina tinha descido a escada, ido até na copa, parado a pêndula. (...) Porque de repente a pêndula parou. A gente esperava tudo repetido, mas não assim tão igualzinho que nem relógio de repetição (pp. 207-8).

Assim, as relações se repetem e o passado se faz continuamente presente. A submissão do povo da cidade torna-se bastante enfatizada no final da narrativa, reforçando o confronto, tão presente em *Ópera dos mortos*, entre a posição social diferenciada dos Honório Cota com relação ao povo da cidade.

Após muito tempo, o casarão é aberto a todos, quando Rosalina vai deixar o sobrado, o povo, de forma subserviente, abre passagem demonstrando respeito à descendente da família dos antigos coronéis:

A gente instintivamente se afastava, ia abrindo caminho para eles. Ela nos olhava, abaixava ligeiramente a cabeça, feito agradecendo tímida os nossos cumprimentos, que mal dávamos, calados, medrosos. Não eram para nós aqueles gestos, aquele olhar, no fundo do coração se sabia. / A gente cercou o carro, mesmo a meninada mantinha o respeito (p. 211).

A ênfase ao poder da família Honório Cota está presente desde a primeira página da narrativa, a partir da descrição do sobrado, até a última página.

A posição humilde dos habitantes da cidade também está presente quando

as pessoas vêem o carro do coronel Sigismundo chegar à casa de Rosalina e admiram o carro luxuoso dele, mais um símbolo de poder:

Uma novidade, a chegada do coronel Sigismundo. Vinha de carro novo, lustroso. Desde longe se ouvia a buzina espalhafatosa, em tudo quanto era esquina ele mandava buzinar. A gente se babava de ver aquele carro novinho em folha, tão rico, tão bem ajaezado (p. 206).

O juiz que participa do desfecho da narrativa também é alvo da admiração do povo da cidade de Duas Pontes, devido à sua riqueza: “Na frente vinha o juiz, pausado, com a sua bengala encastoadada de ouro, o anelão de rubi e chuveiro de brilhante, a sua calça listrada, as suas polainas de feltro” (p. 210). Dois coronéis da cidadezinha estão mortos, porém há outras personagens que reproduzem um sistema de relação social que deixa muito claro o lugar ocupado pelos que têm o poder e os que são submissos a ele.

Na construção do espaço narrativo, os vários recursos do texto em estudo são formas de revitalização do passado, de manifestação do estado de alienação em que se encontram as personagens.

De forma contrária à atuação das personagens, o leitor de *Ópera dos mortos* percebe o absurdo das situações vivenciadas por elas: o culto absoluto ao passado e a ausência de atuação para a transformação.

Assim, enquanto todos da narrativa são despolitizados e alienados, inclusive os narradores, a obra exige, de forma contrária, uma leitura crítica. Nessa perspectiva, a literatura traz consigo a possibilidade do exercício da construção de um mundo novo, a partir de uma interpretação que observe as entrelinhas.

Uma das características próprias do ser humano é a sua capacidade criadora. No entanto, ao multiplicar modelos, torna-se apenas espectador de uma realidade, vendo-se, de forma ilusória, como soberano e senhor, na medida em que assimila para si um padrão de vida que não lhe é próprio.

O papel do romance não é reproduzir a realidade, isso de nada adiantaria, pois se assim o fizesse, ajudaria apenas a manter o estado de alienação do ser

humano, sendo apenas mais um dos meios a trabalharem a favor da sua continuidade para a conservação das convenções ¹²⁴. Nesse sentido, se o papel da literatura não é reproduzir, ela representa a possibilidade de denúncia, através da linguagem, do poder dos mecanismos sociais como um processo alienante da existência. Ao criticar a *práxis* do cotidiano ao qual o homem está condicionado, a arte demonstra-se como o exercício do caminho inverso àquele seguido pela sociedade.

Dessa forma, o objeto artístico tem em si mesmo a capacidade de romper com o velho e com aquilo que é evidente e comum, opondo-se a uma percepção restrita e fechada do que está sendo representado, impondo-se, assim, aos sentidos do receptor de um modo particular; por isso, a obra criada pelo artista traz consigo o desvelamento do que está oculto em uma visão mecânica da leitura do mundo, gerando ao receptor a oportunidade de conhecer e perceber outra vez, com um olhar criativo e crítico, o que já era conhecido e percebido.

Nesse contexto, estão as obras de todo grande autor, ao fazer uma espécie de denúncia do processo de reificação do indivíduo. A obra de Autran Dourado insere-se nesse grupo de escritores, pois pode ser vista como uma acusação do condicionamento ao qual está submetido o ser humano, consolidando a idéia de que fechar-se para o novo, conservando um modelo fixo de vida, através da resistência voraz contra o novo, é trilhar um caminho que está fadado ao caos e à ruína, o que impede o desabrochar de potencialidades adormecidas pelo exercício de uma monotonia agonizante.

Por isso, o primor do texto em estudo está em fazer do leitor um construtor de novos significados a partir da sua capacidade de interpretação, através das relações que estabelece com a obra. Sendo assim, o autor de *Ópera dos mortos* tenta fortalecer o sentido de que é necessário interferir no curso da história, pois é somente a partir da reflexão e da ação que os seres se constroem e não a partir do silêncio e da aceitação absoluta dos fatos como verdades absolutas e inquestionáveis, para isso são necessárias a clareza e a consciência crítica, pois

¹²⁴ Cf. ADORNO, Theodor W. "Posição do narrador no romance contemporâneo", em *Os pensadores*. 2 ed., São Paulo: Abril cultural, 1983: 270.

apenas dessa forma será possível trilhar-se um caminho para a transformação das relações sociais existentes.

Enquanto as personagens de *Ópera dos mortos* vivenciam e reproduzem mitos, a linguagem do homem produtor (nesse caso o escritor) fala para transformar o real e não para conservá-lo enquanto verdade definitiva ¹²⁵.

Rosalina ganha vida a partir do seu envolvimento com Juca Passarinho, porém a sombra dos regentes está sempre presente, fazendo com que os dois encontrem rapidamente a morte e a destruição no caminho alternativo trilhado por eles, durante algum tempo, caminho que trazia a claridade do sol para a escuridão do casarão.

Conclusão

¹²⁵ Cf. BARTHES, Roland. *Mitologias*: 238.

O estudo de alguns aspectos envolvidos na construção de *Ópera dos mortos* propiciou uma visão mais abrangente da obra de Autran Dourado, ao que se refere principalmente à recuperação do passado histórico. Nesse sentido, o conjunto da obra do escritor estudado apresenta várias semelhanças e algumas delas serão apontadas.

Autran Dourado cria Duas Pontes, que aparece como cenário de outras narrativas. Na cidadezinha, o mundo vivenciado pelo autor nos princípios da vida dele é ali retratado através da sua memória, aliada à imaginação do ficcionista. *Ópera dos mortos* deixa muito marcados a estrutura da sociedade patriarcal, o culto à imagem dos coronéis do passado; a situação da mulher rica e sem instrução, inserida em um espaço social e em um tempo histórico, em que era criada especificamente para o casamento. Nesse contexto, o casamento passa a apresentar uma função social específica, não estando vinculado às relações estabelecidas a partir da afetividade, mas, sim, à manutenção do poder de certos segmentos sociais.

O escritor, em sua produção literária, debruça-se sobre o pretérito, revitalizando-o para apreender as lesões do pretérito no tempo presente. Como foi mencionada, no decorrer deste trabalho, a recuperação do passado na obra de Autran Dourado, através da construção das teias narrativas, não apresenta a intenção de lembrá-lo para fortalecer o estado de saudosismo, mas, sim, a intenção de resgatá-lo para compreender a formação da sociedade brasileira, o processo histórico pelo qual passou o país e que afetou as relações sociais de toda a nação.

Assim, Autran Dourado deseja reconstruir o risco do bordado de um período histórico bastante específico, que vai do século XVIII até as primeiras décadas do século XX, apresentando, dessa forma, “os avisos surdos das ruínas, dos desastres, do destino” (p. 2) “de uma nação mal parida” ¹²⁶. Dessa forma, todos os seus livros

¹²⁶ SENRA, Ângela Maria de Freitas. *Baús de couro, baús de ouro: as Minas de Autran Dourado*. São

se entrelaçam. Nesse sentido, para compreender a obra do autor é necessário percorrer as galerias internas do discurso de seus diversos narradores para visualizar o entrecruzamento dos caminhos.

Do mesmo modo que José Lins do Rego registra em suas narrativas a decadência do patriarcalismo no Nordeste brasileiro, a partir das misérias humanas, Autran Dourado fixa em suas obras a decadência da sociedade patriarcal em Minas Gerais, através de personagens que se isolam em um universo fechado e totalmente limitado. Portanto, conforme afirma Autran Dourado, obras como *Ópera dos mortos* (1967), *Lucas Procópio* (1984) e *O Monte da alegria* (1990) apresentam em suas histórias o enfraquecimento da família ou do Estado no século XIX ¹²⁷.

Da decadência de uma estrutura de poder própria das pequenas cidades, distanciadas dos centros urbanos, surge a decadência de personagens, como Rosalina, que vive a cultuar o tempo retrógrado e a conservar um quadro social ultrapassado, para dar continuidade ao papel aristocrático que sua família ocupava na pequena cidade do interior de Minas Gerais e para conservar viva a imagem de seu pai, o coronel João Capistrano Honório Cota, um cavalheiro de antigamente.

A presença de um período decadente também pode ser observada no romance *Os sinos da agonia* (1974), que apresenta o processo de desintegração da economia aurífera no século XVIII. Apesar das diferenças entre as duas narrativas, tanto as personagens de *Ópera dos mortos* como as personagens de *Os sinos da agonia* são envolvidas pela falta de comunicação, que traz, como consequência, a solidão.

A vida das personagens de Autran Dourado é permeada pela memória. Do mesmo modo que Rosalina reproduz, no tempo presente, as imagens guardadas na memória de sua vida de menina, Biela, personagem da novela de Autran Dourado *Uma vida em segredo* (1964), vive presa a lembranças da época em que morava na fazenda do Fundão. Dessa forma, o passado passa a ser revivido continuamente: “(...) a recordação rigorosa do passado (...) garante a possibilidade de o presente,

Paulo: tese de doutorado, USP, 1994: 29.

¹²⁷ Cf. Entrevista de Autran Dourado a Beatriz Marinho: “Autran Dourado: a arte da recriação de Minas”, em o jornal *O Estado de São Paulo*, número 537 – ano VII – p. 3, 24/11/1990.

pela repetição, de adquirir valor de *novo* passado e não, de verdadeira atualidade. Neste quadro de eternos retornos, a imaginação (...) torna-se um *fator de imobilidade*”¹²⁸.

Como o tempo vivido com os antepassados não pode, naturalmente, retornar, as personagens cultuam os mortos, a partir da conservação dos hábitos deles e também a partir da memória ao tempo em que ainda viviam. Nesse sentido, as duas personagens não se integram ao tempo presente, caminhando, assim, para a destruição. Por isso, elas podem ser caracterizadas como mortas-vivas, do mesmo modo que Januário de *Os sinos da agonia* é um morto civil e um vivo biológico¹²⁹ na narrativa. Dessa forma, nas principais obras do autor, não há espaço para a vida e, nesse contexto, há o império da morte. Além da fixação das personagens aos mortos, nos romances do escritor também pode-se observar a ausência de confronto entre as gerações. Em *Ópera dos mortos*, nem João Capistrano, nem Rosalina desafiam a autoridade dos membros familiares. O mesmo acontece em *A barca dos homens*, *Uma vida em segredo* e *O risco do bordado*.

Na realidade da qual fazem parte, não há espaço para Biela e Rosalina, afinal vivem em um momento histórico em que não há espaço para a figura feminina. Ambas permanecem solteiras e solitárias, desajustadas às transformações. Tanto uma como outra, após perderem os pais, como não se casam (o que asseguraria uma posição para elas na sociedade), proliferam o passado a partir das atitudes individuais, a partir de uma lealdade a um modo de ser que valoriza os seus ascendentes. Nesse sentido, ambas são prisioneiras das garras do pretérito, não conseguindo libertar-se.

A personagem central de *Ópera dos mortos* aprisionada no espaço dos mortos, ao vivenciar a tradição, a partir da reiteração de seu comportamento, não consegue se posicionar perante a própria solidão à qual está inserida e passa simplesmente a “viver” com eles, a partir de uma extrema fidelidade a um modo de ser específico.

¹²⁸ LEPECKI, Maria Lúcia. *Austran Dourado: uma leitura mítica*. São Paulo: Quíron, Ministério da Educação e Cultura, 1976: 109.

¹²⁹ LEPECKI, Maria Lúcia. *Op. cit.*: 242.

Em *Uma vida em segredo*, a presença do monjolo representa a vida monótona de Biela o que pode ser comparado à interrupção dos relógios em *Ópera dos mortos*. Essas duas obras além de serem construídas a partir da reiteração das lembranças das personagens, também são construídas a partir da insistente repetição dos seus atributos.

Enclausuradas em um mundo, que impede o surgimento do novo, as duas protagonistas solitárias se vêem divididas entre a conservação do passado e um presente que apresenta dificuldade em afirmar-se, porque não aceitam um modo de vida diferente de suas experiências antigas. Como não conseguem adaptar-se às modificações, à nova dinâmica social, sem consciência da evolução do tempo, não há alternativas a elas a não ser a morte ou a loucura ¹³⁰.

A ausência de sanidade de Rosalina surge a partir da dissociação de seu ser, a partir de sua incapacidade de assumir a própria transformação: “fechada em seu casulo, como uma lagarta, metamorfoseando-se no silêncio, transforma-se para constituir-se, para ser sujeito de si mesma. Assim transforma-se e não se transforma; modifica-se para si e permanece sempre a mesma para o povo da cidade” ¹³¹.

Em *Ópera dos mortos*, Silvino Assunção, o condutor do carro-de-boi, ao falar sobre Rosalina para Juca Passarinho afirma: “Sei lá, às vezes eu acho que o povo tem razão, soberba mais pancadice. O pessoal dela sempre foi meio pancada, quarta-feira (...)” (p. 62). O mesmo acontece com Malvina de *Os sinos da agonia* que é vista pela mucama como “avariada”.

A loucura também se faz presente em *A barca dos homens* (1961). Fortunato, personagem central, apresenta uma psicologia primitiva, quase infantilizada, perturbando, dessa maneira, a racionalidade do mundo vivenciado pelos adultos. Na

¹³⁰ Respeitando-se as devidas diferenças entre as duas personagens, poderia ser realizado um estudo mais aprofundado, comparando-se Biela e Rosalina.

¹³¹ PAGNAN, Celso Leopoldo. Pressupostos da Dualidade Negativa em *Ópera dos Mortos*, de Autran Dourado. São Paulo: dissertação de mestrado, USP, 1997: 104.

mesma obra, a anomalia psicológica se repete na empregada do bordel, sendo descrita como “meio pancada”¹³².

O distanciamento da normalidade também aparece no romance *Lucas Procópio*. A personagem percorre o sertão no final do século XIX, tentando convencer as pessoas a reconstruírem Minas Gerais; no entanto, a personagem masculina é morta pelo feitor que o acompanhava, Pedro Chaves, assumindo, desse modo, a identidade de Lucas Procópio e tomando posse da fazenda daquele que ele assassinou.

A reiteração da ausência de sanidade das personagens de Autran Dourado caracteriza a obra do autor e essa parece ser uma das formas de chamar a atenção para a injustiça social, que organiza os indivíduos segundo uma ordem hierárquica, tendo em vista o seu gênero, sua descendência social e suas condições econômicas.

Do mesmo modo que Rosalina vive confinada no sobrado, cercada pela fatalidade, as personagens de *Os sinos da agonia* e de *A barca dos homens* também vivem limitadas pelo espaço ao qual pertencem. Na primeira obra está presente também o sobrado, enquanto que, na segunda narrativa, a ilha.

A vida no casarão, onde vive a personagem central de *Ópera dos mortos*, passa a ser a representação de uma determinada estrutura de poder, que quer se manter viva apesar das modificações pelas quais passa a sociedade. Se como pano de fundo da narrativa está o cenário mineiro, *Ópera dos mortos* registra o período de transição do patriarcalismo, próprio da economia rural, para um mundo em que se inicia o processo de urbanização, não cabendo mais as relações de poder baseadas no coronelismo.

Como a sociedade patriarcal depende da submissão e do silêncio do outro para se manter viva, a mudez de Quiquina e a quase ausência de falas de Rosalina fortalecem a configuração dessa sociedade.

¹³² DOURADO, Autran. *A barca dos homens*. Rio de Janeiro: Expressão e cultura, 1971: 133.

Nesse contexto, o sobrado de *Ópera dos mortos* protege a solidão de Rosalina, que tenta tornar atual o mundo vivenciado pelos mortos, vendo, nessa medida, o contato com o povo da cidade como uma ameaça ao mundo que ela quer perpetuar. Assim, na narrativa, há dois caminhos que se entrecruzam: os que têm poder e os que se submetem a ele; há duas pontes interligadas: o tempo passado e o tempo presente.

O elo das personagens com o passado está insistentemente presente nas histórias de Autran Dourado, desde o início de sua produção literária, é o que se pode observar em *Teia* (1947), quando Gustavo se sente prisioneiro do tempo pretérito: “Tínhamos a semelhança de não nos livrarmos do passado, porque não sentíamos a liberdade que procurávamos”¹³³:

Rosalina vive uma história de amor com final trágico, do mesmo modo que sua avó paterna, dona Isaltina. Em *Lucas Procópio*, a mãe de João Capistrano, muito doente e deprimida, devido à brutalidade do marido, Lucas Procópio, é aconselhada pelo médico a conversar com o novo padre da cidade. Ela aceita o conselho e procura o pároco. A amizade, aos poucos se transforma em envolvimento amoroso. O coronel fica sabendo do caso e manda espancar o padre, que não vê outra alternativa a não ser fugir de Duas Pontes. A história continua em *Um cavaleiro de antigamente*. João Capistrano recebe uma carta anônima contando sobre o passado de sua mãe. Quando João descobre o caluniador, mata-o com as próprias mãos.

A inserção de Juca, na história pessoal de Rosalina, pode ser comparada à posição ocupada por Gustavo em *Teia*. As duas personagens passam a fazer parte de um espaço ocupado apenas por figuras femininas, gerando pulsões reprimidas¹³⁴. Nesse sentido, a tensão narrativa só existe a partir do conflito estabelecido com a inserção do estrangeiro ao sistema de valores estagnados do universo em que vivem as personagens.

¹³³ *Novelas de aprendizado* (Teia e Somba e Exílio). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980: 95.

¹³⁴ Cf. MONTE, Alfredo Rodrigues. *Carpintaria e tecelagem*. São Paulo: tese de doutorado, USP, 2002: 110.

Na organização do teatro grego, há dois espaços que são relevantes: a cena e a orquestra. Da orquestra faz parte o coro, que apresenta a função de dirigir o olhar do espectador ¹³⁵. Se em *Ópera dos mortos*, o narrador coletivo, representa o povo da cidadezinha de Duas Pontes, os seus comentários registram, portanto, uma espécie de visão unificada que todos da cidade têm dos membros da família Honório Cota.

Dessa forma, pode-se afirmar que a função do narrador coletivo na obra estudada pode assemelhar-se à função do coro no teatro grego. Nesse sentido, é possível dizer que a intenção do narrador coletivo é justamente exaltar a relação de hierarquia social presente em Duas Pontes.

Se o sobrado de *Ópera dos mortos* simboliza um microcosmo das relações sociais e de uma estrutura de poder específica, as relações ali representadas se expandem para as relações de poder, exercidas na história brasileira, que insistem em se perpetuar, como afirmado no decorrer deste trabalho.

A construção da narrativa apresenta características modernas, tendo em vista os monólogos interiores; as referências à metalinguagem inseridas no texto e as construções lingüísticas, como a utilização de provérbios e de expressões a registrarem a fala do povo do interior, aliados à capacidade inventiva do autor; observando que tanto o narrador coletivo, como as demais personagens (inclusive Rosalina, pertencente a uma classe social diferenciada) não apresentam diferenças substanciais com relação à fala ¹³⁶.

No final da obra, o afastamento de Rosalina de Duas Pontes, cria a impossibilidade do povo de integrá-la ao convívio da cidade e o universo vivenciado pela filha do coronel João Capistrano continua a fazer parte de uma esfera inatingível e continuará, portanto, desajustado às transformações da sociedade da qual faz parte.

Após a partida de Rosalina, nem o suposto ouvinte e nem o narrador coletivo fazem referência ao desejo de saber para aonde ela iria. Assim, a falta de

¹³⁵ Cf. SOUZA, Maria Giannecchini Gonçalves de. *O coro e suas ficções: máscaras na orquestra*. Araraquara: tese de doutorado, UNESP, 1997: 51.

¹³⁶ Uma análise detalhada de tais aspectos poderia ser mais explorada em pesquisas posteriores.

questionamento indica a passividade perante os acontecimentos. Sem questionamento, não há interferência e nem mudanças. A ausência de indagação também está presente em *O risco do bordado*: “nada se pergunta sobre Teresinha após o rito de iniciação erótica”¹³⁷.

A partir do percurso analítico de *Ópera dos mortos*, foi possível observar-se que no romance há o desdobramento de um espaço social específico através da linguagem. Levando-se em consideração o registro da palavra como síntese ideológica, o conjunto da obra de Autran Dourado caracteriza-se como um “libelo acusatório contra um mundo morto-vivo que (...) impede a floração e a descoberta do novo modo de ser”¹³⁸.

Sendo assim, se a ordem social se repete continuamente, a reiteração de comportamentos de personagens como Rosalina acaba formando uma regra, um comportamento exemplar, estabilizando, dessa forma, um padrão de normalidade aceito pelos envolvidos na narrativa.

Nesse sentido, o desenvolvimento da trama de livros como *Ópera dos mortos*, *Lucas Procópio* e *Um cavaleiro de antigamente* parecem querer afirmar que não há como fugir da poderosa força da máquina do mundo, da poderosa força do mecanismo social. Dessa forma, os sonhos das personagens como Lucas Procópio (verdadeiro), João Capistrano e Rosalina são dissolvidos pelo determinismo da sociedade.

Tal concepção está claramente expressa em *A barca dos homens*, na descrição que o narrador faz em um dos trechos da narrativa, quando Luíza, mãe de Fortunato, chorava: “Querida entender, entrar no imo de uma natureza que a invadia, entender as leis que governam o mundo, a máquina de que agora era uma peça insignificante (...). A máquina do mundo era complicada demais para ela (...)”¹³⁹. Por isso, a personagem feminina de *Ópera dos mortos* não consegue a transformação completa, sendo, assim, manipulada. É por esse motivo também, pela força da

¹³⁷ LEPECKI, Maria Lúcia. *Autran Dourado: uma leitura mítica*: 168.

¹³⁸ LEPECKI, Maria Lúcia *Op. cit.*: 246.

¹³⁹ DOURADO, Autran. *A barca dos homens*: 104.

ordem social, que as obras de Autran Dourado apresentam poucas ações. Desse modo, as personagens de suas narrativas são, quase sempre, fantoches da engrenagem da sociedade.

Bibliografia

Do autor:

DOURADO, Autran *A barca dos homens*. Rio de Janeiro: Expressão e cultura, 1971.

_____. "Proposições sobre o labirinto", em *Revista Colóquio*. Lisboa, 20: julho de 1974: 5-12.

_____. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. São Paulo: Difel, 1976.

_____. *Novelário de Donga Novais*. Rio de Janeiro: Difel, 1978.

_____. *Novelas de aprendizado (Teia e Sombra e Exílio)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. *Solidão Solitude*. 3. ed. – Rio de Janeiro: Record, 1983.

_____. *Tempo de amar*. 5 ed., Rio de Janeiro: Record, 1984.

_____. *Lucas Procópio*. Rio de Janeiro: Record, 1985.

_____. *Os sinos da agonia*. 6 ed. - Rio de Janeiro: Record, 1985.

_____. "História de uma história", em *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990: 163-181.

_____. *Monte da alegria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

_____. *O risco do bordado*. 12 ed. - Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

_____. *Um cavaleiro de antigamente*. São Paulo: Sciliano, 1992.

_____. *Ópera dos mortos*. 12 ed. - Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

_____. *Ópera dos fantoches*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

_____. *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. *Violetas e caracóis*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1996.

_____. *Os melhores contos de Autran Dourado*. São Paulo: Global,

1997:

_____. *Confissões de narciso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.

Entrevistas do autor:

a: Flávio Moreira Costa: “Autran Dourado: questões de vida e morte”, em o Jornal *Opinião*: 1/11/1974.

a: Delmiro Gonçalves: “Dos alienados do seu tempo”, em o jornal *O Estado de São Paulo*: 09/03/1975.

a Beatriz Marinho: “Autran Dourado: a arte da recriação de Minas”, em o jornal *O Estado de São Paulo*, número 537 – ano VII – p. 3, 24/11/1990.

a José Castello: “Autran Dourado lança seu livro mais intimista”, em o jornal *O Estado de São Paulo*: 09/04/1997.

Depoimentos e conferências do autor:

depoimento na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP: “História de uma História – Como nasceu prima Biela (Uma vida em segredo)”, em 05/05/1976.

conferência à Ângela Maria de Freitas Senra: “Proseando com Autran Dourado”, em julho de 1982.

Estudos sobre o autor:

- BARBOSA, João Alexandre. "As redes da criação", em *O Estado de São Paulo*, suplemento literário, 10/07/1965.
- BRASIL, Assis. "O Romancista Autran Dourado", em *Estado de Minas*, suplemento literário, Belo Horizonte, 17/10/1970.
- LAFETÁ, João Luiz. "Uma fotografia na parede", em *Os melhores contos de Autran Dourado*. São Paulo: Global, 1997.
- LEPECKI, Maria Lúcia. *Autran Dourado: uma leitura mítica*. São Paulo: Quíron, Ministério da Educação e Cultura, 1976.
- LINHARES, Temístocles. "Romance novo", em *O Estado de São Paulo*, suplemento literário, 12/05/1962.
- _____. "Em torno de uma novela" em *O Estado de São Paulo*, suplemento literário, 06/03/1965.
- LUCAS, Fábio. "Romance de um bom ventríloquo", em *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 4/3/1962.
- _____. "Ópera dos mortos", em *O Estado de São Paulo*, suplemento literário, São Paulo, 7/04/1968.
- _____. "O sete-estrela de Autran Dourado", em *O Estado de São Paulo*, suplemento literário, 28/02/1971.
- _____. "A narrativa de Autran Dourado", em *Revista Colóquio - Letras*, número 9, 09/1972.
- _____. "Os eleatas e a literatura", em *Revista Colóquio*. - número 18, março de 1974.
- _____. "Autran Dourado", em *A ficção de Fernando Sabino e Autran Dourado*. Minas Gerais: Imprensa oficial do estado de Minas Gerais, 1983: 25-83.
- _____. "Mineirações". Belo Horizonte: Oficina de livros, Coleção Nossa Terra, 1991.
- MONTE, Alfredo Rodrigues. *Carpintaria e tecelagem*. São Paulo: tese de doutorado, USP, 2002.
- OLIVEIRA, Franklin de "A dança dos equívocos", em *Correio da manhã*. Rio de Janeiro: 23/09/1970.
- PAGNAN, Celso Leopoldo. *Pressupostos da Dualidade Negativa em Ópera dos*

- Mortos, de Autran Dourado*. São Paulo: dissertação de mestrado, USP, 1997.
- PÓLVORA, Hélio. "O segredo de prima Biela", em: *Uma vida em segredo*, Rio de Janeiro, Ediouro, 1973: 9-25.
- _____. *A força da ficção*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.
- ROCHA, Diva de Vasconcelos da. "A busca do espaço perdido instauradora de um novo espaço" em *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Expressão e cultura, 1973.
- SANTOS, Adazil Corrêa. *Tempo – teatro - mito: "Os sinos da agonia"*. Bauru: tese de doutorado, FASC, 1984.
- SENRA, Ângela Maria de Freitas. *Literatura comentada: Autran Dourado*. São Paulo: Abril educação, 1983.
- _____. *Baús de couro, baús de ouro: as Minas de Autran Dourado*. São Paulo: tese de doutorado, USP, 1994.
- SOUZA, Eneida Maria. *Autran Dourado*. Minas Gerais: UFMG, 1996.
- STEEN, Edla Van. *Ler e escrever*. Porto Alegre, volume 1, L. & PM, 1981.

Bibliografia geral:

- ABDALA Júnior, Benjamin & CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Tempos da literatura brasileira*. São Paulo: Ática, 1986.
- ADORNO, Theodor W. "Posição do narrador no romance contemporâneo", em *Os pensadores*. 2 ed. - São Paulo: Abril cultural, 1983: 269-273.
- _____. & Horkheimer. "Conceito de iluminismo", em *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1999: 17-62.
- ARRIGUCCI, Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das letras, 1987.
- ARRUDA, Maria A. do Nascimento. *Mitologia da Mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- ÁVILA, Afonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva,

- 1994.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2003.
- BLUNDI, Antonio. *A ópera e o imaginário*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994: 383-497.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. 6. ed. - São Paulo: Ática, 1998.
- BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympo, 1997.
- BÜGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993.
- CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, s/d.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 7. ed. - São Paulo: Nacional, 1985: 3-39.
- _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo, Duas cidades, 1993.
- _____ e outros. *A personagem de ficção*. 9 ed. - São Paulo: Perspectiva, 1995.
- _____. "Radicalismos", em *Vários escritos*. 3. ed. - revista e ampliada. São Paulo: Duas cidades, 1995.
- _____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2002.
- CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. 3. ed. - São Paulo: Ática, 1997.
- DETIENNE, Marcel. *Dioniso a céu aberto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. 3. ed. - São Paulo: Ática, 1994.
- D' INCAO, Maria Ângela. "Mulher e família burguesa", em PRIORE, Mary del (org). *Histórias das mulheres no Brasil*. 8^a ed. - São Paulo: Contexto, 2006:
- ENGEL, Magali. "Psiquiatria e feminilidade", em PRIORE, Mary del (org.). *História das mulheres no Brasil*. 8. ed. - São Paulo: Contexto, 2006.
- FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. 16. ed. - volume 2, São Paulo: Globo, 2004.
- FERRARA, Lucrecia D' Alessio. *Olhar periférico*. São Paulo: Editora da Universidade

- de São Paulo, 1993.
- FIGUEIREDO, Luciano. "Mulheres em Minas Gerais", em PRIORE, Mary del. (org.). *História das mulheres no Brasil*. 8^a ed. - São Paulo: Contexto, 2006.
- FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. 4. ed. - São Paulo: Globo, 2005.
- FRANCHINI, A. S. & SEGANFREDO, Carmen. *As 100 melhores histórias da mitologia: deuses, heróis, monstros e guerras da tradição greco-romana*. Porto Alegre: L & PM, 2003: 320-323.
- FREDÉRIC, Mauro. *O Brasil no tempo de dom Pedro II: 1831-1889*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- FREIRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado urbano*. 15. ed. - São Paulo: Global, 2004: 269-424.
- _____. *Casa grande e senzala: introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil*. São Paulo: Círculo do livro, s/d.
- GONÇALVES FILHO, José Moura. "Olhar e memória", em NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. 6. ed. - São Paulo: Companhia das letras, 1997: 95-124.
- GULLAR, Ferreira. "Barroco: olhar e vertigem", em NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. 6. ed. - São Paulo: Companhia das letras, 1997: 217-224.
- HANSEN, João. "Barroco, neobarroco e outras ruínas", em *Teresa: revista literária*, número 2, São Paulo: editora 34.
- HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o Barroco*. São Paulo: Perspectiva, s/d.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HEINDEL, Max. *Os mistérios das grandes óperas*. Lisboa: Alfa-ômega, s/d.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. - São Paulo: Companhia das letras, 2004.
- JANOTTI, Maria de Lourdes Monaco. *O coronelismo: uma política de compromissos*. 8. ed. - São Paulo: Brasiliense, - (Coleção primeiros passos), s/d.
- KERMAN, Joseph. *Opera as drama*. New York: Vintage books, s/d.
- KITTO, H. D. F. *A tragédia grega*. Coimbra: Armênio Amado, 1972.
- LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil*. 5. ed. - São Paulo: Alfa-ômega, 1997.

- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva: 1971.
- _____. *História da literatura grega*. Lisboa: fundação Calouste Gulbenkian, 1995.
- MACHADO, Irene A. "A ficcionalidade das vozes discursivas", em *O romance e a voz: a Prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago, 1995: 109-139,
- MENESES, Adélia Bezerra. "Memória: matéria de mimese". Campinas: UNICAMP, s/d.
- _____. "Memória e ficção", em *Resgate*, número 3. Campinas: UNICAMP, 1991
- _____. "O sonho e a literatura: mundo grego", em *Psicologia USP*, volume 11, número 2, 2000: 187-209.
- NEVES, Joel. *Idéias filosóficas no barroco mineiro*. São Paulo: Edusp, 1985.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A origem da tragédia*. São Paulo: Centauro, 2004.
- NOVAES, Adauto "De olhos vendados", em NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. 6. ed. - São Paulo: Companhia das letras, 1997: 9-20.
- ORLANDI, Eni Puccinelli: *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas, São Paulo: UNICAMP, 1997.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. "O olhar estrangeiro", em NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. 6. ed. - São Paulo: Companhia das letras, 1997: 361-5.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. "O coronelismo numa interpretação sociológica", em FAUSTO, Boris (dir.). *História geral da civilização brasileira*. 5 ed. - volume 1: *Estrutura de poder e economia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004: 155-188.
- RAMOS, Manuel da Silva. *Os três seios de Novélia*. Porto: Editorial Nova, 1969.
- ROCHA, Everardo P. Guimarães. *O que é mito*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- ROSENFELD, Anatol. "*Literatura e personagem*", em *A personagem de ficção*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, s/d.
- SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SANTOS, Milton. *O país distorcido: o Brasil, a globalização e a cidadania*. São Paulo: Publifolha, 2002.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos*

- inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Editora 34, 2000: 11-31.
- _____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SÓFOCLES. *Rei Édipo, Antígone, Prometeu Acorrentado*. São Paulo: Ediouro, s/d.
- SOUZA, Eudoro de. *Dionísio em Creta e outros ensaios: estudos de mitologia da Grécia antiga*. São Paulo: Duas Cidades, 1973.
- SOUZA, José Cavalcante (org.). “Os pré-socráticos”, em *Os pensadores*. São Paulo: Nova cultural, 1999: 14-32.
- SOUZA, Maria Giannecchini Gonçalves de. *O coro e suas ficções: máscaras na orquestra*. Araraquara: tese de doutorado, UNESP, 1997.
- SPINA, Segismundo & Croll, Morris W. *Introdução ao maneirismo e à prosa barroca*. São Paulo: Ática, 1990.
- THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- VICTOR. Paul de Saint. *As duas máscaras*. Germape: 2003.
- VIDAL, Ariovaldo José. “O romance de William Faulkner”, em *Revista USP*, número 52: dez., jan., fev. 2001-2002.
- WERNECK, Humberto. *O desatino da rapaziada: jornalistas e escritores em Minas Gerais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- YAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1999.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)