



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
Departamento de Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural – PPgLDC



Andréia Silva de Araújo

A recepção crítica de *Ópera dos mortos* no Suplemento Literário do *Minas Gerais* –
SLMG

Feira de Santana - BA
2011

Andréia Silva de Araújo
A recepção crítica de *Ópera dos mortos* no Suplemento Literário do *Minas Gerais* –
SLMG

Dissertação de mestrado apresentada por Andréia Silva de Araújo sob a orientação do Prof. Dr. Benedito José de Araújo Veiga ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural da Universidade Estadual de Feira de Santana como pré-requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura e Diversidade Cultural.

Ficha Catalográfica: Biblioteca Central Julieta Carteado UEFS

Araújo, Andréia Silva de

A687r A recepção crítica de *Ópera dos Mortos* no Suplemento Literário do Minas Gerais - SLMG / Andréia Silva de Araújo. – Feira de Santana - BA, 2011.
115 + [33] f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Benedito José de Araújo Veiga
Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural)–
Universidade Estadual de Feira de Santana, Departamento de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, 2011.

1. Literatura brasileira – romance - crítica e interpretação. 2. Dourado, Autran, 1922- - crítica e interpretação. 3. *Ópera dos Mortos* - crítica e interpretação. 4. Suplemento Literário do Minas Gerais. I. Veiga, Benedito José de Araújo. II. Universidade Estadual de Feira de Santana. III. Departamento de Letras e Artes. IV. Título.

CDU: 869.0(81).09

Andréia Silva de Araújo
A recepção crítica de *Ópera dos mortos* no Suplemento Literário do *Minas Gerais* –
SLMG

Dissertação de mestrado apresentada por Andréia Silva de Araújo sob a orientação do Prof. Dr. Benedito José de Araújo Veiga ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural da Universidade Estadual de Feira de Santana como pré-requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura e Diversidade Cultural.

Aprovada em 13 de dezembro de 2011

Prof. Doutor Benedito José de Araújo Veiga
Orientador – UEFS

Prof. Doutor Carlos Augusto Magalhães
UNEB

Profª. Doutora Flávia Aninger de Barros Rocha
UEFS

*Ao professor e amigo
Antônio Gabriel Evangelista de Souza:
Loving life and becoming wise
In simplicity.*

Yeah!

Agradecimentos

A Deus, por tudo;

A meus pais, Solange e Arnaldo;

Ao professor e amigo Antônio Gabriel, por acreditar que eu poderia;

Ao professor Benedito Veiga, pelos ensinamentos sobre a pesquisa com periódicos literários e sobre a década de 60;

Aos amigos que torceram por mim e acompanharam todo processo: Heli Pereira, Edu Monteiro, Day Barbosa, Kinha Guimarães, Cidinha Carneiro e Léo Silva;

À amiga Rita Nasser, a moça das histórias e dos olhos de passarinho;

A todos que direta ou indiretamente – e mesmo sem querer ou saber contribuíram para a realização desse trabalho.

A todos vocês, o meu sincero agradecimento.

My Generation

*People try to put us down (talkin' bout' my generation)
Just because we get around (talkin' bout' my generation)
Things they do look awful c c cold (talkin' bout' my generation)
Hope I die before I get old (talkin' bout' my generation)
My Generation, It's My Generation baby
Why don't you all fade away (talkin' bout' my generation)
And don't try to dig what we all s s say (talkin' bout' my generation)
I'm not trying to cause a big sensation (talkin' bout' my generation)
Just talkin' 'bout my generation (talkin' bout' my generation)*

The Who, 1965.

Resumo

O presente trabalho tem por objetivo refazer o percurso da recepção crítica do romance *Ópera dos mortos*, do escritor mineiro Autran Dourado, nos primeiros anos que se seguiram à sua publicação, em 1967. Editado em um período fértil e convulso da história recente, *Ópera dos mortos* é uma significativa realização de seu autor e obra representativa do que se produzia em literatura brasileira à época. A pesquisa se desenvolve tendo como fonte o Suplemento Literário do Minas Gerais – SLMG, através da análise da fortuna crítica do autor e do romance no referido suplemento, e inscreve-se na perspectiva teórica dos estudos da estética da recepção.

Palavras-chave: Estética da recepção, SLMG, Autran Dourado, *Ópera dos mortos*.

Abstract

The essay that follows, aims to retake the reception's trajectory of the criticism in the novel 'Ópera dos Mortos', written by a Brazilian author Autran Dourado from Minas Gerais in south Brazil, in the first years of his publications, in 1967. Edited in a convulse and fertile time of the recently history, 'Ópera dos Mortos' is a meaningful realization of its author and a representation of the literary work about the Brazilian literature of that time. The research develops based on the references of Literary Supplement of "Suplemento Literário do Minas Gerais"* - SLMG, through the analysis it emphasizes the criticism of the author and the novel in that supplement, and falls within the theoretical perspective of the aesthetics of reception studies.

**It was created in 1966 to be published as a booklet of the Official Gazette of Minas Gerais so it exists for over forty years and until nowadays it's one of the most conceptualized journals of the genre in Brazil, in the state of Minas Gerais.*

Keywords: Aesthetics of reception studies, SLMG, Autran Dourado, Ópera dos mortos.

Sumário

Introdução	9
1 UMA VISÃO DE ÉPOCA	12
1.1 O mundo na década de 60	12
1.2 O Brasil dos anos 60	16
1.3 A arte na década de 60 no Brasil	21
1.4 As mudanças artísticas na década de 60	24
1.5 O surgimento da estética da recepção	27
2 O ESCRITOR E A OBRA	30
2.1 O escritor Autran Dourado	30
2.2 <i>Ópera dos mortos</i> no conjunto da obra de Autran Dourado	33
2.3 <i>Ópera dos mortos</i> e as tendências da Literatura da década de 60	35
2.4 <i>Ópera dos mortos</i> e o mercado editorial brasileiro na década de 60	37
3 A RECEPÇÃO CRÍTICA DE <i>ÓPERA DOS MORTOS</i> NO SLMG	42
3.1 Recepção crítica e jornal: fontes primárias	42
3.2 Crítica literária e jornal no Brasil na década de 60	44
3.3 Modelos de crítica e jornais da década de 60	48
3.4 O Suplemento Literário do Minas Gerais – SLMG (1966-1973)	52
3.5 A presença de Autran Dourado no SLMG (1966-1973)	61
4 ASPECTOS DA FORTUNA CRÍTICA DE O. M. NO SLMG	71
4.1 José Márcio Penido – O escritor e o engajamento literário	71
4.2 Hélio Pólvora – A renovação dos recursos estéticos	81
4.3 Laís Corrêa de Araújo – Autenticidade de raízes e consciência criadora	84
4.4 Maria Lúcia Lepecki – Onde <i>Ópera dos mortos</i> ?	90

4.5 José Renato Pimentel – Percursos temáticos e estruturais	96
4.6 Rose Ganguzza – Paralelos Literários	98
4.7 Maria Odila McBride – A necessidade do tempo transformador	104
4.8 Eneida Maria de Souza – Uma abordagem estrutural	106
Considerações finais	114
Referências	
Anexos	

Introdução

Este trabalho objetiva refazer o percurso crítico do romance *Ópera dos mortos*, do escritor mineiro Autran Dourado, nos primeiros momentos logo após a sua primeira edição, em 1967, pela editora Civilização Brasileira. Para realização dessa tarefa, utilizamos como fonte de pesquisa um suplemento literário surgido no Brasil em 1966, o Suplemento Literário do *Minas Gerais* – SLMG, fundado por Murilo Rubião.

A abordagem teórica de nossa pesquisa é a estética da recepção, desenvolvida por Jauss na década de 60, que busca considerar o aspecto histórico da obra e a sua recepção por parte do leitor para a determinação do seu sentido.

Leitores aparelhados e que podem registrar as suas impressões, os críticos literários, ao publicarem suas análises em livros e periódicos, tornam acessíveis à posteridade os percursos de leitura de uma obra. Estudar esses textos críticos é a principal forma de estabelecer ideias a respeito de como determinado livro foi recebido e traçar a história de sua recepção.

Os ‘vazios’ da crítica, a aclamação ou o repúdio público e a incompreensão servem como índices para que se possa entender uma gama variada de aspectos, como as tendências literárias de uma época, as coordenadas e métodos de análise crítica e a situação da atividade cultural.

A nossa pesquisa foi motivada por uma afirmação do crítico Eduardo Portella, em texto originalmente publicado no *Jornal do Brasil* em dezembro de 1967 e reproduzido na edição de 1999 de *Ópera dos mortos*, como estudo introdutório. No texto, Portella reclama do silêncio da crítica a respeito de *Ópera dos mortos*, nos seguintes termos:

[...] Poucas vezes o fazer ficcional no Brasil contemporâneo atingiu o grau de consistência alcançada na *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado. Se os quadros intelectuais do país não estivessem tão convulsionados pela adjetivação periférica, pelo compromisso doméstico, o romance de Autran Dourado estaria com outra fortuna crítica, bem diversa do silêncio injusto que vem sendo reservado para este livro feito de silêncios justos [...] (PORTELLA, 1999, p.I).

A observação do crítico releva o complexo quadro intelectual do momento em que o romance é publicado. É necessário lembrar os aspectos históricos do período em que o

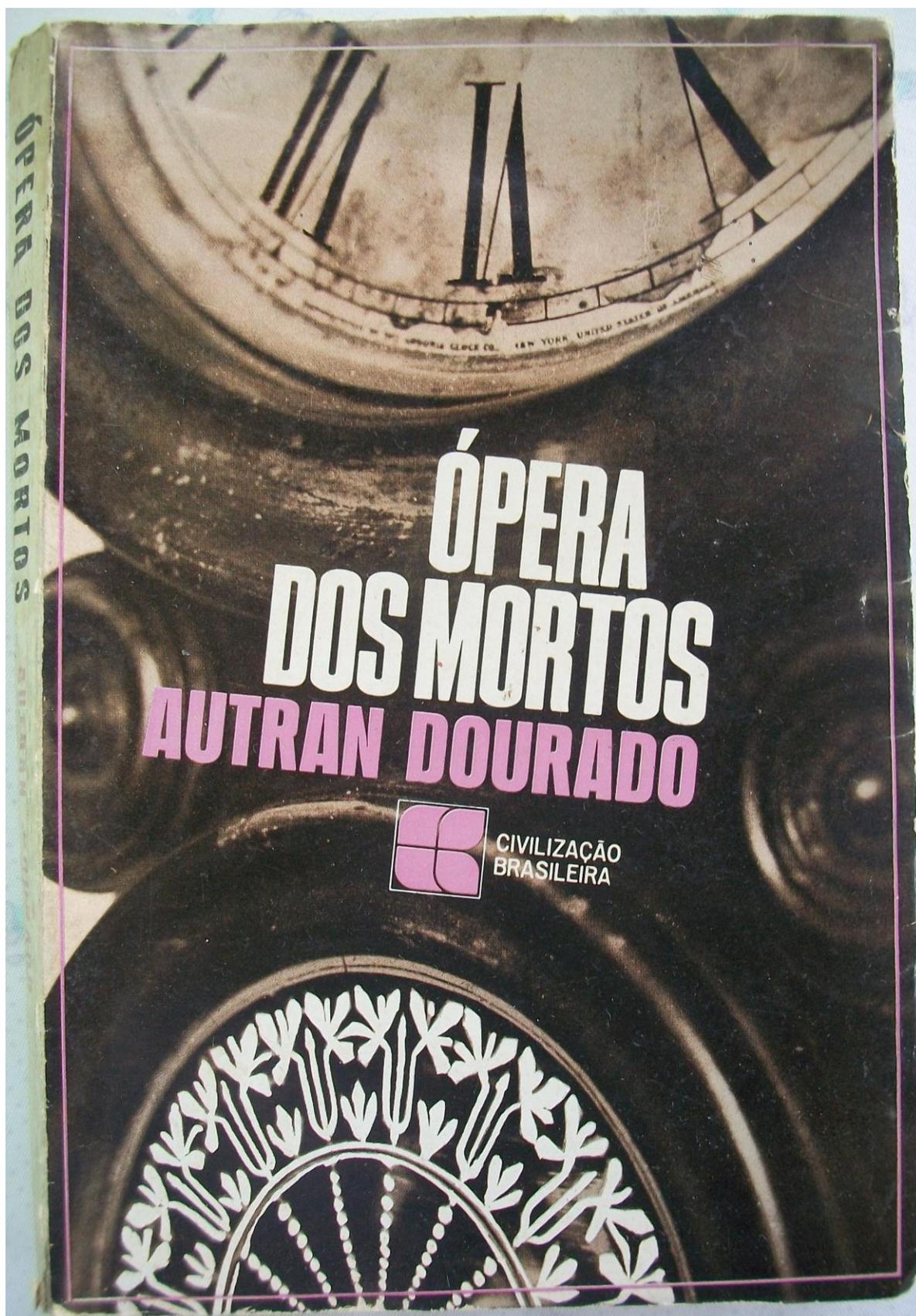
livro chega ao público, e as questões que se impunham à intelectualidade brasileira – como o nacionalismo, a consciência do subdesenvolvimento, o engajamento político, a perseguição pela ditadura.

Sendo assim, a periodização da década de 60 tem importância fundamental para a nossa tarefa. Ocupamo-nos, no primeiro capítulo, de apresentar um apanhado geral, pontuando os acontecimentos e as mudanças mais significativas da época no Brasil e no mundo, em confluência com os movimentos artísticos e tendências literárias, tanto de produção quanto de estudo da Literatura.

O autor e o romance são o interesse do capítulo segundo, que traz uma visão panorâmica da obra do escritor mineiro procurando situar a sua trajetória como ficcionista e posicionar *Ópera dos mortos* no conjunto de sua produção literária. Para isto, recorreremos a uma abordagem biobibliográfica de Autran Dourado, com o objetivo de situar o romance em questão no quadro das produções anteriores e posteriores do autor.

No terceiro capítulo, apresentamos o Suplemento Literário do *Minas Gerais*, nossa fonte de pesquisa, estabelecendo um perfil da publicação. Em seguida, mapeamos a presença de Autran Dourado no suplemento entre os anos de 1966 e 1973, e estabelecemos o nosso *corpus* de análise que considera 10 textos publicados a respeito da obra entre os anos de 1967 e 1973.

Os aspectos mais significativos da fortuna crítica de primeira hora do romance *Ópera dos mortos* são apresentados e discutidos no capítulo quarto, que se atém aos principais textos publicados no suplemento a respeito do livro. As leituras críticas de nomes como Hélio Pólvora, Maria Lúcia Lepecki e Eneida Maria de Souza são apresentadas e discutidas, sendo iluminadas por outros textos teóricos e críticos.



ARAÚJO, Andréia Silva de. Capa da 1ª edição de *Ópera dos mortos*, publicada em 1967 pela Coleção Vera Cruz, V. 122, da Editora Civilização Brasileira.

1 UMA VISÃO DE ÉPOCA

O horizonte da década de 60 é bastante caro ao presente estudo. É no bojo das mudanças ocorridas durante essa década que se formula, no campo dos estudos literários, a abordagem teórica da estética da recepção, que devolve ao estudo da literatura a sua dimensão histórica esquecida pelas propostas de abordagem anteriores, marcadamente imanentes.

É também nessa década que o Brasil experimenta o florescimento de inúmeros suplementos literários e periódicos preocupados com a questão cultural: entre eles, o Suplemento Literário do *Minas Gerais*, fonte primária deste trabalho de pesquisa. Concomitantemente, o mercado editorial brasileiro experimenta um crescimento expressivo, o que justifica que se fale de um “boom de publicações”.

Destacamos, no presente estudo, a atuação da editora Civilização Brasileira que, sob a direção de Ênio da Silveira, se firmou como importante divulgadora do que se vinha produzindo de mais novo em Literatura no país. É pela coleção Vera Cruz da referida editora que é publicado, em 1967, o romance *Ópera dos mortos*, do escritor mineiro Autran Dourado, objeto de estudo de nosso trabalho de pesquisa.

O período é de significativas mudanças tanto no Brasil quanto no mundo: efervescência política e cultural, movimentos sociais, revolta estudantil e repressão política. Novas experiências artísticas e novas formas de viagem: a lisergia e o psicodelismo estão em alta. Questionamentos de todas as ordens e em todos os campos da vida social: a novidade e a mudança são imperativos.

A análise destas e outras confluências intimamente relacionadas aos acontecimentos históricos da década de 60 – tanto numa perspectiva nacional quanto mundial – é o ponto fulcral desse trabalho, que objetiva traçar os contornos da recepção crítica do romance *Ópera dos mortos* em suas primeiras edições.

1.1 O mundo na década de 60

Uma década cindida em duas. É dessa forma que se nos apresenta a década de 60. Ao lirismo de sua primeira metade, ainda marcada pelo influxo dos anos dourados, se opõe a causticidade de seus anos finais – e são estes que nos interessam. O espírito que vigora na

passagem dos anos 60 para os 70 é o foco de nosso trabalho de periodização: o intervalo entre os anos de 1966 a 1973.

Período marcado por intenso progresso tecnológico e científico alavancado pela guerra-fria entre EUA e URSS, datam da década de 60 importantes feitos e acontecimentos que mudariam definitivamente as feições da relação do homem com o mundo a seu redor, forjando novos limites não apenas para esse mundo, mas para a atuação do homem sobre ele.

É a partir dessa época que se desenvolve a ‘consciência do homem planetário’ à qual se refere Paes (2001, p.9), com as transmissões de televisão encurtando barreiras e mostrando os fatos da década ao mundo que se integrava pelo avanço da tecnologia nos meios de comunicação. Destacamos, nesse sentido, o progresso da informática ao longo dos anos 60 e a chegada do homem à lua, em 1969. Segundo Paes (2001):

[...] A frase ‘Nada é impossível, apenas ainda não foi inventado’, tão provalada mundo afora, mostrava a relevância dos feitos miraculosos da ciência e da tecnologia, onde, sem dúvida nenhuma, o lugar de honra coube à eletrônica e à informática. E a verdadeira façanha da época: o lançamento, em 1964, pela IBM, da terceira geração dos computadores ordenadores empregando o circuito integrado. Com eles, o homem pôde aprimorar os próprios computadores, além de conseguir a comunicação via satélite, os mais modernos engenhos balísticos e a sua chegada à lua [...] (PAES, 2001, p.13-14).

No plano econômico, o mundo industrial, tanto capitalista quanto socialista experimenta, segundo Paes (2001), um expressivo crescimento, o que justifica que o período seja referido como ‘tempos de prosperidade’. A internacionalização da economia é mais um aspecto da consciência planetária do homem na década de 60: por meio da atuação das multinacionais, barreiras territoriais são ultrapassadas, limites de trânsito são rompidos com o objetivo de conquistar e expandir mercados. Conforme observa a autora:

[...] A intensa industrialização da área capitalista beneficiou-se de uma enorme disponibilidade de energia barata e do avanço das invenções, sobretudo no campo da eletrônica e da eletroeletrônica [...] Em termos econômicos, um dos fatores fundamentais dessa prosperidade foi justamente a incrível expansão dessas grandes companhias (multinacionais), favorecidas pela ação dos principais Estados capitalistas. Atraídas por mão-de-obra barata e abundante, ou por grandes mercados potenciais e, logicamente, por garantias políticas, as multinacionais, sobretudo americanas, atravessaram todas as fronteiras

nacionais – realizando o que se chamou de internacionalização da economia –, dominando a economia mundial e ligando o mundo em dimensões planetárias [...] (PAES, 2001, p.11-12).

Os conflitos armados que explodem ao redor do mundo são a contrapartida da prosperidade econômica de alguns construída sobre a exploração de muitos, o que revela a face de calibã do crescimento econômico que custeou as maravilhas tecnológicas das duas grandes potências que disputavam a hegemonia mundial à época. Os impasses do subdesenvolvimento e do neocolonialismo são os principais causadores de tais confrontos bélicos, que podem ser notados tanto na América Latina quanto na África ou Ásia, como observa Paes (2001):

[...] A década de 60 na América Latina foi de tal modo marcada pelas lutas nacionalistas e pelas utopias das esquerdas, que é impossível olhar esses anos sem enxergá-las. O olhar sobre esses países não pode igualmente esquecer as pressões e as lutas multinacionais – auxiliadas pelos governos de onde eram originárias – para se estabelecerem nesses países. O resultado foi um clima de conflitos e confrontos. Apesar das diferenças, esse clima marcou também a África e a Ásia.

No Continente Africano, convulsionado pelas guerras de independência, a bipolaridade EUA versus URSS coloriu as lutas de libertação e as duas superpotências chegaram a se confrontar abertamente no Congo [...]

[...] Na Ásia, a China, a Coreia do Norte e o Vietnã constituíram exceções no processo de descolonização, uma vez que esses países conseguiram sair da órbita da dominação ocidental. Mas em todo Sudeste Asiático, a mesma bipolaridade dividia também os países internamente e a guerra civil tomou conta da região, sendo que no Vietnã os conflitos assumiram as maiores proporções [...] (PAES, 2001, p. 37-38).

As revoluções são a tônica da década, e expressam mudanças significativas nos mais diversos segmentos da sociedade: no plano das artes, da política, da economia, dos costumes, da religião e da cultura como um todo. O questionamento profundo e radical das formas de vida, de pensamento e de organização social é a marca principal de uma era de revoluções que se processaram em várias frentes distintas e em todos os lugares, segundo atesta Bresser-Pereira (2006):

[...] foi nos anos 60 que o movimento transformador ganhou força, com o crescente ativismo e capacidade reivindicatória dos sindicatos, com a Revolução Estudantil, a revolução política da Igreja Católica,

principalmente na América Latina, com a Primavera de Praga, a nova independência sexual e pessoal das mulheres a partir do surgimento da pílula anticoncepcional, a revolução cultural dos *hippies*, a explosão dos Beatles, a *nouvelle vague* na França, o cinema novo e a bossa nova no Brasil [...] (BRESSER-PEREIRA, 2006, p. 7-8).

O aspecto comum a todas essas revoluções foi o acento utópico que compartilharam entre si, a crença na possibilidade de formatar uma sociedade segundo novos princípios e valores mais humanos. A palavra de ordem era transformar, e variados grupos se aglutinaram em busca de seus direitos e reivindicações sociais.

Os destinos do homem e da sociedade passaram a ser um problema de todos, e todos – estudantes, negros, mulheres, operários, artistas, guerrilheiros – foram convocados a se posicionar em relação às suas necessidades e às questões de seu tempo.

A utopia também foi um traço que caracterizou a efervescência cultural da década, e se expressou por meio do movimento da contracultura, que questionou a cultura ocidental em seus fundamentos e valores mais caros, como a repressão sexual e o trabalho. A articulação entre arte e a práxis vital teve como objetivo a busca de novos caminhos e alternativas de vida para aqueles que não se conformavam aos padrões estabelecidos.

Essa inconformidade com o mundo seria sentida principalmente pelos jovens e o movimento *hippie* seria uma de suas expressões máximas. Fugir das malhas da repressão era uma necessidade vital, e o psicodelismo se tornou a alternativa mais utilizada.

A arte, em especial a música, e mais precisamente o *rock* teria significativa importância para esse processo: sexo, drogas e *Rock and roll* foi o lema de toda uma geração: ‘Turn off your mind, relax and float down stream. ‘It is not dying, it is not dying’, diz a canção *Tomorrow Never Knows*, dos Beatles, de 1965. Ao apelo pela liberação e pelo relaxamento da mente, segue-se a crítica social: ‘And ignorance and hate mourn the dead’.

Os festivais jovens uniam a música de grandes ícones da geração – Joan Baez e Bob Dylan, aos quais se seguiram astros como Janis Joplin e Jimi Hendrix – ao desejo utópico de transformação social, mobilizando um grande contingente de pessoas clamando por ‘paz e amor’.

A crítica social estava de mãos dadas com a experiência da lisergia, que dava o tom de fruição e prazer a uma revolução que se baseava na liberdade e na alegria: a satisfação da qual falava a canção dos Rolling Stones, lançada em 1965. Canções do The Who

embalavam o sonho dos jovens por um mundo melhor, e desferiam críticas mordazes à ordem estabelecida. O lema do dia: ‘Faça amor, não faça guerra’.

A década de 60 foi um período de profundas e significativas mudanças no mundo ocidental, ainda que as estruturas do sistema dominante tenham absorvido o impacto causado pela onda reivindicatória que questionou de maneira radical o seu funcionamento. Não obstante, as questões levantadas na época continuaram a se desdobrar nas décadas seguintes, e seus efeitos podem ser sentidos até hoje.

Período tão fértil quanto tenso, marcado por amplos processos revisionistas e utópicos, os anos 60 são a base histórica da contemporaneidade, e muitas das questões surgidas na época permanecem ainda hoje como problemas irresolutos. Voltar a atenção para anos tão convulsos, e ainda não suficientemente estudados – dada a profusão de aspectos que se articulam em sua conjuntura – é contribuir para a compreensão dos caminhos pelos quais chegamos ao lugar onde estamos.

1.2 O Brasil dos anos 60

Em nome da paz e da honra nacionais

A década de 1960 é marcada no Brasil pelo golpe militar e pelo recrudescimento do poder autoritário de uma ditadura que permaneceria à frente do país por longos vinte anos. Em 1964, o golpe militar articulado pelas forças conservadoras retira do poder o presidente João Goulart. Seria o início de um período de governo marcado pelo autoritarismo – maximizado na perseguição política, na suspensão de direitos civis e nos mecanismos de repressão – e por um contraditório projeto modernizador assentado no conservadorismo. Conforme aponta Boris Fausto:

[...] O movimento de 31 de março de 1964 tinha sido lançado, aparentemente, para livrar o país da corrupção e do comunismo e para restaurar a democracia. O novo regime começou a mudar as instituições do país através dos chamados Atos Institucionais (AI), justificados como decorrência ‘do exercício do Poder Constituinte, inerente a todas as revoluções’. O AI-1 foi baixado, a 9 de abril de 1964, pelos comandantes do Exército, da Marinha e da Aeronáutica. Formalmente manteve a constituição de 1946 com várias modificações, assim como o funcionamento do Congresso. [...] (FAUSTO, 2011, p.257).

O golpe foi a culminância de um processo que se vinha articulando pelas lideranças burguesas ligadas aos grupos multinacionais. O intuito era derrubar o governo do presidente João Goulart, e para isso funcionou uma manobra política cuja principal característica era, além do uso do aparelho militar, a campanha ideológica promovida contra o comunismo:

[...] A estratégia do movimento previa a repressão aos movimentos populares e a todas as forças envolvidas na luta pelas reformas sociais; o apoio à direita atuando no Congresso, na Igreja, no movimento estudantil e sindical e nas Forças armadas; e ainda uma intensa propaganda anticomunista que levasse as classes médias a temer e a se opor a Goulart. [...] (PAES, 2001, p. 42)

A suposta ameaça comunista funcionou, ao longo da década, como justificativa para os sucessivos atos institucionais e para a supressão de direitos civis. Como observa Paes (2001): “[...] A ‘cruzada contra o caos e a subversão’ servia, assim, não só para justificar a ‘missão salvacionista’ das Forças Armadas, mas também para mobilizar as classes médias em defesa da propriedade privada e da fé religiosa [...]” (p.42).

Ao longo da década, o poder militar mostraria toda a sua truculência, reprimindo duramente organizações sociais e partidos políticos que se opunham ao governo. Logo após o golpe, os militares deram mostras de como seria a sua atuação frente ao país. Com o decreto do AI 1, aumentam as prerrogativas do Poder do Executivo, que se sobreporia completamente aos Poderes Legislativo e Judiciário nos anos seguintes.

O chamado Comando Supremo da Revolução suspendeu direitos políticos e passou a agir indiscriminadamente sobre o funcionalismo público, realizando uma espécie de ‘limpeza’ que tratou de eliminar os opositores do governo. Os IPMs, Inquéritos Policial-Militares, funcionavam como uma importante peça da máquina repressora, através da criminalização de qualquer iniciativa ou manifestação contrária ao governo, sob a justificativa de que se tratava de crime contra o Estado e a ordem política e social.

O AI-1 tratou também de legitimar e assegurar a permanência dos militares no poder através das eleições indiretas para a presidência da República, sendo eleito pelo Congresso o general Castelo Branco como o novo dirigente máximo do país. Castelo Branco assume o poder no mesmo ano do golpe e permanece até 1966 como presidente do Brasil.

O AI-2, decretado em outubro de 1965, além de reforçar a centralização do poder no Executivo, instituiu o bipartidarismo no país, como resposta às eleições estaduais vencidas por candidatos da oposição em importantes unidades da Federação, como Guanabara e Rio de Janeiro. O Brasil passou, assim, a ter apenas dois partidos reconhecidos: a Arena, partido da situação, e o MDB, de oposição. Conforme Boris Fausto:

[...] Outra medida importante do AI-2 foi a extinção dos partidos políticos. Os militares consideravam que o sistema multipartidário era um dos fatores responsáveis pelas crises políticas. Desse modo, deixaram de existir os partidos criados no final do Estado Novo que bem ou mal exprimiam diferentes correntes da opinião pública. [...] (FAUSTO, 2011, p.262)

O AI-3, baixado em fevereiro de 1966, estende as eleições indiretas também para os cargos de governadores – uma espécie de precaução contra novas derrotas nas eleições estaduais. No mesmo ano, a perseguição política recrudescer, gerando uma onda de cassações. Todavia, a oposição se rearticula e os confrontos com o poder estabelecido tornam-se mais intensos: diversos segmentos políticos e de organizações sociais tentam criar formas de resistência:

[...] Desde 1966, passado o primeiro impacto da repressão, a oposição vinha se rearticulando. Muitos membros da hierarquia da Igreja se defrontaram com o governo, destacando-se no Nordeste a atuação do arcebispo de Olinda e Recife, Dom Hélder Câmara. Os estudantes começaram também a se mobilizar em torno da UNE. No cenário político, colocado à margem, Lacerda se aproximou de seus inimigos tradicionais – Jango e Juscelino – para formar a Frente Ampla [...] (FAUSTO, 2011, p.263).

O AI-4, decretado em dezembro de 1966 revogava a constituição de 1946 e convocava o Congresso para a votação e a promulgação de uma nova Carta Magna, que entraria em vigor em 1967. Tratava-se da constitucionalização das práticas centralizadoras do regime militar, legando ainda mais prerrogativas ao Poder Executivo.

O golpe mais duro do regime militar veio em 1968, com o fechamento total: a vigência do AI-5. Antes, porém, acontecimentos marcaram o recrudescimento do regime

militar e de seus mecanismos de controle, o que fez com que a luta armada se tornasse uma das posições de resistência adotadas por grupos políticos do final da década:

[...] A ‘operação arrastão’ começou antes mesmo que o AI-5 tivesse sido editado e desenrolou-se nos dias seguintes: a censura atingia vários órgãos da imprensa, eram presos jornalistas, artistas, intelectuais, estudantes, padres, operários, políticos. Para as esquerdas ficou definitivamente impossível qualquer mobilização de massa, restando apenas o mergulho na clandestinidade e para muitos na luta armada. [...] (PAES, 2001, p.70)

Baixado em 13 de dezembro de 1968, o Ato Institucional número 5 conferia plenos poderes ao líder do Executivo, à época o Marechal Costa e Silva. O AI-5 foi o ápice do processo de fechamento iniciado com o AI-1, decretado logo após o golpe de 1964:

[...] O sistema político fechado e, portanto, excludente, acompanhado da militarização da sociedade que caracterizou os governos militares, não se instalou, contudo, imediatamente em 1964. Sua implantação, que foi paulatina e se desenrolou em meio a conflitos e lutas político-ideológicas, implicou um duplo processo: a centralização no Executivo Federal e a centralização militar no poder. Processos paralelos, cujo ponto decisivo foi atingido com o AI-5 em dezembro de 1968 [...] (PAES, 2001, p.56).

O decreto do AI-5 acirrou a resistência armada contra o regime militar. Organizações esquerdistas de luta armada agiam no país, e suas ações se tornariam mais frequentes e mais ousadas de 1969 em diante, incluindo saques a bancos e sequestros de autoridades diplomáticas. Recorrer à força se configurou como a alternativa de resistência adotada por diversas organizações políticas e ideológicas da época:

[...] Os grupos de luta armada começaram suas primeiras ações em 1968. Uma bomba foi colocada no consulado americano em São Paulo; surgiram também as ‘expropriações’, ou seja, assaltos para reunir fundos [...] A esquerda radical começou a sequestrar membros do corpo diplomático estrangeiro para trocá-los por prisioneiros políticos. [...] (FAUSTO, 2011, p. 264-265)

As passeatas marcaram a expressão da resistência popular; a comoção pública com as torturas, assassinatos e ações autoritárias do governo resultou em protestos como a Passeata dos 100 mil. Todavia, a violência do regime militar se faria presente, reprimindo duramente as manifestações estudantis apoiadas por diversos segmentos da sociedade.

[...] No Brasil, como no resto do mundo, o movimento estudantil explodiu em 1968. Aqui também suas manifestações de protesto, ao serem violentamente reprimidas, provocavam as reações de outros setores sociais contra a agressão policial. [...] Sucediavam-se greves, ocupações e passeatas, sempre reprimidas pela polícia. [...] Na 'Passeata dos 100 mil', liderada pelos estudantes, as pessoas desfilaram na Avenida Rio Branco, da Cinelândia à Candelária, aos brados de 'Abaixo a ditadura', ou 'o povo unido jamais será vencido'. Os estudantes não estavam sozinhos. Ao lado deles, artistas, intelectuais, parlamentares, padres da Igreja Católica, setores das classes médias. [...] (PAES, 2001, p. 67-68).

A situação viria a se complicar com os conflitos dentro do próprio regime militar, que enfrentava uma disputa interna pelo poder. Em 1969, o presidente Costa e Silva sofre um derrame e fica incapacitado de exercer o cargo. Tal fato viria a acirrar ainda mais as tensões na já fervilhante política nacional. É nesse contexto que acontece um 'golpe dentro do golpe', quando a ordem de sucessão presidencial é quebrada.

Afastado do poder o presidente Costa e Silva, naturalmente o cargo deveria ser assumido por seu vice-presidente, Pedro Aleixo, o que, todavia, não aconteceu. Segmentos do poder militar se articularam e uma Junta militar passou a governar o Brasil, acirrando um período ainda mais tenebroso, caracterizado pela perseguição política, pela tortura e por exílios de artistas, intelectuais e qualquer um que representasse potencial 'ameaça' à ordem estabelecida no país.

A Junta militar convoca eleições e o Congresso escolhe para a presidência o general Médici. A repressão durante o governo Médici é mais direcionada, identificando e agindo sobre os focos de resistência ao governo:

[...] O governo Médici não se limitou à repressão. Distinguiu claramente entre um setor significativo mas minoritário da sociedade, adversário do regime, e a massa da população que vivia um dia-a-dia aceitável nesses anos de prosperidade econômica. A repressão se dirigiu ao primeiro grupo, enquanto a propaganda se destinou a pelo menos neutralizar o segundo [...] (FAUSTO, 2011, p.267).

A passagem da década de 60 para a década de 70 é marcada pelo chamado 'milagre econômico', que se caracterizou como um período de intenso crescimento da economia nacional compreendido entre os anos de 1969 e 1973. Todavia, a saúde econômica mal

disfarçava os feitos de um regime repressor, que se utilizava dos meios de comunicação de massa para conduzir a opinião pública.

A crença em um futuro próspero, num Brasil potência mundial, era amplamente difundida pelos meios de comunicação da época, enquanto se intensificavam as perseguições políticas e se aprofundava a diferença social. O futuro pródigo, a chegada da tão sonhada modernidade às terras tupiniquins não era divisado por todos, mas apenas pelas classes privilegiadas.

Anos marcados por tensões políticas e sociais, pelo otimismo desenvolvimentista e pela repressão, pelas gritantes diferenças entre as classes sociais, a passagem dos anos 60 para os 70 são o ponto crítico do golpe de 1964, e um dos capítulos mais tensos da política nacional.

1.3 A arte na década de 60 no Brasil

*Vocês não estão entendendo nada, nada, nada.
Absolutamente nada!
Se vocês em política forem
como são em estética, estamos feitos!
Caetano Veloso*

A arte na década de 60 se caracteriza, no Brasil, por dois momentos básicos. O primeiro se define pela aproximação entre produção artística e cultural e os movimentos políticos e ideológicos da época. O segundo momento é uma revisão crítica da relação entre arte e o engajamento político-ideológico, feita pelo movimento tropicalista que explode em 1967.

Produção artística e ideologia caminharam de mãos dadas na década de 1960, embalados pela hegemonia ideológica do pensamento de esquerda no Brasil. A principal expressão da articulação entre arte e ideologia foram os CPCs, os Centros Populares de Cultura, cujo objetivo era a aproximação entre os segmentos intelectuais da época e as camadas populares. Segundo Heloísa Buarque de Hollanda:

[...] Atraindo jovens intelectuais, os CPCs – que aos poucos se organizavam em todo país – tratavam de desenvolver uma atitude conscientizadora junto às classes populares. Um novo tipo de artista, ‘revolucionário e consciente’, ganhava forma. Empolgados pelos ventos

da efervescência política, os CPCs defendiam a opção pela ‘arte revolucionária’, definida como instrumento a serviço da revolução social [...] (HOLLANDA, 1986, p. 9-10).

A intelectualidade da classe média voltava a sua atenção para os processos culturais populares, entendidos como expressões legítimas do caráter nacional. A preocupação com a defesa de uma identidade genuinamente nacional contra o imperialismo capitalista norte-americano e a importação de seus produtos culturais era a principal bandeira levantada.

A produção artística embarcava na onda de protesto e politização que caracterizava o que se produzia em termos de arte ao redor do mundo. Tempos de engajamento, da arte conclamada a tomar sua participação na vida servindo de instrumento da revolução, a expressão de um Brasil genuíno – buscado em suas raízes arcaicas – dialogava com uma produção cultural empenhada em tomar o poder.

Todavia, a compreensão da relação entre arte e ideologia teria de ser repensada no Brasil, como se fazia no mundo inteiro. Em 1967, o movimento tropicalista capitaneado pelos baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil – inspirados pelo Cinema Novo, obra de outro baiano, Glauber Rocha – colocou em xeque as crenças mais ingênuas dos segmentos engajados da produção artística brasileira, redefinindo o sentido da expressão ‘resistência cultural’.

A ideia de nacionalidade seria também repensada por meio da revisitação consciente do legado modernista de Oswald de Andrade. Abandonando os complexos do subdesenvolvimento e contra o fechamento cultural, os tropicalistas incorporaram livremente e antropofagicamente as mais variadas tendências culturais da época, inclusive da cultura norte-americana, digeridos e ressignificados em suas produções.

O movimento tropicalista acertou o passo do Brasil com a atitude *underground*, alternativa, que definia o espírito do tempo, e dava o tom das atitudes do poder jovem nas mais variadas partes do mundo. A canção “Alegria, alegria” expressou a subversão alegre, dos que vão leves e despercebidos de recalques e imposições:

[...] Protesto e nacionalismo faziam, portanto, o coro da MPB. A desafiná-lo, além da inquietante presença de um movimento de música jovem, assemelhada ao rock e às canções ligeiras da juventude inglesa e norte-americana – o ‘iê-iê-iê’ –, a atuação de uma geração de novos compositores que procuravam uma intervenção recriadora na música popular. Entre eles o ‘grupo baiano’, que em 67/68 fundaria e declararia

extinto o movimento tropicalista. Contra o marasmo do canceineiro empenhado e o velho purismo nacionalista, os jovens baianos propunham o interesse prospectivo, a necessidade, como diria Caetano Veloso à *Revista Civilização Brasileira*, de retomar a ‘linha evolutiva’ da MPB. [...] (HOLLANDA, 1986, p.54)

O diálogo estabelecido pelo movimento tropicalista com as tendências artísticas e culturais da época, incluindo o *rock*, causou desconforto às áreas mais conservadoras do pensamento nacional, que se ‘consolavam’ na evocação de um Brasil luminoso e fáustico, e nas canções engajadas por uma revolução popular-nacionalista.

O grupo teatro *Oficina*, aglutinado em torno de Celso Martinez também fazia duras críticas ao posicionamento artístico e ideológico que caracterizava a produção cultural da época. No mesmo ano em que os tropicalistas lançavam a grande provocação a respeito dos caminhos da música e da cultura brasileira, o *Oficina* encenava *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade:

[...] A montagem de *O Rei da Vela* em 1967 marca essa ‘virada’ libertária na trajetória do grupo que traz para o teatro brasileiro um momento de extraordinária criação. O desejo de romper com o repertório político da época, ‘com todo um caminho da cultura brasileira diretamente comprometida com Estado Novo e com os desenvolvimentismos posteriores’, levaria o *Oficina* ao encontro de Oswald de Andrade:

‘Fomos encontrar no Oswald dos anos de 33, anterior a toda baboseira de ufanismo do Estado Novo, de todo desenvolvimentismo, das crenças na burguesia progressista, nas tragédias da aristocracia decadente – enfim de toda mistificação que o chamado povo brasileiro (classe média pra cima) inventou para fugir ao olhar detalhado, cara a cara, com a cara deste país parado’ [...] (HOLLANDA, 1986, p.64).

Compartilharia Autran Dourado, em seu *Ópera dos mortos*, do mesmo interesse prospectivo ao qual se refere Caetano Veloso no plano da música, e da mesma crítica aos mitos da classe média brasileira realizada pelo teatro oficina?

O projeto de atualização literária, a pesquisa de recursos e a experimentação são características notórias do romance de Autran Dourado. No plano do enredo, sua personagem central, vivendo do passado, enlouquece.

Faz-se presente ainda na narrativa a crítica ao ufanismo quixotesco da burguesia progressista, representado na figura de João Capistrano, e a face autoritária e fraudulenta

da política oligárquica brasileira está representada em Lucas Procópio. Seria Rosalina um espelho do Brasil, destinado à esclerose, oscilando entre duas heranças políticas e culturais incontornáveis? Parece-nos uma leitura razoável.

Os anos finais da década de 60 e os primeiros da década de 70 foram marcados pela revisão da cultura brasileira e de momentos históricos tomados como referência da identidade nacional. A atitude revisionista se faz em relação às crenças da classe média burguesa, que não exprimem a complexa realidade do país e de suas contradições sociais.

1.4 As mudanças artísticas na década de 60

Os anos 60 foram para as artes e para a cultura como um todo uma das mais prolíficas décadas da história recente. Um verdadeiro caldeirão em ebulição, marcado pela heterogeneidade de tendências, pela hibridação e pela livre experimentação artística: “[...] momentos em que os postulados puristas da modernidade perdiam poder [...]” (CANONGIA, 2005, p.10).

Anos em que o legado da concepção moderna de arte seria revisitado e expandido, forjando a consciência contemporânea a respeito do fazer e do objeto artístico, como aponta Canongia (2005): “[...] Todo o pensamento que norteou a passagem do moderno ao contemporâneo advém de reformas processadas nos anos 60 [...]” (p.60), a década de 1960 forjou os contornos da arte contemporânea.

É a saída definitiva das concepções de arte orgânica e aurática, a desmistificação da figura do artista e do fazer artístico, retomando um processo fundamental da concepção de arte moderna:

[...] Desmistificou-se o culto da obra de arte, a sua aura, optando-se por uma multiplicidade de estilos e gêneros, acionados simultaneamente. [...] Ao lado do fenômeno da ‘desestetização’ do objeto, acoplou-se ainda o da ‘desidealização’ da imagem do artista, assim como o debate sobre a fruição pública convencional. Esta saiu da esfera da mera contemplação para o campo da participação efetiva na obra, passando a afetar diretamente o espectador [...] (CANONGIA, 2005, p.58).

A conclamação moderna pelo engajamento entre arte e vida, que se expressou nas vanguardas históricas do início do século, é revisitada e levada a termo na década de 60 como o corolário de um processo irreversível deflagrado anos antes. A radical consciência

da arte nos anos 60 é a de que não se pode mais voltar atrás do caminho aberto pela empreitada vanguardista.

Assim como a arte de vanguarda se preocupou com o horizonte da recepção do objeto artístico, causando choque, espanto, contundindo o apreciador para retirá-lo de uma fruição passiva – o *readymade* de Duchamp é o exemplo mais apropriado –, a arte da década de 60 procura em todas as suas manifestações a participação ativa do receptor como um componente fundamental do processo. A arte não deve ser observada, mas experienciada, vivida: “[...] Assim como se passara da contemplação à percepção, passava-se agora da percepção à participação, e o público via-se imerso no processo, física e existencialmente. [...]” (CANONGIA, 2005, p.58).

O artista se põe frente à tradição não mais como um mero sectário, mas como aquele que dela se apropria com liberdade para ressignificá-la. As formas e procedimentos artísticos, embora originados em contextos específicos, podem ser descolados de tais contextos e reutilizados em outros, adquirindo novas funções e significados.

A hibridação de técnicas, estilos, recursos e referências é o fundamento da elaboração de novas e distintas linguagens artísticas. A Pop Art assume a linguagem dos anúncios publicitários numa postura crítica em relação ao esvaziamento do sentido que marca a sociedade do espetáculo:

[...] Ao incorporar os padrões da publicidade, da televisão, do cinema, dos quadrinhos, e assumir a pura objetividade dos fatos, sem romantismo ou heroísmo, a Pop colou o mundo da arte ao mundo da experiência real. E, ao fazê-lo, destruiu os últimos rastros de aura que revestiam a obra de arte e a figura do artista [...] Na verdade, a Pop radicalizou a experiência negativa do *readymade*, na medida em que achatou, uniformizou e desqualificou inteiramente o valor cultural da obra e do artista [...] (CANONGIA, 2005, p.45-46).

Outro aspecto a colaborar para que os produtos artísticos perdessem a aura foi a chamada “desestetização” da obra de arte, seja através da incorporação de materiais incomuns, linguagens as mais diversas. Estava quebrado o foco na arte como conteúdo, e a forma passa a ser uma questão fundamental. Os artistas de um modo geral – escultores, pintores, escritores, músicos – estão interessados em experimentar, forçar os limites formais de sua arte, estabelecendo diálogos inusitados em nome da renovação criativa.

Outro aspecto a colaborar para a uma nova consciência acerca do objeto artístico foi mudança nas concepções de criação artística. As manifestações da época chamavam a atenção para a própria construção, no sentido de que a obra de arte passa a ser entendida como o resultado de um trabalho de construção:

[...] A reboque de transformações dessa ordem, ocorridas em todo o mundo, identificou-se o fenômeno da “desestetização”, discutido pelo crítico Harold Rosenberg, em 1970. Para Rosenberg, tratava-se de uma prática que visava destituir o objeto de arte de seu conteúdo estético e de seu fetiche, a fim de que o aspecto ritualístico, em que ele é tradicionalmente envolvido, fosse substituído pela idéia real de um trabalho. Assim, as idéias e os processos utilizados pelo artista assumiam uma importância maior do que o produto final obtido. O trabalho não seria mais concebido para uma satisfação dos sentidos, para o prazer da percepção sensível, mas sim para gerar uma reflexão sobre a arte [...] (CANONGIA, 2005, p.56).

No âmbito do romance, a narrativa que reflete sobre si mesma, revelando o seu aspecto de construção como fruto do trabalho – uma tendência que já se poderia apontar em romances do início do século – pode ser observada em *Ópera dos mortos*, um romance marcadamente autorreflexivo, em que a revisitação do estilo barroco feita pelo autor se faz de maneira consciente, e tendo em vista a apropriação criativa de recursos e técnicas.

O diálogo com técnicas de outras modalidades artísticas também se faz presente no romance autraniano, por meio da chamada poética do olhar. O narrador do primeiro capítulo funciona como uma espécie de diretor, conduzindo o olhar do leitor por uma imagem que necessita de sua colaboração subjetiva para que esta se realize, se torne visível.

Os recursos de aproximação e focalização também se fazem presentes na narrativa como mecanismos de condução, assemelhando-se, no capítulo primeiro, ao movimento de uma câmera cinematográfica, apreendendo uma realidade a partir de variadas perspectivas, em que podemos perceber o emprego de técnicas cinematográficas, como o *close up* e a panorâmica.

Pode-se observar ainda em *Ópera dos mortos* o diálogo com o gênero dramático, a partir da aproximação com a encenação teatral. A partir de tal aproximação se define todo processo de construção da narrativa, que se constroi à semelhança de um espetáculo operístico, como solos, coros e até mesmo o palco principal, espacializado no sobrado de

Rosalina. Ao que parece, o gênero operístico estava em alta na época, já que até mesmo o rock se aproveitou de suas características: pululavam no final da década de 60 as chamadas ‘óperas-rock’, sendo a mais famosa delas *Tommy*, dos britânicos do The Who, lançada em 1969.

As transformações pelas quais passou a concepção de arte durante a década de 1960, especialmente a partir de sua segunda metade, estão em plena conformidade com uma época de grandes revisões – todas, no fundo, intimamente relacionadas – e da ruptura completa com determinadas tradições: a reformulação da concepção de arte foi apenas uma delas.

1.5 O surgimento da estética da recepção

*Menard (talvez sem querer)
enriqueceu mediante uma técnica nova
a arte detida e rudimentar da leitura:
a técnica do anacronismo deliberado
e das atribuições errôneas.*

Jorge Luis Borges

O surgimento da estética da recepção no contexto da década de 60 não causa espanto. Com a arte se reconhecendo reprodutível, abrindo mão de qualquer processo de caráter unívoco, assumindo seu aspecto contextual e sua incompletude – uma vez que é no ato da fruição ativa e participativa que a obra de arte se realiza plenamente –, considerar a dimensão do receptor é uma necessidade fundamental.

Em consonância às revoluções da época, a guinada nos estudos literários viria com a conferência de Jauss, proferida em 1967 e responsável por redirecionar a história da literatura, que então se dividia entre dois caminhos: a abordagem estrutural imanente e a abordagem marxista, que entendia a obra como reflexo de uma estrutura social. Conforme aponta Karlheinz Stierle:

[...] A recepção tornou-se o problema fundamental da reflexão da literatura desde que Hans Robert Jauss, em sua lição inaugural na

Universidade de Konstanz, em 1967, exigiu a renovação da história da literatura, dando a prioridade analítica ao aspecto da recepção sobre os da produção e representação (*Darstellung*). Jauss o fez contrapondo-se, de um lado, à reflexão formalista e estruturalista, interessada apenas pela estruturação imanente, ‘verbal’, do texto e que compreendia a produção, fundamentalmente, como organização de estruturas e, de outro, à estética marxista da representação, que tomava apenas o ‘reflexo’ como a tarefa legítima da literatura [...] (STIERLE, 2011, p.119).

A proposta de Jauss devolvia à literatura a sua dimensão histórica através da atenção voltada para o leitor, reconhecido como o elemento responsável pela vitalidade da literatura como instituição social, conforme aponta Zilberman (1989). Jauss recusa veementemente a “[...] afirmação da autonomia absoluta do texto, que se sobrepõe ao sujeito por contar com uma estrutura auto-suficiente, cujo sentido advém tão somente de sua organização interna [...]” (ZILBERMAN, 1989, p.19).

Confluindo com as tendências da época e com as revoluções que redirecionaram os mais diversos segmentos da sociedade – e a atividade científica não ficou de fora disto, visto que a universidade participou ativamente do processo revolucionário, sendo o maior francês a sua expressão máxima – o surgimento da estética da recepção rompe com os sistemas fechados representados pelas abordagens da literatura que desconsideravam a interpretação da obra.

Para Jauss, não cabe ao historiador da literatura inventariar um conjunto de estruturas invariáveis ao longo do tempo e independentes de quem as observa e de quando as observa: “[...] a estrutura é o único objeto a ser descrito pelo estudioso da literatura, jamais, porém, interpretado, circunstância em que interfeririam os valores pessoais do crítico; e esses precisam ser evitados, para a teoria literária comportar-se como uma ciência [...]” (ZILBERMAN, 1989, p.10).

O radical apartamento entre sujeito e objeto, fundamento de uma ciência imparcial, asséptica e precisa é questionado, e a História da Literatura terá de considerar o momento de abertura da obra e seu encontro dialógico com o leitor: “[...] a estética da recepção apresenta-se como uma teoria em que a investigação muda de foco: do texto enquanto estrutura imutável, ele passa para o leitor, o ‘Terceiro Estado’, conforme Jauss o designa [...]” (ZILBERMAN, 1989, p.10).

É a estética da recepção que abre o precedente para que possamos investigar os percursos críticos de uma obra, entendendo os mais diversos enfoques sobre ela, enfoques

que são condicionados pela sua recepção ao longo do tempo. O sentido da obra é entendido como mutável, e definido a partir do momento e do ponto de vista de quem a lê: “[...] As pressuposições materiais, formais e ideológicas, a organização da recepção literária e suas instituições foram reconsideradas como momentos decisivos da ‘vida literária’ [...]” (STIERLE, 2011, p. 119-120).

A noção de obra de arte que subjaz à estética da recepção é dialógica, pois considera a obra em relação ao seu receptor, que desempenha um papel ativo em relação ao que lê: “[...] O significado da obra da obra literária é apreensível não pela análise isolada da obra, nem pela relação da obra com a realidade, mas tão-só pela análise do processo de recepção, em que a obra se expõe, por assim dizer, na multiplicidade de seus aspectos [...]” (STIERLE, 2011, p. 120). Assim sendo, o trabalho do historiador não pode ignorar a dimensão interpretativa, por meio da qual são atribuídos sentidos ao texto.

A relação da arte com a realidade se dá não apenas no contexto em que a obra é concebida, mas nos diversos aspectos que não são simplesmente “descobertos” pelo leitor como elementos prontos e fechados: há que se considerar todo o entorno da obra e as variantes que se articulam no processo de recepção.

2 O ESCRITOR E A OBRA

Objetivamos no presente capítulo apresentar o percurso do autor e da obra em questão, procurando situá-los em relação ao contexto da década de 1960. Para isto, nos ocuparemos da investigação de dados biobibliográficos de Autran Dourado com o intuito de delinear a sua trajetória como romancista.

Refletiremos também sobre questões como a posição que *Ópera dos mortos* ocupa no conjunto da obra do escritor mineiro, as tendências literárias em voga no Brasil e no mundo quando da publicação do romance e o mercado editorial brasileiro na década de 1960.

2.1 O escritor Autran Dourado

Nascido em 1926, em Patos de Minas, interior de Minas Gerais, passa a infância em Monte Santo e São Sebastião do Paraíso, também cidades do interior mineiro. Durante a adolescência, reside em Belo Horizonte, entre os anos de 1940 e 1954, tendo cursado a Faculdade de Direito na UFMG.

Sai da capital mineira em 1954, rumo ao Rio de Janeiro, pólo que atraiu os jovens escritores de sua geração, caracterizando um êxodo em busca de melhores condições para o exercício da Literatura.

Com a eleição de Juscelino Kubitschek para a presidência da república, e já tendo trabalhado com o novo presidente quando este exerceu mandato como governador de Minas Gerais, Autran Dourado assume a Secretaria de Imprensa do governo de Juscelino, entre os anos de 1958 a 1961, ajudando a compor o corpo de intelectuais em torno da figura do líder progressista.

Autran Dourado fez parte da chamada ‘Geração Edifício’, composta por jovens intelectuais mineiros que se reuniam na Belo Horizonte dos anos 40. Das discussões promovidas pelo grupo resultou a publicação da revista *Edifício*, de apenas quatro números. Da atuação do grupo resultou também o selo das Publicações Edifício, pelo qual sai o primeiro livro de Autran Dourado como escritor profissional. Segundo Eneida Maria de Souza:

[...] A revista *Edifício* teve a assinatura de um grupo de jovens intelectuais que, na década de 1940, se reunia em Belo Horizonte em torno da figura do poeta modernista Drummond, modelo e guia dessa geração. Os acontecimentos políticos de dimensão nacional e internacional, como a ditadura de Vargas e a Segunda Guerra mundial exercem forte impacto na formação dessa geração, marcada pelas inquietações do momento, pela luta pela liberdade e por uma literatura de forte tendência populista. Entre os seus representantes, quase todos filiados ao partido comunista, destacam-se: Wilson Figueiredo (secretário), Valdomiro Autran Dourado (redator-chefe), redatores (Sábato Magaldi, Francisco Iglésias, Pedro Paulo Ernesto, Edmur Fonseca e Walter Andrade). Participavam também desse grupo futuros escritores, ensaístas, críticos de cinema e teatro como Jacques do Prado Galvão, Marco Antônio Tavares Coelho, Octávio Alvarenga e Pontes de Paula Lima, que na época freqüentavam as faculdades de Direito, História, além de outros dedicados ao jornalismo e ao serviço público. Com alguma exceção, muitos deles se notabilizaram no contexto intelectual brasileiro, destacando-se, entre eles, Autran Dourado, romancista consagrado nacionalmente. [...] (SOUZA, s/d)

Autran Dourado atuou também como jornalista no *Estado de Minas*, marcando a interação do grupo *Edifício* com os veículos de informação da época, conforme João Luís Lafetá: “[...] o grupo teve intensa atividade literária, colaborando nos jornais *Estado de Minas*, *Folha de Minas*, *O Diário* ou em jornais e revistas do Rio ou São Paulo. Era a moda dos suplementos literários [...]” (LAFETÁ, 2004, p.397).

O reconhecimento de Autran Dourado nos circuitos literários vem já com a publicação da novela *Sombra e Exílio* (1950), conquistando o prêmio Mário Sette, do Jornal de Letras. Com *Tempo de Amar* (1952), seu primeiro romance, recebe o Prêmio Cidade de Belo Horizonte.

O Prêmio Arthur Azevedo, do Instituto Nacional do Livro é concedido à coletânea *Nove histórias em grupos de três* (1957), e o romance *A Barca dos Homens* (1961) é condecorado com o Prêmio Fernando Chinaglia, da União Brasileira de Escritores, como o livro do ano. *O risco do bordado* (1970) recebe o Prêmio Pen-Club do Brasil. À *Ópera dos mortos*, coube a inclusão na coleção de obras representativas da literatura mundial, da UNESCO.

Ao longo da carreira, Autran Dourado recebeu ainda o Prêmio Paula Brito, do Conselho Estadual de Cultura do Rio de Janeiro, por *Os sinos da agonia* (1974); o Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro por *As imaginações pecaminosas* (1981), livro que foi também condecorado com o Prêmio Goethe de Literatura em 1982. Autran Dourado

recebeu ainda o prêmio Camões em 2000, e da Academia Brasileira de Letras recebeu o prêmio Machado de Assis, em 2008.

Sua obra começa a ser traduzida ainda na década de 60, com *A barca dos homens* vertido para o alemão em 1964, sob o título *Brandung* e para o francês em 1967 sob o título *La Barque des Hommes*. Em 1969, *Uma vida em segredo* é traduzida para o inglês, como *A Hidden Life*.

Em 1970, *A Barca dos Homens* chega ao leitor espanhol com o título *La Barca dos Hombres*. *O risco do bordado* é traduzido na Argentina em 1971, como *La trama del bordado* e em 1974 chega à França como *La Portail du Monde*.

Nos anos seguintes, a obra de Autran Dourado continuaria sendo traduzida para o alemão, o francês, o inglês, o espanhol e o norueguês. O escritor mineiro constaria ainda em antologias de literatura brasileira organizadas no estrangeiro.

Ópera dos mortos começou a ser traduzido na década de 80, primeiro vertido para o inglês em 1980 sob o título *The Voices of the Dead*, por uma casa editorial londrina. Aos EUA chegaria no ano seguinte, sendo reeditado por duas vezes em 1983. O drama de Rosalina chega, em 1986, aos leitores da Alemanha, da França e da Espanha.

Na década de 1970, Autran Dourado publica um livro de ensaios destinados a pensar a própria obra, o que se tornaria um traço característico de seu projeto literário. Trata-se dos títulos *Uma poética de romance*, de 1973, que seria acrescido e publicado novamente sob o título *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, em 1976.

As publicações, que são notas do curso ministrado pelo autor aos alunos do Curso de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, durante o período de um semestre letivo, desagradaram a alguns segmentos da crítica especializada. Não obstante, Autran Dourado publica em 1982 *Meu mestre imaginário*, outro livro de ensaios nos quais discute teoricamente a sua obra, agora travestido em compilador dos escritos de Erasmo Rangel, seu mestre imaginário.

Durante os anos de 1990, Autran Dourado segue publicando. Em 1992, é publicado *Um cavalheiro de antigamente*, e em 1994 é a vez da reescritura de *Tempo de Amar*, republicado como *Ópera dos fantoches*. Em 1997 é editado *Confissões de Narciso*. Em 1999, a editora Rocco dá início à reedição de sua obra completa, e inicia com *Ópera dos mortos*.

Autran Dourado adentra o século XXI publicando. Desta vez, um livro de memórias intitulado *Gaiola aberta: Tempos de JK e Schmidt* (2000), em que conta a sua experiência junto ao governo de Juscelino. *O senhor das horas* é uma coletânea de contos publicada em 2006, pela Rocco, no qual prossegue com suas reflexões literário-filosóficas sobre o problema do tempo. Em 2009, pela editora da UFMG, publica *Breve manual de estilo e romance*, livro destinado àqueles que desejam se aventurar na carreira de escritores.

2.2 Ópera dos mortos no conjunto da obra de Autran Dourado

Ópera dos mortos (1967) é o quarto romance de Autran Dourado, se considerarmos as suas duas primeiras publicações *Teia* e *Sombra e Exílio* como novelas¹. O autor havia publicado antes de *Ópera dos mortos* os romances *Tempo de amar* (1952), *A barca dos homens* (1961) e *Uma vida em segredo* (1964), além das coletâneas² de contos *Três histórias na praia* (1955) e *Nove histórias em grupos de três* (1957). Trata-se de sua segunda publicação pelo selo da editora Civilização Brasileira, sendo a primeira *Uma vida em segredo*.

É com *Ópera dos mortos* que Autran Dourado inicia a sua chamada ‘Trilogia do Brasil Arcaico’, a ser completada pelos romances *Lucas Procópio* (1984), publicado pela editora Record e *Um cavaleiro de antigamente* (1992), pela editora Siciliano. A trilogia aborda o período do Brasil Imperial e primeiros anos da república, analisados a partir do tema da decadência.

A história dos Honório Cota, que é contada em *Ópera dos mortos* através de Rosalina, o último membro vivo da família, é retomada em *Lucas Procópio* e *Um cavaleiro de antigamente* a partir do desdobramento de duas personagens que aparecem no romance: o pai de Rosalina, João Capistrano e o avô, Lucas Procópio.

É com *Ópera dos mortos* que o autor inicia a sua construção de grandes planos históricos, que passariam a caracterizar a sua ficção com títulos como *Os sinos da agonia*, *Lucas Procópio* e *Um cavaleiro de antigamente*. O passado histórico do Brasil colonial,

¹ *Teia*, publicação de estreia, em 1947 e *Sombra e Exílio*, de 1950 encontram-se integradas no volume *Novelas de aprendizado*, publicado em 1980 pela editora Nova Fronteira.

² Mais tarde inseridas no volume *Solidão Solitude*, de 1972, também publicado pela Civilização Brasileira.

do Império e primeiros anos da República é revisitado pelo autor a partir das contradições inerentes à sociedade brasileira.

A respeito do lugar de *Ópera dos mortos* no conjunto da obra do autor, a crítica não é unânime. Se, por um lado, há quem identifique em *Ópera dos mortos* o desdobramento de uma temática presente no conjunto da obra do autor desde seu livro de estreia – a temática do isolamento – uma parte significativa dos estudiosos que se ocuparam da obra do ficcionista mineiro identificam em *Ópera dos mortos* um divisor de águas que marcará novos caminhos para a sua produção. Não consideramos, todavia, as duas interpretações como mutuamente exclusivas, pelo contrário, acreditamos na validade de ambas.

Ópera dos mortos vem à lume em um período bastante fértil da carreira de Autran Dourado, que se notabiliza pela quantidade de romances publicados pelo autor em um curto espaço de tempo e com uma recepção favorável por parte da crítica. Enquanto ainda repercutia *Ópera dos mortos* na crítica especializada, entre os anos de 1967 e 1973 o autor publica outros três títulos. São eles: *O risco do bordado* (1970), pela editora Expressão e Cultura; *Solidão Solitude* (1972), pela editora Civilização Brasileira e *Uma poética de romance* (1973), pela editora Perspectiva, três importantes casas editoriais da época.

A narrativa de *Ópera dos mortos* conta a história de Rosalina, personagem que vive acastelada na residência de sua família, o imponente sobrado dos Honório Cota. Construído o pavimento inferior por seu avô, Lucas Procópio, e assobradado por seu pai, João Capistrano, o sobrado amalgama as duas figuras que dominam a vida da personagem.

Tendo por companhia humana apenas uma negra muda, Quiquina, que foi criada no seio da família e remanescente do período escravista, Rosalina passa os dias confeccionando flores artificiais para passar o tempo. O motivo de sua reclusão é uma mágoa mantida contra o povo de sua cidade, Duas Pontes, em virtude de uma traição política sofrida por seu pai.

A partir de tal episódio, se instala uma distância entre Rosalina e a cidade, espacializada nos limites do casarão. Apenas a negra Quiquina circula entre esses dois mundos distintos e opostos, aos quais correspondem regimes temporais e existenciais radicalmente diversos.

Dentro do sobrado impera o tempo morto e estagnado que caracteriza a existência de Rosalina, vivendo oprimida pelas sombras do passado de sua família, alimentadas pela lembrança e pela manutenção de uma vida sem mudanças, dominada pelos mortos. Na

cidade de Duas Pontes, a vida segue seu curso comum, e o tempo flui irreversível, desgastando a fachada do velho sobrado.

A vida de Rosalina muda a partir da chega do andarilho Juca Passarinho, que passa a trabalhar como agregado no sobrado. O envolvimento erótico entre Rosalina e seu empregado Juca deflagra a tragédia que se vinha anunciando ao longo do livro por meio de sinais aziagos.

O que está em questão no romance de Autran Dourado é o embate entre passado e futuro, sendo que o primeiro elimina as possibilidades do segundo. O fechamento de Rosalina na tradição familiar acaba por custar a sua própria vida. Não se acomodando à mudança, fluxo natural da vida, a personagem acaba por enlouquecer, sendo retirada de seu sobrado para um sanatório.

Ópera dos mortos é, sem sombra de dúvidas, uma das principais realizações do autor mineiro, e é com ela que decididamente firma seu nome como um dos mais representativos da literatura brasileira da segunda metade do século XX.

2.3 *Ópera dos mortos* e as tendências da Literatura da década de 60 no Brasil e no mundo.

O clima literário da década de 60 é assinalado pela mesma heterogeneidade característica à época, sendo possível, contudo, detectar linhas gerais. Nosso breve levantamento se atém mais especificamente ao final da década, em especial às publicações do ano de 1967.

Anos rebeldes: a literatura *beatnik* de Jack Kerouac e Allen Ginsberg faz a cabeça dos jovens, empenhados na revolução de costumes e na tentativa de fugir da coerção representada por vários segmentos da sociedade, desde a família ao Estado, enfim toda a ordem estabelecida.

A crítica a uma sociedade cada vez mais dominada pelo consumo desenfreado e pela espetacularização midiática da vida se faz presente na publicação de títulos como *La société du spectacle* (A sociedade do espetáculo), de Guy Debord em 1967, obra que se tornaria uma referência para os estudiosos do pós-moderno.

Leem-se as obras de Herbert Marcuse, que se ocupa de pensar o funcionamento da sociedade industrial ocidental, e identifica o princípio da repressão do prazer como o seu

fundamento. Em *Ideologia da Sociedade Industrial* (1964), revela o caráter totalitário e repressor que caracteriza tanto o capitalismo quanto o socialismo, sendo faces da mesma moeda industrial. As reflexões sobre a sociedade industrial seriam ainda o interesse principal de *best-sellers* como *O novo Estado Industrial* de J.K. Galbraith.

A publicação de *Ópera dos mortos* acontece no mesmo ano em que se publicam títulos como o clássico *Cem anos de Solidão*, do escritor Gabriel Garcia Marquez, e *A Brincadeira*, primeiro romance de Milan Kundera.

Em *Cem anos de solidão* temos a história de uma família – os Buendía – fundadores e habitantes do povoado ficcional de Macondo. A narrativa se constroi por meio de uma estrutura circular, na qual se repetem ao longo da trama os nomes dos integrantes da genealogia, divididos entre os ‘José-Arcádios’ e os ‘Aurelianos’.

Para os Buendía não há possibilidade de prospecção, já que estão enredados numa teia que tende a repetir a mesma história de acento trágico, que findará com as gerações da família. É com *Cem anos de solidão* que explode o realismo fantástico latino americano.

Recorrendo à técnica da história contada a partir de diversos pontos de vista, em *A Brincadeira* o escritor tcheco Milan Kundera põe em movimentação quatro narradores que se alternam na construção da narrativa, o que permite a exploração do encontro e do desencontro de perspectivas. Trata-se do recurso à polifonia, que seria largamente utilizado a partir da década de 60, e que podemos encontrar na estrutura de *Ópera dos mortos*.

A exploração da técnica polifônica, observável nas narrativas da década de 60 significa a descrença em relação aos grandes discursos chamados de metanarrativas, e se daria em relação a um amplo redimensionamento que se processava também na área dos estudos históricos, com a desconfiança em relação à produção de tais discursos.

Nas letras nacionais, são publicados o empenhado *Quarup*, de Antônio Callado e *Tutaméia*, de Guimarães Rosa. Em *Quarup*, temos uma obra de cunho político preocupada em retratar os processos sociais do país, atendo-se mais especificamente ao período imediatamente ao golpe militar até o Estado Novo de Vargas. A grande questão do romance de Antônio Callado é, todavia, o fim da utopia, a descrença em uma revolução capaz de salvar o Brasil.

Tutaméia é uma coletânea de contos curtos, publicada meses antes do falecimento de Guimarães Rosa. Contrabalançando com as temáticas da época, e fugindo do regionalismo, nas Terceiras histórias de Guimarães Rosa sobressai o aspecto metaficcional,

como a reflexão sobre a construção da história e do passado presente em seu famoso conto “Desenredo”.

2.4 *Ópera dos mortos* e o mercado editorial brasileiro na década de 60

Em 1967 é publicada a primeira edição de *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado, pela coleção Vera Cruz da editora Civilização Brasileira. A coleção, que teve como objetivo publicar novos autores que despontavam no cenário nacional, estreou em 1956, com a publicação de *O encontro marcado*, de Fernando Sabino.

A editora se tornou um dos principais canais da literatura brasileira que então se produzia, alcançando expressivo êxito editorial e chegando a lançar uma média de 20 livros por mês entre os anos de 1964 e 1968, segundo Luiz Renato Vieira (1998, p.140). Em palavras do autor:

[...] O boom da Civilização Brasileira ocorreu ao longo dos anos 60 [...] Mesmo considerando as condições favoráveis à produção do livro (facilidades na importação do papel e diversos incentivos fiscais) e do mercado consumidor de então, a produção da Civilização foi muito elevada, fato que permite, entre outras reflexões, perceber claramente uma linha editorial amplamente representativa de uma certa cultura política em vigor [...] (VIEIRA, 1998, p.140).

A coleção Vera Cruz publicou, ao longo da década de 1960, títulos como *Vaca de nariz sutil* (1961), de Campos de Carvalho; *Incêndio* (1963), de Jorge Medauar; *O berço do herói* (1963) de Dias Gomes; *Cemitério de Elefantes* (1964) de Dalton Trevisan; *Noite contra a noite* (1965), de José Condé; *Cristo partido ao meio* (1965), de Aguinaldo Silva; *Pessach: a travessia* (1967), de Carlos Heitor Cony; *Quarup* (1967), de Antônio Callado; *As cariocas* (1967), de Sérgio Porto; *O enterro da cafetina* (1967), de Marcos Rey; *O Alferes* (1967), de M. Cavalcanti Proença; *A noite sem homem* (1968), de Orígenes Lessa; *O cavalo da noite* (1968), de Hermilo Borba Filho; *O forte* (1969), de Adonias Filho, entre outros.

A coleção Vera Cruz foi uma aposta editorial que se tornou bastante prolífica, e que consagrou a Civilização Brasileira como o mais importante veículo de propagação do que se produzia em literatura brasileira na época, conforma observa Laurence Hallewell (2005):

[...] Chegando a umas três centenas de títulos, essa coleção (Vera Cruz) abrigava originalmente todo tipo de literatura, inclusive algumas reimpressões de obras antigas. Logo, porém, foi restrita a romances novos, já que foram criadas coleções especiais para abrigar os outros gêneros [...] O resultado final foi que a Civilização Brasileira se tornou o canal mais importante para a literatura moderna brasileira nos anos de 1960. Seus autores iam, politicamente, de Adonias Filho a Carlos Heitor Cony, e entre eles estavam Hermilo Borba Filho, Antônio Callado, Geir Campos, José Condé, Autran Dourado, Eneida, Millôr Fernandes, Guilherme Figueiredo, Dias Gomes, Ferreira Gullar, Álvaro Lins, Moacir C. Lopes, Raimundo Magalhães Júnior, Esdras do Nascimento, Flávio Rangel e Dalton Trevisan [...] (HALLEWELL, 2005, p.536-537).

A Editora Civilização Brasileira foi uma das principais articuladoras do pensamento de esquerda no país nas décadas de 1960 e 70, sendo duramente perseguida pelo regime militar. A atuação de Ênio da Silveira, no sentido de aglutinar a intelectualidade brasileira em torno das questões da política nacional e internacional, definiu os contornos das publicações da editora, conforme observa José Renato Vieira:

[...] A consolidação de um espaço editorial dessa natureza permitiu a rearticulação de todo um conjunto de intelectuais que já haviam tomado posição frente ao momento político, a saber, a crise do governo de João Goulart e a iminência de um golpe militar no país, ou que viriam a radicalizar suas posições após o Golpe de Estado. Ênio da Silveira percebeu essa característica do campo intelectual, reunindo as condições necessárias para a aglutinação de intelectuais legítimos de diversos matizes (a saber, a legitimidade intelectual *stricto sensu*, postura de esquerda conhecida e o controle de um importantíssimo suporte institucional disposto a funcionar como instância consagrada na confluência do campo político com o cultural) [...] (VIEIRA, 1998, p.141).

A confluência entre o campo político e o cultural se faz notório no perfil das publicações da editora. No tópico intitulado ‘Editoras progressistas na república populista’, Lawrence Hallewell aborda os principais temas dos livros que saem com o selo da casa editorial dirigida por Ênio da Silveira:

[...] Entre os assuntos abarcados pelas edições da Civilização Brasileira, além da ficção, podemos citar psicologia popular e educação sexual, filosofia, ioga e zen-budismo. Não se pode esquecer as importantes obras de história (como, por exemplo, *O Ciclo de Vargas*, de Hélio Silva, em diversos volumes), coleções de assunto de atualidade (“Documentos do

nosso tempo”⁷, como obras como *O Estado Militarista*, de Fred Cook, ou *A Máfia por Dentro*, de Norman Lewis), antropologia (como *Moronguetá: Um Decameron Indígena* (1967), de Nunes Pereira) [...]. (HALLEWELL, 2005, p.539).

O vínculo com a editora passou a ser uma forma de identificação de postura política: “[...] a Civilização Brasileira tornava-se ponto de referência para os intelectuais progressistas [...] Publicar por esta casa, após o Golpe de Estado de 1964, significava, cada vez mais, uma tomada de posição frente ao governo militar e aos problemas internacionais [...]” (VIEIRA, 1998, p.414). Segundo Hallewell (2005):

[...] No entanto, esse selo editorial sob a direção de Ênio da Silveira sempre será lembrado, principalmente, por suas publicações no campo da sociologia, economia e política, que geralmente refletiram as posições da chamada ‘esquerda jacobinista’, posições bem próximas das do próprio Ênio da Silveira. [...] (p.539).

Naturalmente, a intervenção da ditadura militar se fazia sentir, o que aconteceu de duas formas: com a restrição da circulação dos livros da editora e com a prisão do editor Ênio da Silveira:

[...] A restrição ao crédito imposta pelos bancos a partir de 1964 foi a principal forma velada de censura contra a Civilização Brasileira, ao lado das ameaças aos livreiros que expunham as publicações da editora. Note-se que o setor livreiro dependia sistematicamente da importação de papel, que, para ocorrer em escala que gerasse lucro razoável, precisava ser feita em grandes quantidades. Como muitas outras editoras à época, a Civilização não dispunha de capital de giro suficiente para essas importações, o que impunha o inevitável recurso ao crédito bancário. Como consequência imediata, caiu sensivelmente a produção da editora a partir de 1968: em 1964 registram-se 56 edições, 80 em 1968, 67 em 1969 e 46 em 1970 [...] (VIEIRA, 1998, p.145).

Ênio da Silveira foi preso sete vezes, e alvo de seguidos processos, não sendo, todavia, condenado em nenhum deles. A perseguição à editora e ao editor tornou-se pública, atraindo a atenção da imprensa nacional e internacional, o que conferia uma relativa segurança à Civilização Brasileira e a seu diretor:

[...] Qualquer iniciativa contra o editor significava repercussão garantida na imprensa e no meio intelectual, no Brasil e no exterior. Uma de suas

prisões, por exemplo, provocou a manifestação de Sartre [...] É verdade que essa segurança foi relativa, considerando-se que não poupou a Civilização dos atentados à bomba e nem evitou que o editor – ao lado de Juscelino Kubitscheck e Carlos Lacerda – tivesse seu nome incluído na lista das lideranças intelectuais e políticas que seriam exterminadas no conjunto das operações a serem empreendidas pelo Para-Sar, em junho de 1968. [...] (VIEIRA, 1998, p.143-144).

A intervenção do regime militar não conseguiu impedir completamente a atuação da editora, não obstante tenha causado danos significativos e limitado o seu desenvolvimento. A Civilização Brasileira permaneceu atuante, mas com um alcance significativamente reduzido em virtude dos prejuízos financeiros:

[...] o regime militar não poupou a Civilização Brasileira de grandes apreensões, impingindo um enorme prejuízo à empresa, e de ações violentas na calada da noite, como o atentado à bomba ocorrido em 1968 e o incêndio criminoso na livraria da editora. Assim, a fase de maior prestígio intelectual da empresa, e também de sua melhor saúde financeira, foi interrompida pelo acirramento dos instrumentos de censura e outras formas de pressão [...] (VIEIRA, 1998, p.144).

Além da significativa atuação política da Civilização Brasileira, a editora desempenhou ainda o papel de atualizar e familiarizar o leitor brasileiro com obras da literatura mundial. Exemplo disto são as traduções da obra de autores de várias nacionalidades publicadas à época, como a de títulos dos autores ingleses Aldous Huxley, D. H. Lawrence e George Orwell; os americanos T.S. Eliot, Faulkner (uma das principais e reconhecidas influências de Autran Dourado), Scott Fitzgerald, Hemingway e Henry James; da América latina autores como o cubano Carpentier, e os argentinos Júlio Cortázar e Ernesto Sábato; da Alemanha Herman Hesse e Kafka; da França, Sartre e Molière: todos publicados pelo selo editorial dirigido por Ênio da Silveira. Em 1966 é publicada a primeira tradução do *Ulisses* de James Joyce no Brasil, feita por Antônio Houaiss. Conforme Hallewell:

[...] *Ulisses* saiu em 1966, numa primeira edição de oito mil exemplares, lançada a Cr\$ 10,00 rapidamente seguida de uma segunda edição, para qual o tradutor fez cerca de oitocentas correções – quase uma para cada uma das 846 páginas, além de algumas indicações sobre a complexidade de sua tarefa. [...] (HALEWELL, 2005, p.538).

O papel desempenhado pela Civilização Brasileira foi de articular o pensamento político brasileiro com as questões que então se impunham à época, além de acertar o passo com tudo o que acontecia em escala mundial – a integração com o circuito internacional era um imperativo da época, e se processava em várias frentes.

A editora permaneceu como uma importante referência nas décadas seguintes, continuando a publicar obras importantes da literatura brasileira, tendo desempenhado um papel de destaque no processo de abertura democrática do país.

Atualmente, a editora Civilização Brasileira se encontra integrada ao grupo Record, do qual faz parte desde o ano 2000. Mantém, todavia, o seu perfil editorial, publicando obras do pensamento social, importantes trabalhos acadêmicos realizados no país, produções da literatura brasileira e obras-primas da literatura mundial.

3 A RECEPÇÃO CRÍTICA DE *ÓPERA DOS MORTOS* NO SUPLEMENTO LITERÁRIO DO *MINAS GERAIS*

3.1 Recepção crítica e jornal: fontes primárias

Tratar da recepção crítica de uma obra consiste na investigação da dimensão histórica do fazer artístico. Implica tanto a compreensão da obra dentro de determinadas coordenadas históricas, quanto a mutabilidade do próprio sentido da obra dadas as mudanças destas mesmas coordenadas contextuais.

Tal investigação só é possível porque existe um *receptor*, um *leitor*: é precisamente no ato da recepção que a obra se realiza, se atualiza, *acontece*. E é porque se trava um diálogo entre a obra e a experiência pregressa do leitor – e conseqüentemente com todos os esquemas anteriores de linguagem artística – que se pode pensar em fazer uma história da recepção que vem a ser o inventário crítico da obra enquanto objeto que subsiste e se renova no tempo e na tradição.

Condição *sine qua non* para que esta espécie de mapeamento dos sentidos da obra seja possível é a existência de registros que dão conta da forma como a obra foi recebida, ou seja, a existência da atividade crítica. A crítica, ao registrar a impressão que se teve de determinada obra escreve paralelamente a história dos sentidos da obra e a história do desenvolvimento das formas e critérios de apreciação artística.

A prerrogativa dada ao crítico – leitor mais ou menos aparelhado – de registrar as suas impressões e fazer com que subsistam como documento torna possível a pesquisa destas duas histórias que estão em constante diálogo e sobredeterminação.

O jornal desempenha um papel de destaque no que concerne ao exercício da crítica literária e à preservação documental. Diferente do leitor “comum”, ao crítico é dada a possibilidade do registro escrito de suas impressões em matérias, artigos e notas de colunas literárias e suplementos literários de jornais e revistas.

Desta forma, o histórico de suas leituras e impressões pode ser organizado em arquivos, quer por iniciativa própria dos críticos que não raro compilam seus principais textos em livro (as compilações das críticas de Álvaro Lins, Afrânio Coutinho e Wilson Martins são alguns exemplos), ou por iniciativa de instituições públicas e de pesquisa.

Destacamos, para a realização de nosso trabalho, a importância da preservação

documental do acervo do Suplemento Literário do *Minas Gerais* – SLMG, cujas edições estão catalogadas e disponíveis em formato digital na internet. A responsabilidade pela organização e preservação do acervo é da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais – Fale/UFMG.

Cumpre considerarmos agora as relações entre literatura e jornal, pontuando algo a respeito da presença da discussão sobre a literatura no veículo jornalístico, ou seja, os primórdios da atividade crítica tal como a conhecemos hoje. Em verdade, literatura e jornal vêm de um já longo e controverso “namoro”, que remonta aos primórdios da atividade crítica tal qual a conhecemos modernamente, como aponta Eagleton (1991) ao falar da atuação dos periódicos ingleses *Tatler* e *Spectator* no século XVIII, ainda que a atenção votada à literatura nestas publicações seja inespecífica:

[...] O *Tatler* e o *Spectator* são projetos de uma política cultural burguesa cuja linguagem abrangente e sutilmente homogeneizadora é capaz de abarcar a arte, a ética, a religião, a filosofia e a vida cotidiana: não se cogita, aqui, de uma resposta “crítico-literária” que não seja inteiramente determinada por uma ideologia social ou cultural. A esta altura, a crítica ainda não é “literária”, mas sim “cultural”: o exame dos textos literários é um momento relativamente marginal de um empreendimento mais amplo, que explora as atitudes para com os criados e as normas de cortesia, o status das mulheres, as afeições familiares, a pureza da língua inglesa, a natureza do amor conjugal, a psicologia dos sentimentos e as normas relativas à toalete. [...] (EAGLETON, 1991, p.12)

No entanto, com o passar do tempo, a literatura passou de simples pretexto para a exemplificação de valores e condutas sociais a serem legitimadas e passa a ser entendida em sua especificidade e relativa autonomia, num processo que se coadunou ao desenvolvimento de uma “ciência da literatura” preocupada em delimitar claramente seu objeto.

Decorre deste movimento uma mudança no exercício da crítica literária que aponta para a crescente especialização da atividade, que paulatinamente se afastou da figura do “homem de letras” e chegou ao insulamento acadêmico. É neste ponto da querela em que nos encontramos hoje, no embate entre a crítica acadêmica superespecializada e a resenha jornalística não especializada, ou aquela cujo objetivo principal é a informação superficial.

De qualquer forma, o papel desempenhado pela atividade crítica em periódicos é de extrema importância para a documentação das impressões causadas por determinada obra: é o inventário da leitura e o registro da passagem da obra por um contexto determinado – trata-se de documentar para a posteridade as variadas “reencarnações” da obra ao longo do tempo. Estes documentos é que se constituirão em fontes primárias para trabalhos de pesquisa como este, que tem como fonte o Suplemento Literário do *Minas Gerais*, surgido no Brasil no final da década de 1960.

3.2 Crítica literária e jornal no Brasil na década de 1960

Para que se compreenda o sentido da proposta do Suplemento Literário do *Minas Gerais* à época de sua fundação e primeiros anos – limites investigativos deste trabalho – se faz necessária uma breve incursão sobre as relações entre literatura e jornal na época. Na carência de informações mais detalhadas, dispomo-nos a delinear um quadro geral.

Como ponto de partida, temos a importância da atividade do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* fundado em 1956 e considerado por Afrânio Coutinho um dos marcos estéticos para a tese da Nova Literatura Brasileira defendida pelo autor:

[...] E para mudar o ambiente literário de até então, surgia um Suplemento Cultural, dirigido pelo poeta Reinaldo Jardim, entre 1956-1961, sem compromissos com escolas, “padrinhos” e outros vícios da vida literária brasileira. E o SDJB, como assim ficou conhecido, fez um verdadeiro “levantamento” do *futuro* da literatura brasileira, não só apoiando o movimento de vanguarda dos poetas concretos como revelando jovens e ainda trazendo, para nossa empobrecida área cultural, informações da mais alta importância, para formação e consolidação deste clima de *novo*, de novidade de que estávamos carecendo urgentemente. [...] (COUTINHO, 1986, p.238).

E de fato, o clima de “novidade” a que se refere Afrânio Coutinho está de braços dados com a ideologia desenvolvimentista vigente no país com a atuação de Juscelino Kubitschek na presidência da república (1956-1961) e seu significativo slogan “50 anos em 5”, que pretendia acertar o passo do país com a modernização experimentada pela sociedade ocidental.

A imprensa brasileira também passa por significativas mudanças nesse período, e o surgimento dos suplementos literários faz parte da disseminação dos suplementos semanais, como depõe Marly Rodrigues:

[...] O ritmo cada vez mais acelerado da vida moderna exigiu adaptações que tornassem o jornal um veículo dinâmico para a notícia e para a propaganda. Em função disto, modernizam-se a impressão, o aspecto gráfico, as técnicas de redação e lançam-se suplementos semanais [...] (RODRIGUES, 2001, p.35).

A respeito do significado do desenvolvimento dos suplementos literários em meados da década de 1950 no Brasil, Silviano Santiago (1993) pontua o deslocamento da atividade crítica do rodapé do jornal para o espaço específico do suplemento, num processo que se combinou ao que o autor descreve como o “[...] rápido aprofundamento do inevitável divórcio entre literatura e imprensa escrita no século XX [...]” (1993, p.14), a que o autor denomina como o processo de “desliteraturização da imprensa escrita”. Ao se deter na análise do que descreve como “a lógica do suplemento”, Santiago ilumina a questão a respeito do status da literatura dentro do jornal:

[...] o jornal criou semanalmente para o escritor e a literatura um lugar muito especial – o suplemento literário. Vale a pena deter-se um minuto na lógica do “suplemento”. Complemento é a parte de um todo, o todo está incompleto se falta o complemento. Suplemento é algo que se acrescenta a um todo. Portanto, sem o suplemento o todo continua completo. Ele apenas ficou privado de algo a mais. A literatura (contos, poemas, ensaios, crítica) passou a ser esse algo a mais que fortalece semanalmente os jornais, através de matérias de peso, imaginosas, opinativas, críticas, tentando motivar o leitor apressado dos dias da semana a preencher o lazer do *weekend* de maneira inteligente. O suplemento tem também a sua raiz fincada no emprego do tempo burguês: a notícia que transmite a ação ocupa o burguês durante os dias de trabalho, enquanto a matéria literária que reclama o tempo da contemplação o envolve durante os dias de lazer. Existe um lado positivo portanto no projeto de criação do suplemento literário, e foi o modo como até meados dos anos 50, para dar como exemplo a imprensa brasileira, uma excelente geração de intelectuais sem formação universitária especializada em literatura saiu do “rodapé” (em geral na parte nobre no jornal) e continuou a manter um diálogo frutífero com o público letrado, divulgando novas experiências estéticas, proporcionando o enriquecimento do debate de idéias e disseminando a avaliação cuidadosa das obras literárias do tempo. [...] (SANTIAGO, 1993, p.14).

É lícito dizer que, dos anos de 1950 em diante, os suplementos literários florescem no Brasil. Multiplicam-se nos jornais de grande circulação do país os cadernos dedicados à cultura com especial destaque para a literatura, sendo comum que contassem com a colaboração de escritores, não raro na qualidade de dirigentes. Como aponta Ivana Barreto (2006):

[...] Os cadernos culturais se transformaram em objeto de desejo da maioria dos jornais brasileiros depois que foi criado o Caderno B, do jornal do Brasil.[...] No rastro do *Jornal do Brasil* com o Caderno B, quase todos os principais jornais criaram ou recriaram seus suplementos. São exemplos: Caderno H (*Zero Hora*); Dia D (de *O Dia*); Tribuna Bis (da *Tribuna da Imprensa*); Caderno 2 (de *O Estado de São Paulo*) [...] (p.66-67).

Affonso Romano de Sant’Anna (2001) também depõe a respeito da relação entre literatura e jornalismo nas décadas de 1950 e 60 no Brasil ao pontuar a participação de sua geração em suplementos literários – que a esta altura eram verdadeira febre – de grandes periódicos mineiros como o *Estado de Minas*, *Diário de Minas*, *O Diário* e *Folha de Minas* já desde fins dos anos 50. Tal geração, segundo Affonso Romano, “[...] nos anos 60, foi levada a fazer a *Veja* e o *Jornal da Tarde* e atuou também no *Jornal do Brasil* [...]”. São pontuados pelo autor os mais significativos suplementos no âmbito nacional à época:

[...] No Rio de Janeiro, que ainda não havia sentido concretamente os efeitos da transferência da capital do país para Brasília, *O Jornal*, o *Diário de Notícias*, o *Correio da Manhã* e o *Jornal do Brasil* tinham também seus suplementos literários. E aqui um traço importante: esses suplementos eram, como em Minas, São Paulo e Porto Alegre, dirigidos por escritores, exemplo de *O Jornal*, editado por Valdemar Cavalcanti, *O Correio de Manhã*, por José Condé e o caso excepcional do *Jornal do Brasil*, que através de Reinaldo Jardim trouxe para o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* um punhado de jovens talentos, todos em torno dos 30 anos, que ao mesmo tempo em que aprofundaram a reforma textual e gráfica do jornalismo brasileiro, causaram um verdadeiro cisma ou terremoto na literatura brasileira, ao provocarem o debate em torno das novas vanguardas. Lembre-se Mário Faustino, Ferreira Gullar, Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari entre outros. Em São Paulo, o padrão era dado pelo suplemento que *O Estado de S. Paulo* publicava aos sábados que tinha uma tríade editorial cujo vértice principal era Décio Almeida Prado, assessorado por Antônio Candido e Paulo Emílio Salles Comes. A exemplo dos suplementos do Rio, esse era

um suplemento nacional, que abrigava artigos de prestigiosos escritores de Pernambuco, Ceará, Rio Grande do Sul, Minas, etc.

Em Porto Alegre, o Caderno de Sábado dentro do *Correio do Povo*, entre 1967 e 1981 foi um suplemento consistente, que dialogava com a cultura nacional, reafirmando que aquela cidade era um centro editorial importante, já pela presença ali de uma editora do porte da antiga Editora Globo, célebre por lançar grandes clássicos da literatura e que desde 1929 tinha na *Revista Globo* um importante veículo de ideias, que expirou em 1967. [...] (SANT'ANNA, 2001, p.38-39).

Como características comuns aos suplementos citados, o autor destaca o fato de serem dirigidos por escritores e não por jornalistas e comunicólogos; a publicação de poemas e contos; a publicação de críticas e ensaios – e não resenhas; a atenção votada à literatura brasileira e o fato de os suplementos apoiarem-se em textos, em detrimento do uso excessivo de ilustrações que caracteriza o formato posterior dos cadernos culturais. (SANT'ANNA, 2001, p.39).

As observações de Affonso Romano ensejam a discussão acerca dos desdobramentos dos modelos de crítica que disputaram a hegemonia no Brasil desde os anos de 1940 e dos desdobramentos da questão na década de 60, em que a crítica universitária assumiu um papel de destaque ao mesmo tempo em que perdeu seu espaço no jornal. Tal mudança é mais um capítulo das conturbadas relações entre literatura e jornal às quais já nos referimos anteriormente.

A questão do *review* – termo que serviu para designar, no Brasil, segundo Afrânio Coutinho (1975) uma atividade flutuante entre a crítica e a resenha – e debatida já desde a década de 1930, segundo Carlos d'Alge (1983) – passa a ter destaque na discussão. Primeiro, devido aos ataques à crítica dita impressionista em prol de uma abordagem mais aparelhada cientificamente, acadêmica, especializada e profissionalizada. Em segundo lugar, pelo desinteresse pela crítica literária e sua consequente perda de espaço no jornal, que passa a privilegiar a resenha e as colunas literárias, num processo que se coaduna à consolidação do status do livro como um objeto de consumo, e do desenvolvimento de uma indústria editorial e consequentemente de um mercado editorial. A análise de Afrânio Coutinho é elucidativa a respeito da distinção entre crítica e *review*:

[...] A diferença entre crítica e “*review*” não é de forma; porém de espírito
 [...] Essa distinção não é, portanto, de local, nem de forma, porém de espírito e de método. As duas atividades, ambas necessárias e legítimas,

envolvem duas atividades diversas do espírito, duas perspectivas diferentes em face do fato literário. A quem tenha consciência do problema não escapa essa diversidade de atitude ou posição de abordagem do fenômeno literário: uma atitude para o “*review*” e outra para a crítica [...] (COUTINHO, 1975, p.70).

Em verdade, e afora as polêmicas, ganha-se mais ao interpretar a questão como um impasse entre diferentes tipos de abordagem da Literatura – não necessariamente mutuamente exclusivas – que refletem interesses e objetivos diversos e que foram mais ou menos hegemônicas – cada qual ao seu momento – em relação ao contexto mais ou menos propício em que se desenvolveram.

3.3 Modelos de crítica e jornais da década de 1960 no Brasil

Não será demais ressaltar o papel do jornal como espaço de disputa por prestígio e poder, além de funcionar como um palco de constantes polêmicas e embates dramáticos da “inteligência brasileira” alçando a crítica ao status de “acontecimento social”, como depõe Flora Süssekind: [...] Poder literário era em parte sinônimo de uma presença constante nas páginas e no noticiário de jornal, de eloquentes ironias impressas, do frequente envolvimento em polêmicas. A crítica, por sua vez, uma espécie de acontecimento social dentre outros [...] (2002, p.18).

A atividade crítica na década de 60, no Brasil, é o resultado da mudança processada pelo conflito entre a tradição crítica herdada das décadas de 1940 e 50, caracterizadas basicamente pela predominância da crítica não especializada – a “crítica de rodapé” – e a crítica acadêmica desenvolvida por críticos especializados, com formação acadêmica – os *scholars*. Ambos disputando o mesmo espaço, o mesmo *medium*: o jornal.

[...] Mas, se o *medium* parece comum, colunas, rodapés e suplementos literários abrigavam, contudo, posturas conflitantes a respeito do exercício da crítica. E uma polêmica, ora surda, ora em alto e bom som, foi se delineando de modo cada vez mais nítido nos decênios de 1940, 1950. Os oponentes? De um lado, os antigos “homens de letras”, que se crêem “a consciência de todos”, defensores do impressionismo, do autodidatismo, da *review* como exibição de estilo, “aventura da personalidade”. De outro, uma geração de críticos formados pelas faculdades de Filosofia do Rio de Janeiro e de São Paulo criadas

respectivamente em 1938 e em 1934, e interessados na especialização, na crítica ao personalismo, na pesquisa acadêmica [...] (SUSSEKIND, 2002, p.17).

O resultado deste processo, embora com a prevalência da crítica universitária durante as décadas de 1960 e 1970 – como atesta Süssekind (2002, p.31): “[...] houve, portanto, um período de estreitamento de laços entre a crítica universitária e os suplementos, entre literatura de invenção e grande imprensa [...]” – foi o refluxo da crítica especializada para o interior da própria academia e para as revistas acadêmicas, originando o quadro de insulamento a que anteriormente nos referimos.

O crítico *scholar*, pelas características formais de sua crítica e principalmente pela utilização do jargão acadêmico, não foi bem acolhido no espaço jornalístico, que definitivamente se volta para a divulgação literária em detrimento da crítica. Nem o crítico impressionista, nem o crítico-professor especialista: o jornal é o lugar da resenha.

[...] A função da resenha é dar ao leitor uma noção do conteúdo do livro. Tem um caráter mais informativo. Não precisa ser judicativo, embora isto a torne mais interessante. A resenha, por outro lado, teria como função tirar a crítica de um certo preciosismo acadêmico e de um certo impressionismo. Por último, ela atende a um apelo do mercado, quer expor ao público o produto tirando-o do clube fechado dos chamados “amantes da cultura”, “amantes da literatura” e exibindo-os aos demais. [...] (SANT’ANNA, 2001, p. 40).

Ganham prestígio então as colunas literárias. Tal processo de mudança foi descrito por Süssekind (2002) como “a vingança do rodapé”, e colaborou para o desdobramento da questão o desenvolvimento e o fortalecimento do poder e do comércio editorial. Os meados da década de 1960 são, para Süssekind, os tempos da “domesticação”:

[...] Exemplar, neste caso, é a lenta domesticação (no sentido de fazer das seções de livros e dos suplementos simples páginas de “classificados” dos “últimos lançamentos” das grandes editoras locais) ou a supressão dos principais suplementos de jornal, veículos mistos entre o columnismo e a revista literária, e que, em alguns momentos, cumpriram importante papel de difusão cultural no país [...] (SUSSEKIND, 2002, p.31).

O ponto de vista de Affonso Romano de Sant’Anna (2001) segue na mesma linha das considerações de Süssekind, ao afirmar:

[...] os suplementos até esse período tinham como função o debate, a exposição de ideias e a formação cultural. Parte houve uma modificação, os suplementos converteram-se, sobretudo, em veículos de informação sobre o que está saindo no mercado editorial, razão pela qual os divulgadores e as editoras passaram a ter mais força nas pautas [...] (SANT'ANNA, 2001, p.40).

A mesma mudança é apontada também por d'Alge (1983) ao tratar do desaparecimento gradativo dos suplementos literários já na década de 1970, após prestarem significativa contribuição para a Literatura e para a cultura.

A chamada “crise do papel”, nos anos 70, é apontada tanto por d'Alge (1983) quanto por Sant'Anna (2000) como outro aspecto relevante a ser considerado para explicar a reformulação do espaço destinado à literatura no jornal. O problema dos custos da importação do papel, que ocorria desde a década de 1950, e a sua interferência no mercado editorial brasileiro são apontados por Hallewell (2005):

[...] os custos de impressão subiam ainda mais depressa: cerca de 250% nos últimos 6 meses de 1961, enquanto as tarifas postais passaram, nesse mesmo período, de quarenta centavos para catorze cruzeiros para um único livro de tamanho pequeno. Especialmente séria foi a decisão de Jânio Quadros, em março daquele ano, de inverter a política de Kubitschek relativa ao papel da impressão. A partir de 1º de julho, não apenas estendeu às importações de papel as taxas de câmbio do mercado livre como ainda retirou o subsídio compensatório aos fabricantes brasileiros de papel (80% do qual ia para as mãos de uma única empresa, a Klabin, graças ao monopólio do papel de jornal que lhes fora possibilitado por Vargas). Essas medidas elevaram o preço do quilo de papel, em apenas seis meses, de seis para 150 cruzeiros, o que Jânio Quadros justificou com a esperança de que isso reduzisse o tamanho desnecessário dos jornais brasileiros.

Em 1950, o papel correspondia a mais ou menos 10% do custo de produção de um livro. Após o enorme salto dos preços mundiais do papel, em 1973-1974, calculou-se que as editoras latino-americanas em geral estariam gastando com papel uma média de 18% de seus custos editoriais e de produção para uma tiragem de cinco mil exemplares. [...] (HALLEWELL, 2005, p. 547-549).

A questão do espaço da Literatura no jornal passa também, como apontam Sant'Anna (2001) e Süsskind (2002), pelas ideias de modernização e de atualização metodológica, caracterizadas pela importação tanto de modelos (as resenhas da imprensa

americana, marcadas pela rapidez e superficialidade) quanto de métodos e teorias críticas (*new-criticism*, formalismo, estilística, estruturalismo, lukacsianismo).

Ainda assim, cabe pontuar os frutos mais significativos do fecundo – ainda que breve – idílio entre jornal e universidade no Brasil, com o espaço aberto nos suplementos literários à crítica acadêmica. Os principais exemplos estão na atuação de Afrânio Coutinho em sua prestigiosa coluna “Correntes Cruzadas” no *Diário de Notícias* e na atividade crítica de Antônio Candido no suplemento literário de *O Estado de S. Paulo*, retomando uma já conhecida cooperação entre a publicação e a Universidade de São Paulo.

No que concerne às variadas perspectivas de estudo sistemático (acadêmico) da literatura, Afrânio Coutinho (1975) se ocupa de pensar as mudanças de coordenadas teóricas de abordagem do fenômeno literário. Tais mudanças correspondem ao que o autor denominou como “nova crítica”, que se caracteriza pela substituição do modelo crítico do século XIX em virtude de seu esgotamento.

A “nova crítica”, de acordo com o ponto de vista expressado pelo autor, é um movimento amplo que se desenvolveu em diversas partes do mundo e está diretamente relacionado à institucionalização da crítica literária como uma disciplina independente. O autor chama a atenção para a identificação errônea entre a nova crítica e o *new-criticism* anglo-americano, sendo esta última apenas uma dentre as diversas correntes da primeira.

A nova crítica comportaria, no ponto de vista do crítico acadêmico baiano, teorias de abordagem da literatura pautadas numa perspectiva “estruturalista, intrínseca e ergocêntrica”, que se colocariam em posição de choque frontal com as características da crítica oitocentista definida como “genética, historicista e extrínseca”. Podemos concluir, assim, que se enquadram na mesma categoria geral de estudos imanentes – que se pautam pelo privilégio do aspecto estético – abordagens teóricas como o estruturalismo, o formalismo, o *new-criticism* e a estilística, que começam a ser introduzidas no Brasil no período.

Há que se considerar, por outro lado, o desenvolvimento por volta do mesmo período da abordagem dialética da literatura, que considera a obra em referência à realidade exterior. A crítica contextual, ou seja, aquela que relaciona a obra literária ao momento histórico e aos processos sociais está representada, à época, na atividade crítica de Antônio Candido. A abordagem contextual concorre, portanto, com o desenvolvimento da abordagem imanente.

Tal processo é ilustrado por Sússekind (2002, p 24.) através da imagem do duelo sempre evitado entre Coutinho e Candido, os dois grandes nomes de cada vertente crítica à época, e “figuras paradigmáticas da crítica brasileira da segunda metade do século XX”, como destaca a autora. Isto nos conduz à reflexão sobre um embate que se desenvolve dentro da própria academia entre diferentes teorias e métodos de estudo da literatura – embate este que, segundo Leda Tenório da Motta (2002, p.202) é o traço característico da crítica literária no Brasil nos últimos 50 anos: “[...] nossa novidade crítica do meio século XX que é a elevação das querelas literárias ao plano de um confronto entre matrizes de pensamento [...]”.

3.4 O Suplemento Literário do Minas Gerais - SLMG (1966 – 1973)

Fundado em 1966, pelo escritor Murilo Rubião, o Suplemento Literário do *Minas Gerais* – SLMG – se insere entre os suplementos não apenas dirigidos por escritores, mas que contaram com a intensa colaboração de escritores e especialistas universitários. O SLMG retomou também uma já tradicional interação, em Minas Gerais, entre as atividades de escritor, o jornalismo, o funcionalismo público e a política.

Editado sob a responsabilidade da Imprensa Oficial de Minas Gerais durante o mandato do governador Israel Pinheiro do PSD – cuja eleição, juntamente a de outros candidatos da oposição em outros estados do país, teve como represália do regime militar a imposição do AI-2, que decretou o bipartidarismo no Brasil em 1965 – o SLMG se caracterizou como um importante veículo de divulgação da literatura mineira e brasileira no Brasil e no exterior.

Como aponta Sant’Anna: [...] o SLMG, contudo, tinha uma característica única: não eram apenas os aposentados do estado os seus leitores, senão que era enviado gratuitamente a todos os brasilianistas ou interessados em cultura brasileira no exterior, constituindo um necessário elo de informação. [...] (2001, p.40). O alcance internacional do suplemento também é observado por Humberto Werneck:

[...] O sucesso foi instantâneo – embora, obediente a uma velha tradição mineira, fosse maior para além das fronteiras estaduais. De outros pontos do Brasil e do exterior começaram a chegar não só aplausos como farta colaboração. Do Rio de Janeiro escreveram, com entusiasmo, João

Guimarães Rosa e Carlos Drummond de Andrade. De Roma, o poeta Murilo Mendes. [...] (WERNECK, 1998, p.179).

Cumprir pontuar, antes de nos atermos mais especificamente ao período de 1966 a 1973, que o SLMG surge após o desaparecimento do suplemento literário do *Folha de Minas*, jornal que, embora fosse um veículo oficioso pertencente ao governo que apoiava o golpe militar, acabou sendo fechado em 1964 com a instauração do regime de exceção no Brasil.

O caso do jornal *Folha de Minas* serve para ilustrar o quanto é complexa a relação entre jornalismo, política, literatura e posicionamento ideológico à época – principalmente em terras mineiras, dada a articulação do Estado na política nacional. Não obstante o vínculo implicado pelo caráter oficioso da publicação, os intelectuais envolvidos tentaram exercer uma certa autonomia de pensamento, o que custou inclusive a longevidade do jornal:

[...] Os estertores da *Folha de Minas* não foram só melancolia – comportaram também seu toque de absurdo. Enquanto o governador Magalhães Pinto tramava o golpe contra João Goulart, editoriais do jornal oficioso defendiam o presidente ameaçado. [...] Nos primeiros momentos do golpe, conta Jacques do Prado Brandão, o jornal foi invadido por militares dispostos a fechá-lo. Na portaria, apossaram-se de exemplares da *Folha* e com eles fizeram archotes, entrando pela redação em sinistro cortejo. Um dos diretores, Pedro Vicente Cardoso, teve alguma dificuldade em explicar aos invasores: não tinha cabimento fechar um jornal pertencente a um governo que apoiava o golpe. Alguns meses depois, no entanto, no final do ano, a *Folha* secou de vez. [...] (WERNECK, 1998, p.139).

Ainda que a publicação tenha sido, segundo as observações de Humberto Werneck, inexpressiva, seu suplemento literário merece atenção na cena literária devido aos escritores que conseguiu aglutinar: “[...] O melhor da *Folha de Minas* foi o seu suplemento literário, comandado sucessivamente por Otto Lara Resende, Paulo Mendes Campos, Jacques do Prado Brandão, Edmur Fonseca. Não poucos escritores fizeram ali sua estreia. [...]” (WERNECK, 1998, p.140). Entre os escritores que estrearam seus textos nas páginas do jornal e atuaram inclusive na redação, está Murilo Rubião, futuro fundador do SLMG.

O período a que dispensaremos atenção vai desde a fundação do SLMG em 1966 até o ano de 1973. Procuramos tecer considerações a respeito das primeiras notícias,

reportagens, notas e avaliações sobre a publicação do romance *Ópera dos mortos*, do escritor mineiro Autran Dourado, publicado em 1967. Desta forma, escolhemos analisar um conjunto composto por 10 textos a respeito de *Ópera dos mortos* publicados no referido suplemento entre 1967 e 1973. Por meio deste recurso, captaremos simultaneamente a repercussão crítica do romance de Autran Dourado em suas primeiras edições (1967, 1970, 1972 e 1973), e os primeiros momentos do SLMG.

Os textos considerados em nossa análise são, por ordem de publicação: “Ópera dos Mortos: a nova barca de Autran Dourado” de autoria de José Márcio Penido, 1967; “Autran em tempo de ópera”, de Hélio Pólvora, 1968; “Um Romance Barroco”, de Laís Corrêa de Araújo, 1968; “Ópera dos Mortos” de Maria Lúcia Lepecki, 1968; “Ópera dos Mortos”, de José Renato Pimentel, 1968; “Ópera dos mortos” de Rose Ganguzza, 1972; “O tempo em Ópera dos mortos” de Maria Odília Leal McBride, 1972 e “Autran Dourado e o romance”, I, II e III, de Eneida Maria de Souza, 1973.

Há que ser lembrado: o período a que nos referimos corresponde, no Brasil, à vigência do regime militar instaurado com o golpe de 1964, e cujo recrudescimento se dá em 1968 com o decreto do AI-5, que suspendeu direitos constitucionais e outorgou ao executivo poder absoluto sobre o país. É tempo de perseguição, mortes, torturas e exílios, além de censura nas artes e nos meios de comunicação: é o tempo de uma ditadura cruel que governaria o país por duas longas décadas.

Segundo Affonso Romano de Sant’Anna (2001), a inserção de um suplemento literário num veículo oficial, como é o caso do SLMG, constituiu uma novidade à época, novidade esta que foi adotada por outros estados, a exemplo do *Diário Oficial do Estado de São Paulo* com o chamado “D.O. Leitura” (p.39). Sobre o perfil da publicação mineira, Humberto Werneck diz:

[...] o Suplemento Literário do Minas Gerais – lançado a 3 de setembro de 1966, como encarte das edições de sábado do diário oficial – teve, em sua primeira e mais brilhante fase, um cardápio que não se restringia à ficção, à poesia e ao ensaio sobre literatura. Tratava, também, de teatro, cinema e artes plásticas. Os ilustradores eram recrutados entre artistas veteranos e principiantes [...] (WERNECK, 1992, p. 179).

O vínculo oficial do SLMG não pode deixar de ser observado. Se o suplemento literário do jornal *Folha de Minas* esteve ligado ao governo que apoiou o golpe, havendo

discordância político-ideológica entre o governo e os jornalistas e escritores responsáveis pela publicação, os intelectuais envolvidos no projeto do SLMG tiveram mais “sorte”, já que o governo Israel Pinheiro era contrário ao regime de exceção. Chegaram mesmo a lograr uma liberdade de opinião mais ampla que levou ao reconhecimento do papel de “resistência cultural” desempenhado pelo suplemento durante a ditadura militar. Pode-se ter um exemplo desta resistência na consideração de Haydée Ribeiro Coelho a respeito do conteúdo da coluna “Informais”, assinada por Lais Corrêa de Araújo:

[...] Em “Informais”, a ensaísta divulgava o lançamento de traduções de peças de teatro; de textos de caráter filosófico, de psicologia, de livro de entrevistas; de romances, de poemas e de estudos críticos diversos. Dentre estes últimos lançamentos, cabe-me destacar livros que, naquele momento político brasileiro, poderiam ser vistos com restrições por parte da censura como: *Literatura e vida nacional*, de Antonio Gramsci; *Quatro séculos de latifúndio*, de Alberto Passos Guimarães; *América, mito e violência*, de Newton Carlos, José Honório Rodrigues, Arthur Poerner e Cândido Mendes e *O processo civilizatório*, de Darcy Ribeiro (texto antropológico de um exilado brasileiro, recém-chegado do Uruguai e encarcerado durante nove meses no Brasil). [...] (COELHO, 2004, p.88-89).

A respeito da presença de variadas espécies de manifestações artísticas no SLMG, conforme apontado por Humberto Werneck, Luiz Cláudio Vieira de Oliveira fala da importância da diversidade na publicação: “[...] A importância do Suplemento reside em seu ecletismo [...]. Além de sua vocação literária, o *Suplemento* captou o crescimento do cinema e das artes plásticas mineiras [...]” (2002, p.11).

Por outro lado, Humberto Werneck aponta os motivos que contribuíram para fixar tanto o conteúdo quanto o formato da publicação, consolidando o “ecletismo” a que se refere Luiz Cláudio Vieira de Oliveira, como por exemplo a escassez da produção literária mineira para alimentar integralmente o suplemento, ou a influência das ideias do modernista Mário de Andrade a respeito da convivência entre distintas gerações de escritores:

[...] Não haveria material de boa qualidade para com que encher tantas páginas semanais, dizia-se. Houve quem sugerisse a Murilo abastecer-se de traduções, único recurso para disfarçar a rarefeita produção literária local.

O escritor preferiu partir em outro rumo. De um lado, aproveitou a sábia lição de Mário de Andrade aos rapazes de *A Revista*, em 1925, recomendando misturar autores novos e consagrados. De outro, buscou fazer um suplemento que, apesar do nome, não fosse exclusivamente literário – dando-lhe, ao contrário, um caráter mais aberto (a palavra *multidisciplinar* ainda não entrara em moda). [...] (WERNECK, 1992, p.179).

De qualquer forma, o suplemento reuniu diversas modalidades de arte, informações sobre a vida cultural, o novo e o consagrado, o local, o nacional, o latino-americano junto a referências mundiais. Apresentou tanto crítica quanto criação. Foi, sem sombra de dúvidas, espaço para intertexto e metalinguagem. O suplemento desempenhou também um papel de destaque no que concerne especificamente ao diálogo entre a produção cultural do Brasil e da América Latina, como depõe Haydée Ribeiro Coelho:

[...] A interlocução entre o Brasil e os países hispano-americanos ocorreu de várias maneiras entre os anos 60 e 70. O Suplemento Literário do *Minas Gerais* buscava romper o isolamento do Brasil em relação aos demais países da América Latina, publicando literatura e crítica hispano-americanas. [...] (COELHO, 2009, p.17).

O SLMG, a exemplo dos suplementos seus contemporâneos, se configurou como um veículo preocupado com o debate em torno das questões da arte dentro de um programa cultural marcado pela ideia de atualização e modernização. A superação do provincianismo se desenvolveu a reboque das ideias de modernização/universalização, então vigentes no cenário nacional. Como atesta Luiz Cláudio Vieira de Oliveira (2002), “[...] um dos objetivos do jornal era o de resgatar a mineiridade sem cair no provincianismo. Ainda que tenha sido um veículo de captação e irradiação da cultura mineira, foi também um difusor da intelectualidade brasileira [...]” (p.11).

Outra preocupação a marcar a atividade do SLMG foi abrir espaço para os escritores novos, principalmente os jovens escritores mineiros sem espaço para divulgação de seu trabalho. Sob o apanágio do suplemento se desenvolveu uma geração de escritores denominados significativamente de *Os novos*³, entre eles nomes como Sérgio Sant’Anna,

³ A relação entre a geração denominada “Os novos” e o SLMG foi objeto de estudo da dissertação intitulada *No rastro dos novos: o fazer crítico e literário dos contistas do Suplemento Literário do Minas Gerais – (1966-1975)* da autoria de Viviane Monteiro Maroca, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Haydée Ribeiro Coelho,

Luiz Vilela, Duílio Gomes, Luiz Gonzaga Vieira, Jaime Prado Gouvêa, Ivan Ângelo, Adão Ventura, Sebastião Nunes entre outros.

O suplemento tentou evitar o êxodo de escritores mineiros para Rio de Janeiro e São Paulo – pólos culturais mais atrativos na época, e que proporcionavam maiores oportunidades para a carreira. O próprio Autran Dourado é exemplo desse êxodo, tendo abandonado Minas Gerais nos anos 1950 para se fixar no Rio de Janeiro, onde vive até hoje – “[...] Mas levarei Minas comigo, como o rio que para ser fiel à sua fonte toma a direção do mar [...]” (DOURADO, 2000, p.271) – lembrando um caminho trilhado por diversos outros escritores mineiros, como Carlos Drummond de Andrade.

Em contrapartida ao processo de modernização e de acolhimento da novidade, o SLMG não abriu mão da tradição literária já consagrada, que conviveu lado a lado com o novo em suas páginas: “[...] O Suplemento funcionou como uma síntese da cultura mineira, ponto de confluência para que convergiram autores antigos, consagrados ou não, e autores novos [...]” (OLIVEIRA, 2002, p.12).

O mesmo se deu com a ideia de universalização, que não abriu mão do particular, antes se fez *por meio do particular*, da noção de mineiridade – uma construção cara ao imaginário dos escritores mineiros, o que é verificável mesmo na própria concepção dos romances de Autran Dourado, que repercutem enredos míticos e dialogam intertextualmente com grandes obras da literatura ocidental ambientados numa Minas Gerais mítica. Mérito que coube, inclusive, a obra à qual nos dedicamos – *Ópera dos mortos* – incluída pela UNESCO em sua coleção de obras representativas da Literatura mundial. Nesse sentido, é lícito dizer que o programa do suplemento não comportava a ruptura, mas sim o diálogo vivo com a tradição e com as características mais profundas da mineiridade: é tradicionalista e conservador nesse sentido.

Com relação ao formato do suplemento e à atividade crítica na publicação, pode-se dizer que o suplemento mesclou características tanto das revistas de crítica literária especializada e do jornalismo voltado para a literatura, quanto dos modelos de suplementos consagrados na época.

Segundo Luiz Cláudio Vieira de Oliveira (2002), o suplemento abriu espaço para a novidade um tanto hermética da crítica universitária dos anos setenta (p.11). Haydée

estudiosa do Suplemento Literário do *Minas Gerais*. O trabalho foi defendido em 2009 na Universidade Federal de Minas Gerais – Faculdade de Letras, e encontra-se disponível na internet.

Ribeiro Coelho (2005) mostra uma outra faceta da publicação ao comentar a seção “Informais”, editada entre 1966 e 1969 sob responsabilidade da escritora Laís Corrêa de Araújo:

[...] No que se refere à seção “Informais”, verifica-se que, ao longo de 1966, por exemplo, há o anúncio do lançamento de livros; observações sobre publicações recentes; divulgação de prêmios literários e tradução de livros, bem como notas sobre o surgimento de revistas literárias. Outras notícias referiam-se também à publicação de clássicos brasileiros e estrangeiros, à organização de antologias e à publicação de textos, de diferentes áreas, considerados formadores do leitor brasileiro. Além disso, Laís Corrêa de Araújo informava os leitores sobre cursos, conferências e a vida intelectual dos colaboradores do Suplemento, mencionando viagens e cursos ministrados no exterior [...]. (COELHO, 2005, p.16).

A exposição de Haydée Ribeiro Coelho (2005) reitera a observação de Affonso Romano de Sant’Anna (2000) anteriormente transcrita a respeito do caráter formativo – que consideramos mesmo pedagógico – assumido pelos suplementos literários no Brasil na década de 60. De fato, durante a década seguinte, o SLMG será um sobrevivente deste tipo de publicação e do modelo de crítica veiculada. A este respeito observa d’Alge:

[...] Quase todos os periódicos das principais capitais brasileiras editaram suplementos literários. Restam hoje o *Suplemento Literário de Minas Gerais*, que é publicado pela Imprensa Oficial daquele Estado, o *Correio das Artes*, suplemento quinzenal do jornal *A União* de João Pessoa, e, mais recentemente apareceu o Caderno de Cultura, do jornal *O Povo*, de Fortaleza. Os antigos e muito estimados suplementos literários do *Estado de São Paulo* e do *Jornal do Brasil* e do *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro desapareceram. Dos dois primeiros jornais restam as páginas semanais dedicadas às letras, pelo *Jornal do Brasil*, enquanto *O Estado de São Paulo* modificou o seu suplemento literário para um suplemento de cultura.

O *Diário de Notícias*, que publicou a coluna dominical “Correntes Cruzadas” de Afrânio Coutinho, saiu há muito de circulação.

Afora esses suplementos e páginas literárias, os jornais brasileiros e as revistas de maior circulação possuem colunas dedicadas à divulgação literária. [...] (D’ALGE, 1983, p.78).

Conclui-se que o SLMG situou-se num entrecruzar de tendências críticas e de mudanças relativas aos modelos e às práticas de jornalismo literário e cultural que

formataram o estado atual da crítica literária e da imprensa voltada para a literatura e para as artes no Brasil. Todavia, pode-se concluir que o percurso do suplemento é o da exceção quanto ao modelo de crítica veiculada. Sússekind (2002, p.31) reitera a observação de d’Alge (1983) sobre a prevalência da colaboração acadêmica na publicação: “[...] os jornais se tornaram bem menos frequentados (o *Folhetim* e o ‘Suplemento Semanal do Diário Oficial’ de Minas Gerais seriam exceções nos anos 1970-1980) pelos críticos-*scholars* [...]”. A natureza da crítica veiculada pelo SLMG também é objeto do interesse de Luiz Cláudio Vieira de Oliveira, que pontua a vertente acadêmica a que se filia a maior parte da atividade crítica desenvolvida no suplemento:

[...] enquadra-se nas características apontadas: rigor conceitual e metodológico, autonomia do fenômeno literário, sua abordagem por uma crítica estética, consideração dos elementos intrínsecos e estruturais da obra, rigor metodológico e técnico, recusa do autodidatismo e da improvisação, com ênfase na formação universitária [...] (OLIVEIRA, 2000, p.35).

A exceção configurada pelo SLMG, que resistiu (e resiste, não sem renovação, adentrando o século XXI) pelas décadas seguintes à sua fundação, quando todos os demais suplementos foram extintos ou se transformaram em páginas literárias, é observada também por Leda Tenório da Motta:

[...] E não bastasse essa proliferação de antagonismos entre o jornal e a universidade, e logo entre a poesia e a academia, e finalmente entre a academia e a própria academia... eis que surge, ainda, na sequência, nos anos 70, outro complicador: o declínio da colaboração da universidade com a imprensa, dada a situação política do país. Com a conseqüente volta da crítica professoral sobre si mesma, salvo a colaboração de alguns poucos críticos em alguns poucos órgãos como o *Folhetim da Folha de S. Paulo* e o *Suplemento Literário Semanal do Diário Oficial* de Minas Gerais, nesse momento em que a universidade assume suas sábidas posições de resistência e os intelectuais tendem a não por a cara de fora. [...] (MOTTA, 2002, p. 192).

E o SLMG não passou incólume sob as botas da ditadura militar: o afastamento de Murilo Rubião da direção da publicação sob denúncia de subversão exemplifica bem o clima da época. Outro exemplo que vem a calhar com a observação de Leda Tenório da Motta a respeito da retração da colaboração entre universidade e imprensa está no

afastamento autoritário de Rui Mourão da direção do SLMG, também no ano de 1969. O episódio é relatado por José Aloise Bahia⁴:

[...] Murilo Rubião foi o editor até 1969. Denunciado como subversivo, teve que deixar o cargo. Foi substituído pelo escritor, ensaísta e professor Rui Mourão (premiado em 2002 com o Jabuti da ABL com a ficção *Invasões do Carrossel*), que antes estava no Distrito Federal, lecionando literatura brasileira na Universidade de Brasília (UnB), criada por Darcy Ribeiro. [...] Entretanto, Rui Mourão é demitido dois meses após a posse, por ordem do comandante da 11ª Região de Infantaria, sediada em Belo Horizonte, general Gentil Marcondes Filho, por não concordar com as brutalidades da ditadura militar. Foi o mais curto espaço de tempo assumido por um editor na história do suplemento. Depois de Rubião e Mourão outros nomes assumiram a direção: Ângelo Oswaldo de Araújo Santos, Ayres da Mata Machado, Duílio Gomes, Mário Garcia de Paiva, Paschoal Motta, Wilson Castelo Branco, etc. [...] (BAHIA, 2005).

O ano seguinte, 1970, seria o ano de “recuar para sobreviver”, como descreve Humberto Werneck:

[...] Político maleável, cabia ao diretor da Imprensa Oficial suportar os trancos maiores. Ildeu Brandão, o contista de *Um míope no zôo*, secretário do jornal entre maio de 1970 e maio de 1971, acredita que se o suplemento não morreu nessa época foi graças ao jogo de cintura de Paulo Campos Guimarães. Atento aos humores da ditadura em seu período mais áspero – era o governo do general Garrastazu Medici – o diretor sabia que, em determinados momentos, era preciso recuar para sobreviver. [...] (WERNECK, 1992, p.182).

O SLMG não passaria incólume também pelos adjetivos que serviram para atacar os intelectuais da época: “antro de comunistas e homossexuais”. Em 1973, a publicação passaria pela censura de uma edição de contos, que reduziu à metade o material produzido para publicação. O episódio é relatado por Humberto Werneck:

[...] Uma edição dupla dedicada ao conto brasileiro, organizada por Ângelo Oswaldo, foi estourar nas mãos de seu sucessor, o ficcionista

⁴ Os acontecimentos relativos à interferência da ditadura militar no SLMG são também relatados numa edição do próprio jornal. Trata-se da edição comemorativa da publicação de 1000 fascículos que conta com um detalhado retrospecto da história da publicação intitulado “Suplemento, ano XX: mil números de história”. Cf. MINAS GERAIS. **Suplemento, ano XX: mil números de história**. Belo Horizonte: v. 20, n. 1000, p.1-4, nov. 1985. Suplemento Literário. Encontra-se disponível versão digitalizada da edição no site: <http://www.lettras.ufmg.br/websuplit>

Mário Garcia de Paiva: oito páginas, nada menos da metade do segundo número, foram censuradas. Para complicar a situação, por essa época, 1973, um órgão da imprensa marrom de Belo Horizonte abriu campanha contra o suplemento, apresentado como “antro de comunistas e homossexuais”. [...] (WERNECK, 1992, p.183).

A intervenção do regime militar na publicação é característica de uma época marcada pelo fechamento político e pela censura nos meios de comunicação. A atividade intelectual foi alvo de uma pesada repressão, representada no exílio de artistas e intelectuais que se opuseram ao sistema político vigente.

3.5 A presença de Autran Dourado no Suplemento Literário do Minas Gerais (1966 – 1973)

Autran Dourado é figura constante nas páginas do SLMG desde os primeiros números, seja como autor de artigos, tendo seus contos publicados, concedendo entrevistas ou tendo sua obra analisada. Escritor estreante em 1947 com o romance *Teia*, publicado pelas Edições Edifício – grupo ao qual esteve intimamente ligado, fazendo parte mesmo da chamada “Geração Edifício” – o autor já está radicado no Rio de Janeiro, tem nome firmado nacionalmente e começa a ser traduzido fora do país quando da primeira edição do suplemento. A sua primeira contribuição à publicação acontece na edição de novembro de 1966, assinando o artigo intitulado “Duas Faces⁵”, no qual discorre sobre a relação entre o mito e a ciência.

Em verdade, os mitos e símbolos são assunto de especial interesse do autor que a eles se dedica tanto em sua elaboração ficcional quanto nos textos teóricos de sua autoria, o que reafirma a peculiaridade de Autran Dourado como um escritor que conjuga atividade criativa e especulação teórica.

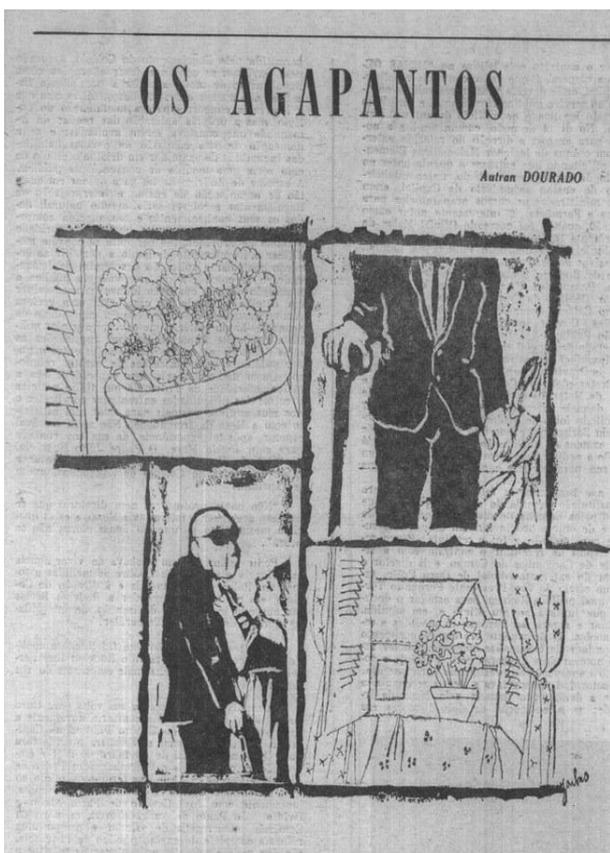
De fato, em “Duas Faces” o autor apresenta aos seus leitores suas concepções a respeito da importância dos mitos como formas indispensáveis do imaginário humano e insubstituíveis por formas de conhecimento racional e científico. Os mitos estariam

⁵ Texto que seria mais tarde publicado por Autran Dourado sob o título de “Cara/Coroa” em seu livro *O meu mestre imaginário*, obra na qual o autor discute de forma ficcionalizada (o mestre imaginário interlocutor e autor dos artigos apresentados) questões relativas à literatura e ao exercício da criação literária. Cf DOURADO, Autran. **O meu mestre imaginário**. Rio de Janeiro: Record, 1982.

relacionados à necessidade humana de criar e imaginar, portanto integrados à sua própria natureza: “[...] O homem se alimenta de mitos, símbolos e sonhos. Se não os encontra aqui, vai buscá-los em outra parte. O terreno de um mito batido não é ocupado pela ciência e pela razão, mas por outro mito. [...]” (DOURADO, 1966, p.6).

As concepções de Autran Dourado a respeito da importância e da função dos mitos no imaginário humano estão na ordem do dia com as questões propostas na época pela psicologia, pela sociologia e principalmente pela antropologia. O estudo dos mitos e narrativas mitológicas, reabilitado pela antropologia estruturalista de Lévi-Strauss, é tema amplamente debatido e discutido na época, chegando mesmo a alguns denominarem a penetração das ideias de Lévi-Strauss no meio intelectual de forma geral – não respeitando rígidas barreiras disciplinares – como a “moda estruturalista”.

Em abril de 1967, o SLMG publica o conto “Os Agapantos”, assinado por Autran



Dourado e com ilustrações de Jarbas Juarez. O conto trata da redescoberta do mundo pela personagem Clara que, através do exercício de uma nova forma de olhar a realidade, acaba vencendo a cegueira do hábito e da rotina.

As reflexões de Clara são motivadas pelo apreço de seu suposto amante pelos agapantos, flores que a personagem arrumava artificialmente no jarro da sala para agradá-lo. Clara, moça de origem citadina, não compreende, todavia, o apreço de seu parceiro pelas flores, nem o significado que este atribui a elas e nem o conhecimento que este tem delas, fruto de sua vivência no ambiente

na fazenda. A descoberta “epifânica” de Clara da primavera e da existência de um novo olhar para o mundo à sua volta está atrelada ao reconhecimento de sua própria cegueira, cuja dissipação está representada no momento que toma consciência da beleza do céu, das árvores, das cores e dos agapantos.

No mês seguinte à publicação de “Os Agapantos”, o artigo intitulado “A Barca Brasileira da Vida” dá conta da tradução para o alemão do romance *A Barca dos Homens* – publicado no Brasil em 1961 pela Editora do Autor – que chega à Alemanha com o título *Brandung*. O texto trata de apresentar o escritor Autran Dourado ao público leitor alemão, além de ressaltar a importância do romance traduzido através da menção à distinção recebida da União Brasileira de Escritores como o “Livro do Ano”.

A análise leva em consideração a relação entre narração e experiência no romance do escritor brasileiro, apresentado como contraponto à tendência do romance alemão de abstratizar em detrimento da realidade:

[...] Ele (Autran Dourado) refresca o leitor, como muitos dos excelentes romancistas sul-americanos, através da relação pura com a realidade, que para Autran Dourado ainda não perdeu o sentido como essência de toda narração, ao contrário do romance alemão, onde se diminui a realidade em favor do abstrato, dando-nos muitas vezes a impressão de anêmico [...] (H.J.H., 1967, p.7).

Consta em nota de fim de texto que o artigo foi originalmente publicado no jornal *Badische Zeitung*, de Freiburg, Alemanha. O SLMG está, portanto, reproduzindo a tradução da matéria. Ainda em 1967, *A Barca dos Homens* é traduzida para o francês sob o título *La Barque des Hommes*.

Em agosto do mesmo ano, Autran Dourado concede uma entrevista ao escritor José Márcio Penido na qual fala de seu próximo romance a ser publicado: trata-se de *Ópera dos mortos*.

Na entrevista, o autor discute características formais do seu novo livro – classificado como “um livro barroco” – além de opinar sobre a função e o sentido da atividade de escritor (sendo questionado por Penido a respeito da questão do engajamento literário). Autran Dourado fala ainda sobre “as novas tendências da moderna prosa brasileira” e sobre a relação entre a produção literária, o mercado editorial e a crítica.

Em janeiro de 1968, *Ópera dos mortos* é objeto da análise de Hélio Pólvora. Trata-se da primeira crítica ao livro publicada no SLMG após a estreia do romance. Em “Autran em tempo de Ópera”, texto publicado no final de uma página inteiramente dedicada às letras europeias em que são pontuados os principais prêmios e efemérides literárias – em meio às quais é lamentada, num breve intervalo entre as notas assinadas por A. Fonseca

Pimentel, a ausência de autores brasileiros no circuito europeu e a morte de Guimarães Rosa – o crítico baiano atenta para a mudança de paradigma efetuada pelo escritor mineiro Autran Dourado em seu novo romance, que destoa de suas experiências anteriores, principalmente de *Uma Vida em Segredo*, narrativa de feitio flaubertiano publicada em 1964, com a qual Autran Dourado alcançou amplo reconhecimento por parte da crítica.

Em setembro, a edição nº 106 publica o conto “Estátua Equestre”, com ilustração de José Márcio Brandão. O conto é parte do romance *O risco do bordado* que será publicado em 1970; está inserido no capítulo VII da obra, denominado “As roupas do homem”. O excerto publicado conta a história de Xambá, lendário jagunço valentão do interior de Minas Gerais e a importância de sua figura para o imaginário do menino João da Fonseca Nogueira.

O diálogo entre a ilustração de José Márcio Brandão e o texto de Autran Dourado é visível: a estátua equestre do conto é “[...] apenas um atributo da figura compósita de



Xambá e seu cavalo Jaú [...]” (DOURADO, 1970, p.195) que é a forma como o menino João da Fonseca Nogueira, personagem central do conto, concebe Xambá em sua imaginação. A ilustração de Brandão amalgama as duas figuras – Xambá e Jaú – o que nos remete à fusão entre humano e animal presente na figura mitológica do centauro.

Em edição de fevereiro de 1968, é a vez de Laís Corrêa de Araújo tecer considerações a respeito de *Ópera dos mortos* em sua prestigiosa série “Roda Gigante⁶”, que tratava de apresentar o que de relevante se estava editando e lendo no

⁶ Pela série “Roda Gigante” passaram, entre 1966 e 1969, tendo sua obra comentada, autores como Gilberto Freyre, Murilo Mendes, Camilo Castelo Branco, Rui Mourão, Umberto Eco, Carlos Drummond de Andrade, Marshal McLuhan, Rose Marie Muraro, Pierre Berteaux, Carlos Nelson Coutinho, Álvaro Guerra, José Paulo Paes, Samuel Rawet, Antônio Cândido, Simone de Beauvoir, Herman Hesse, T.S. Eliot, Luiz Costa Lima, Clarice Lispector, Roman Jakobson, Fábio Lucas, Ernst Fischer, Nélida Piñon, Cyro dos Anjos, Oswald de Andrade, Leandro Konder entre muitos outros. Os nomes citados são uma mostra da variedade e da qualidade da coluna assinada por Laís Corrêa de Araújo.

Brasil e na América Latina. Segundo Haydée Ribeiro Coelho:

[...] “Roda Gigante”, no Suplemento Literário do *Minas Gerais*, constituiu-se como seção paradigmática do periódico, devido à sua variedade, à sua multiplicidade, às conexões entre o local e o global, à permanência e assiduidade da publicação, formando um conjunto da maior importância, na medida em que nos oferece um painel de leituras, rico para se compreender o que se lia no Brasil nos anos de 1966 a 1969 e quem editava no panorama nacional. Além disso, a seção trazia reflexões sobre aspectos como: o conceito de literatura para uma determinada parcela de intelectuais, questões atinentes à literatura nacional, estrangeira, aí incluída a importante literatura latino-americana. [...] (COELHO, 2005, p. 16).

Sob o título “Um romance barroco”, a obra recém-publicada de Autran é apresentada e discutida no formato fixo da série, que ocupava uma página do suplemento e era subdividida em quatro partes: a editora, o autor, o livro e comentários. Em “a editora” a poeta mineira se dirige à Civilização Brasileira, louvando as iniciativas pioneiras da editora para a popularização do livro no Brasil e solicitando a atenção para a questão da penetração do livro em cidades interioranas de Minas Gerais.

A respeito do autor, Autran Dourado é apresentado como um escritor já firmado nacionalmente, com diversos prêmios conquistados. O itinerário do mineiro radicado no Rio de Janeiro é observado pela colunista como mais um exemplo da tendência dos escritores mineiros em busca de melhores condições para o exercício da literatura.

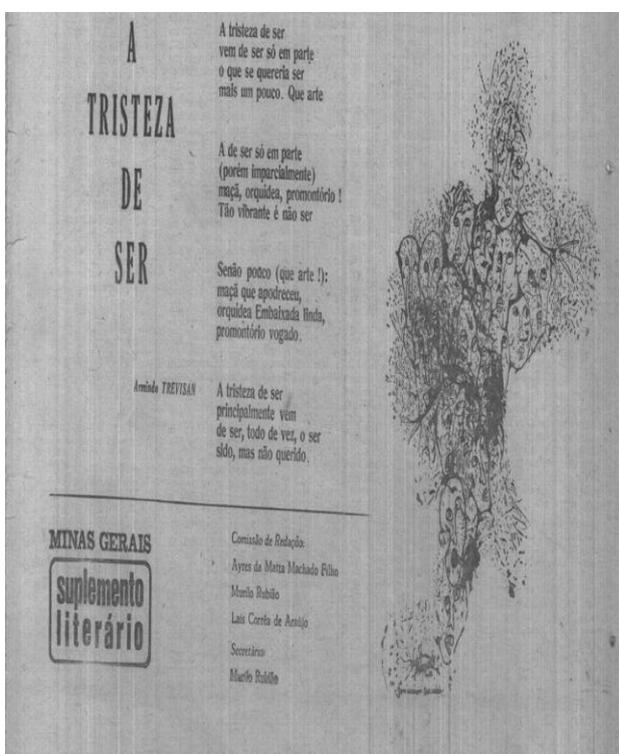
Em “o livro”, Laís Corrêa de Araújo atenta para o tratamento dado à linguagem pelo autor, um tratamento que se poderia em primeiro momento confundir com as soluções apontadas por Guimarães Rosa em sua obra através da estilização do linguajar do mineiro do interior. Todavia, a colunista destaca a saída escolhida por Autran Dourado para esquivar-se à sombra do gigante seu conterrâneo.

Finalmente, em “comentários”, a colunista relaciona o tema barroco presente no livro a uma volta às raízes mineiras realizada pelo autor, o que fica claro na opção deliberada e intencional do escritor pelo estilo barroco, característico de Minas Gerais.

Quanto ao papel do romance no conjunto da obra de Autran Dourado, Laís Corrêa de Araújo compreende *Ópera dos mortos* como o marco de um novo estágio da obra autraniana, atentando para uma diferença de tonalidade de *Ópera dos mortos* se posto em

relação às produções anteriores do autor: é o romance responsável pela integração definitiva de Autran Dourado ao primeiro plano da ficção brasileira.

Maria Lúcia Lepecki – que se tornaria uma das principais estudiosas da obra de Autran Dourado no Brasil⁷ – publica também em 1968 um estudo sobre *Ópera dos mortos*. Trata-se de um estudo de cunho acadêmico que de pronto assinala a obra como “um dos maiores, senão o maior, dos nossos romances dos últimos anos”. A análise recai principalmente sobre a técnica narrativa do autor em relação às tendências do romance contemporâneo – o novo romance – e o romance ligado à tradição do século XIX.



Mais uma vez as ilustrações se fazem presentes, desta vez assinadas por Márcio Sampaio. Para o estudo sobre *Ópera dos mortos*, a ilustração representa uma espécie de árvore composta por diversas faces retorcidas, que se assemelham a máscaras e a figuras de mortos fantasmagóricos. O poema de Armindo Trevisan “Tristeza de ser” que completa o diálogo com o texto e a imagem termina com uma significativa estrofe que remete o leitor diretamente à condição de Rosalina, personagem central de *Ópera dos mortos*: “[...] A tristeza de

ser/ principalmente vem/ de ser, todo de vez, o ser/ sido, mas não querido. [...]” (p.12).

Rosalina convive com a frustração de não poder ter realizado seus anseios mais íntimos, principalmente suas aspirações amorosas. Rosalina não pôde ser ela mesma, não pôde escolher seu destino: é apenas uma personagem da ópera trágica dos Honório Cota.

Nossa compreensão da figura de Rosalina se coaduna à problemática levantada pela articulista a respeito do papel desempenhado pela personagem no romance de tendência oitocentista e no novo romance. Ao passo que o romance tradicional estaria focado,

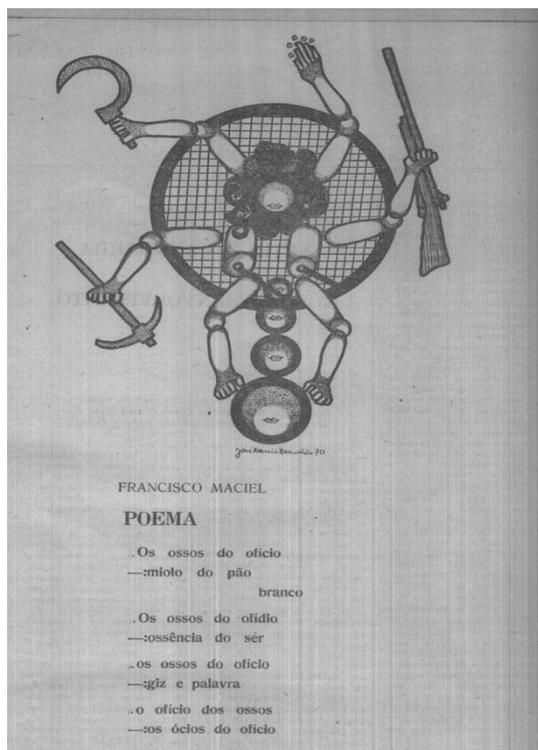
⁷ É autora do livro **Autran Dourado (Uma leitura mítica)**. Brasília-São Paulo: Quíron, 1976.

segundo a articulista, no destino humano e nos entraves à realização de tal destino – e tais entraves caracterizariam a força propulsora do enredo romanesco, as personagens do novo romance são dotadas de um aspecto fantasmal, meras figurações, joguetes dentro do mundo que as determina e oprime. O ponto de vista de Lepecki em relação à presença de tal problemática no romance autraniano aponta para a articulação, na obra do autor mineiro, entre as duas características apontadas.

Em setembro do mesmo ano, José Renato Pimentel publica uma breve análise sobre *Ópera dos mortos*, situando o romance como o desdobramento de um ciclo temático da obra autraniana – a solidão, o insulamento – detectável desde o romance de estreia – *Teia* – passando também pelas coletâneas de contos publicadas – *Três histórias na praia* (1955) e *Nove histórias em grupos de três* (1957). A atenção do articulista recai, contudo, sobre o romance *A barca dos homens*, considerado superior a *Ópera dos mortos*. Todavia, não deixa de ser ressaltada a expectativa com relação ao novo e já estabelecido escritor Autran Dourado, no sentido de apontar novas soluções artísticas para a literatura brasileira.

Em outubro de 1970, a trajetória literária de Autran Dourado é analisada por Assis Brasil, que o classifica como “um dos poucos nomes que se afirmam na fase da Nova Literatura Brasileira”. O articulista dá conta da repercussão internacional da obra do autor, já então traduzido para o alemão e começando a ser traduzido para a língua inglesa. A ênfase da análise recai sobre os romances mais recentemente publicados: *A barca dos homens* (1961), *Uma vida em segredo* (1964) e *Ópera dos mortos* (1967).

A reflexão a respeito da técnica narrativa de Autran Dourado ocupa o centro das ponderações de Assis Brasil, que pontua a evolução dos recursos técnicos empregados pelo autor. *Ópera dos mortos* é apontado como um amálgama das técnicas empregadas por Autran Dourado nos dois romances anteriores, porém o crítico destaca a superioridade da realização de *Uma vida em segredo*. Juntamente a Dalton Trevisan e Guimarães Rosa – este último um gênio à parte, como frisa o articulista – Autran Dourado é visto como uma das promessas para a Nova Literatura Brasileira, no sentido de apontar novos caminhos e soluções para a arte romanesca.



O artigo de Assis Brasil é significativamente ilustrado por um desenho de José Márcio Brandão que apresenta uma figura munida de vários braços, cada um portando um instrumento de trabalho: a espingarda, a foice, o picarete. Aparece também a mão que cata feijão (uma possível alusão ao *Catar feijão cabralino*) e a imagem de uma grande peneira.

Acompanha a imagem um poema de Francisco Maciel intitulado “Poema”, que é uma reflexão metapoética a respeito do fazer artístico e suas agruras. Entendemos que tanto a ilustração como o poema dialogam intertextualmente com as ponderações de Assis

Brasil a respeito do escritor Autran Dourado, que notadamente empreende uma busca por variados recursos técnicos, experimentando vários caminhos a fim de estabelecer o seu caminho como romancista e sua identidade como autor.

No mês de outubro de 1970, a edição nº 218, traz um artigo de Luís Márcio Vianna a respeito da publicação do romance *O risco do bordado*. Trata-se do texto “Autran Dourado e a nossa velha e triste Minas Gerais”. Em dezembro, na edição nº 223, o romance é objeto da atenção de Assis Brasil, que analisa os recursos técnicos empregados na mais nova publicação do romancista mineiro.

Em 1972 o SLMG publica uma análise de Rose Ganguzza, da Columbia University, a respeito de *Ópera dos mortos*. A análise está centrada, mais uma vez, nos aspectos formais do romance – inovadores, na opinião da articulista, que compara as técnicas aplicadas por Autran Dourado às de James Joyce. O estudo, que ocupa duas páginas da publicação, trata especificamente do aspecto simbólico na obra. Determinados os símbolos fundamentais do romance, a crítica passa a discutir detalhadamente cada um deles, a saber: “a casa, o relógio, as flores e a cor branca”.

Maria Odília Leal McBride publica uma análise do aspecto temporal em *Ópera dos mortos* em setembro de 1972, quando a editora Civilização Brasileira publica a 3ª edição do romance. O estudo considera, sobretudo, a coexistência conflitante de duas percepções

temporais no romance – o tempo cronológico e o tempo psicológico determinado pela memória. A interpretação da articulista relaciona tais percepções temporais divergentes às estruturas sociais e às mudanças processadas nessas estruturas em relação à adaptação ou não dos indivíduos a elas.

Em fevereiro de 1973, uma análise feita por Duílio Gomes dá conta da publicação da coletânea de contos *Solidão Solitude*, na coluna destinada aos lançamentos editoriais. A coletânea de contos lançada por Autran Dourado é uma edição com acréscimos de outra coletânea sua, publicada pela primeira vez em 1957 pela José Olympio Editora.

Nos meses de setembro e outubro de 1973, é publicado de maneira fracionada em três distintas edições entre os meses de setembro e outubro um estudo de maior fôlego da autoria de Eneida Maria de Souza intitulado “Autran Dourado e o romance”. Conforme declaração da autora, o objetivo inicial de trabalho era contemplar toda a ficção de Autran Dourado até então: ante a impossibilidade de realização da empreitada, o estudo foi centrado em *Ópera dos mortos*.

Quanto ao método de abordagem, foram adotadas as coordenadas estruturalistas de análise, embora com ressalvas cuidadosamente explicitadas pela autora quanto aos teóricos utilizados e ao estado das pesquisas com o método estruturalista de análise literária. O enfoque utilizado não recorre a teóricos específicos que empregam o método estrutural de análise literária.

A articulista desenvolve seu estudo ancorada nas considerações de Michel Foucault a respeito da incontornável relação de um livro com outros livros. Eneida Maria de Souza frisa a pertinência do estabelecimento de relações intratextuais na obra de Autran Dourado, afirmando a importância de tais relações para o esclarecimento e melhor compreensão de determinados aspectos no interior da obra do autor, como o da movimentação dos motivos – tanto no universo ficcional do autraniano como no interior de *Ópera dos mortos*.

Compreendemos tal preocupação por parte da estudiosa como uma percepção do caráter recorrente e autorreferente do universo ficcional autraniano, um traço bastante característico da obra do escritor mineiro⁸. A estudiosa detecta a recorrência no sentido de repetição e espelhamento no interior do próprio romance, analisando tanto a estrutura

⁸ A recorrência na obra de Autran Dourado foi inclusive objeto de estudo da tese de doutorado intitulada *Autran Dourado em romance puxa romance ou a ficção recorrente*, da autoria de Leonor da Costa Santos. A tese foi defendida em 2008 na UFRJ e encontra-se disponível na internet.

narrativa quanto os motivos em *Ópera dos mortos*. A observação destes dois aspectos constituirão as linhas gerais da análise proposta.

Em dezembro de 1973, o SLMG publica “Personagem como metáfora”, conferência proferida por Autran Dourado no Simpósio de Literatura Brasileira durante o VIII Encontro Nacional de Escritores, realizado em Brasília. Em seu texto, Autran Dourado procura refletir a respeito do processo de construção de personagens não mais no sentido tradicional da mimesis, entendida como representação ficcionalizada do real, mas compreendidos como elementos intrinsecamente relacionados à narrativa, funcionando como símbolos através da “materialização” da ideia em uma imagem, em uma forma que a corporifique.

A personagem-metáfora perfeita é, na visão do autor, aquela imagem que substitui finalmente a ideia, não mais evocando, mas literalmente tomando o seu lugar. O autor demonstra mais uma vez a sua faceta de teórico e de escritor consciente de seu ofício, oferecendo ao público as bases de sua compreensão do trabalho ficcional e da construção de sua obra.

O ano de 1973 é o limite a que nos dedicaremos em nossa análise. Contudo, cabe pontuar que a presença de Autran Dourado é constante e significativa no SLMG nos anos seguintes, publicando textos ficcionais, teóricos ou tendo sua obra analisada.

Ópera dos mortos continuará sendo objeto do olhar dos colaboradores do SLMG ao longo dos anos 1970 e 80⁹. Em 1985 o escritor Autran Dourado foi homenageado pelo SLMG com uma edição especial dedicada inteiramente à sua obra¹⁰ organizada por Eneida Maria de Souza – outra das principais estudiosas da obra de Autran Dourado no Brasil.

⁹ Textos sobre *Ópera dos mortos* publicados no SLMG: Maria Consuelo Cunha Campos, “Sapos x Periquitos”, 1980; Donald Schuler, “Ópera dos mortos”, 1982; Roberto Reis, “Arqueologia das Minas”, 1986; Fábio Lucas, “O tempo movente de Autran Dourado”, 1986; Günter Lorenz, “Autran Dourado e o sofrimento na renúncia”, 1987. Todos estão disponíveis em versões digitalizadas do suplemento em <http://www.lettras.ufmg.br/websuplit>.

¹⁰ Trata-se do fascículo especial intitulado “As Minas Douradas da ficção”. Cf. MINAS GERAIS, *As Minas Douradas da ficção*. Belo Horizonte: v. 20, n. 955, p. 1-10, jan. 1985. Suplemento Literário. A digitalização da edição encontra-se disponível no site <http://www.lettras.ufmg.br/websuplit>.

4 ASPECTOS DA FORTUNA CRÍTICA DE *ÓPERA DOS MORTOS* NO SLMG

O presente capítulo trata de apresentar e discutir de maneira pormenorizada alguns aspectos da fortuna crítica do romance *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado, no SLMG. Os textos considerados na análise seguem a ordem cronológica de publicação no suplemento, entre os anos de 1967 e 1973. Desta forma, o período abordado em nosso estudo abrange as primeiras edições do romance.

O primeiro texto a ser analisado é de autoria de José Márcio Penido, e intitula-se “*Ópera dos mortos: a nova barca de Autran Dourado*”. Trata-se de uma reportagem que resultou de um encontro entre o jovem escritor e jornalista José Márcio Penido – contratado por Murilo Rubião para integrar a equipe do suplemento – e o já estabelecido escritor Autran Dourado.

O texto seguinte intitula-se “Autran em tempo de *Ópera*”, da autoria do crítico Hélio Pólvora. Publicado à página 10 da edição nº 71, de janeiro de 1968, o artigo de Pólvora traz informações a respeito da projeção internacional da obra de Autran Dourado e o seu percurso como romancista até então.

Após a análise do texto de Hélio Pólvora, focado na reflexão sobre a renovação dos recursos técnicos no romance recém-publicado de Autran Dourado, temos as considerações de Laís Corrêa de Araújo, que enfoca a presença da cultura mineira no universo ficcional de Autran Dourado, especialmente em *Ópera dos mortos*, estabelecendo uma relação com a consciência criadora do autor.

Maria Lúcia Lepecki se ocupa de situar *Ópera dos mortos* no quadro da produção literária brasileira à época do lançamento do romance. Apontando a obra como uma espécie de síntese de várias tendências então em voga, a articulista atenta para o entrecruzamento de duas grandes tradições romanescas – do século XIX e XX – no livro recém-publicado, além de refletir sobre a presença do trágico no romance.

O foco da análise apresentada por José Renato Pimentel, publicada à página 4 da edição de nº 107, datada de setembro de 1968, são os percursos temáticos e estruturais do conjunto da obra do autor. Pimentel situa em *Ópera dos mortos* o desdobramento de um ciclo temático que se teria iniciado no primeiro romance de Autran Dourado.

É por meio do método comparativo que Rose Ganguzza, em texto publicado em janeiro de 1972, às páginas 2 e 3 da edição de nº 281, aborda o novo romance de Autran Dourado. Refletindo sobre o simbolismo na obra de Autran Dourado, recorre a narrativas de Alan Poe e Herman Melville para iluminar aspectos da obra do romancista mineiro.

O aspecto temporal é o fulcro da análise desenvolvida por Maria Odília McBride, da Universidade do Texas. O conflito entre duas perspectivas temporais – cronológica e psicológica – é enfocado pela articulista a partir das personagens da trama. Juca Passarinho e Quiquina seriam os responsáveis por instaurar, no plano narrativo, a dimensão cronológica.

A abordagem da estrutura do romance realizada por Eneida Maria de Souza, publicada em três distintas edições do suplemento, é o texto que encerra a nossa reflexão acerca dos aspectos da fortuna crítica de *Ópera dos mortos*. O foco do interesse da estudiosa recai sobre a estruturação da narrativa, enfocando o estudo da movimentação dos motivos ao longo da trama.

O estudo de Eneida Maria de Souza é publicado de maneira fracionada. A primeira parte ocupa as páginas 2 e 3 do nº 370, publicado em setembro de 1973. A segunda parte está na edição nº 371, nas páginas 4 e 5. A parte final é publicada em outubro, às páginas 8 e 9 da edição 373, do mesmo ano.

4.1 José Márcio Penido – o escritor e o engajamento literário

A reportagem realizada por José Márcio Penido com o escritor Autran Dourado, publicada à página 3 na edição de nº 51, de agosto de 1967 do SLMG, nos interessa primeiramente pelo momento em que é chegada: mais ou menos um mês antes da primeira edição de *Ópera dos mortos*.

O texto publicado no suplemento antecipa considerações sobre a obra e registra a publicação do romance: “[...] Autran Dourado já tem diversos livros publicados no Brasil e no Exterior, (Alemanha e França). Pela Editora Civilização Brasileira publicará ‘Ópera dos mortos’, seu novo romance, que deverá aparecer em setembro [...]” (PENIDO, 1967, p.3).

Na reportagem, além de apresentar aspectos da construção de seu novo livro, Autran Dourado também estabelece uma análise acurada do momento histórico e literário em que seu romance chega ao público, e é sobre este aspecto que repousará a nossa

atenção: sobre as principais questões ideológicas que se impunham, à época, aos escritores brasileiros.

O romancista mineiro esclarece seu posicionamento sobre questões como o engajamento literário, a relação do leitor com a inovação dos recursos estéticos e a função da crítica, além de comentar aspectos do mercado editorial brasileiro na época. Questionado por Penido a respeito do engajamento literário, questão que se impôs fortemente à produção artística na época, depõe Autran Dourado:

[...] Escrever sobre o que se deseja é uma forma de participação. O que não se pode é colocar a linguagem a serviço da política, sob pena de não existir boa literatura, pois a que se originar de tal procedimento há de ter, necessariamente, concessões. A seriedade com que se deve encarar o romance é tão grande que, por mais nobre que seja uma causa, não pode ser relegada. Seria um abastardamento [...] Por outro lado, participar da criação da linguagem é uma forma de participar do desenvolvimento do país. [...] (PENIDO, 1967, p.3).

A questão lançada por Penido a Autran Dourado vem num momento de efervescência política e recrudescimento do regime ditatorial no Brasil: está em vigência o AI-4 e se processam as articulações políticas que culminariam no AI-5 no ano seguinte.

A preocupação com a questão do engajamento literário é sintomática de um movimento amplo de redefinição da relação entre a produção literária e o engajamento político-cultural que se processou não apenas no Brasil, mas no mundo inteiro desde o início do século XX, com a literatura modernista conclamando a arte a engajar-se na vida de forma consequente. A década de 60 foi um momento crucial desta confrontação da arte com a práxis vital em todo o ocidente.

Acompanhando mais de perto o caso do Brasil, e dos desdobramentos da questão do engajamento no âmbito literário, é possível problematizar a postura do romancista mineiro para melhor interpretá-la. Escritor estreante em 1947, Autran Dourado surge em um momento literário marcado por preocupações formais, após o esgotamento do ciclo neorrealista, assinalado pelas realizações do romance político e socialmente engajado de 1930. Segundo Carlos Guilherme Mota:

[...] A partir de 1946 começam as aventuras formalistas, apresentando traços ideológicos diferentes dos anteriores. Dá-se menor peso ao social, em benefício do formalismo (por assim dizer) estrutural. Já se indicou

alhures, e de maneira geral, a cisão da “aventura formal” em duas frentes: uma, voltada para o aprimoramento da linguagem, em busca do aproveitamento máximo da forma; outra, preocupada com o aperfeiçoamento formal, mas com vincada atenção para os aspectos sócio-políticos [...] (MOTA, 2008,p.305).

Pode-se situar neste quadro uma das chaves para a compreensão da relação estabelecida por Autran Dourado entre elaboração formal e de linguagem e participação político-cultural. Retomando com outras palavras a afirmação do romancista, o trabalho com a elaboração e aprimoramento da linguagem contribui para o desenvolvimento do país.

O que o autor, a nosso ver, rejeita, é uma modalidade específica de aproximação entre arte e ideologia política que rendeu experiências estéticas como as do realismo socialista. Maria Consuelo Cunha Campos é quem define de forma lapidar a relação entre participação histórica e engajamento ideológico na ficção de Autran Dourado:

[...] A ficção de Autran Dourado não é produzida à margem da história [...] não se caracteriza como endosso ideológico. O real utilizado como matéria-prima na produção do simbólico parece ser extraído, predominantemente, da história enquanto ciência social e não da história apropriada pela (s) ideologia (s). (CAMPOS apud SOUZA, 1996, p.109)

Angela Senra completa a observação de Maria Consuelo Cunha Campos ao ponderar: “[...] Autran Dourado, escrevendo sobre a decadência do período colonial, *quando tudo acabou, o gato comeu, o sertão levou*, nos leva à leitura de outras crises da história do Brasil, referindo-se ambiguamente, por exemplo, à era de 30, aos anos sessenta. [...]” (SENRA apud SOUZA, 1996, p.103).

O autor viria a reafirmar a sua posição sobre a questão do engajamento literário em seu romance *Um artista aprendiz*¹¹, originalmente publicado em 1989, retomando quase que literalmente as palavras ditas anos antes a Penido:

[...] Oswald deixara de lado as inovações vanguardistas de 1922 e escrevera um romance participante e secundário, na linha do romance

¹¹ *Um artista aprendiz* é uma espécie de *bildungsroman* – romance de formação. Por meio da trajetória do personagem João da Fonseca Nogueira, um aspirante a escritor e alterego de Autran Dourado, podemos entrever o conjunto de escolhas literárias e políticas que se impuseram não apenas ao autor, mas a uma geração de escritores mineiros da década de 1940.

“proletário”, então em voga. Mesmo sendo a favor de uma revolução proletária, *João achava que não se devia pôr a arte a serviço de nada, de nenhuma causa, por mais nobre que fosse.* [...] (DOURADO, 2000, p.94) (grifos nossos).

A nossa compreensão de *Ópera dos mortos* em relação às questões de participação e engajamento político-cultural vincula a obra à segunda vertente apontada por Carlos Guilherme Mota, na qual a notória preocupação formal se coaduna à observância dos aspectos políticos e sociais.

A nova fase cultural apontada pelo estudioso da ideologia da cultura brasileira se inicia em 1950, tendo como fulcro a ideologia do desenvolvimento nacional, o que conduziu a intelectualidade brasileira ao confronto das camadas populares:

[...] No novo contexto, ao se colocar a necessidade de criação de mercados internos para o desenvolvimento econômico, de reforma agrária para a superação do “Brasil arcaico”, e de mobilização popular para as reformas de base, esbarrou-se como novos estratos sociais até então estudados à distância pela intelectualidade: os estratos populares, fulcro da nova fase cultural – a da cultura popular. [...] (MOTA, 2008, p.305).

Nesse sentido, *Ópera dos mortos*, como primeiro livro da chamada “Trilogia do Brasil Arcaico”, reafirma e amplia um interesse que se tornaria característico da obra de Autran Dourado: a cultura popular de Minas Gerais refletindo determinados processos sociais do Brasil – o universo rural, a mentalidade do homem do interior, o coronelismo, o ideal falido da aristocracia rural e o patriarcado como estrutura fundamental da sociedade brasileira – que, não obstante a passagem do tempo e o desejo de transformação permanecem e são constantes referências de contradição ao avanço da modernização e da ideologia progressista.

É importante lembrar que Autran Dourado não é o único escritor a se voltar para o passado em tempos de futuro. A ‘velha Minas Gerais’, metonímia do velho Brasil, também está presente nas realizações de outro escritor mineiro, Guimarães Rosa. O sertão roseano confronta o leitor com o universo dos jagunços e coroneis, da gente que habita o vasto país das gerais.

Os códigos de honra e de conduta e todo o conjunto de valores cultivados pela gente do sertão conduzem o olhar necessariamente para um mundo antigo, medieval,

feudal. Observar a atitude dos dois escritores mineiros se torna mais interessante ainda se levamos em consideração a participação de ambos¹² no governo de Juscelino Kubistchek, cujo progressista slogan era 50 anos em 5:

[...] O ano de 1956 foi extremamente importante na história política e cultural brasileira. Naquela ocasião, o mineiro Juscelino Kubistchek, presidente do Brasil, deu início a sua espetacular empreitada de construir, no Planalto Central, uma nova capital – Brasília. Enquanto isto, seu conterrâneo, médico como Juscelino, o escritor e diplomata João Guimarães Rosa, trazia ao público a sua monumental narrativa *Grande Sertão: veredas*, celebrando literariamente o mundo arcaico que Juscelino começaria em breve a pôr abaixo [...] (SCHILLING, s/d, p. 4).

Na edição de 1999 de *Ópera dos mortos*, editada pela Rocco, o texto de Eduardo Portella, originalmente publicado no *Jornal do Brasil* em dezembro de 1967 sob o título ‘O tempo e o significado das coisas’, faz as vezes de apresentação. Nele, o crítico literário é taxativo quanto ao traço marcante da escrita autraniana: “[...] Autran Dourado é o cronista requintado da decadência rural. De um Brasil que será cada vez mais um ‘retrato na parede’. [...]” (PORTELLA, 1999, p. VI).

A ideologia progressista, presente no Brasil desde os anos 50, se faz presente no comentário do crítico, que julga possível a ultrapassagem completa de determinado estágio da sociedade brasileira, fadado a tornar-se apenas um retrato decorativo. A despeito da realização (ou da não realização) das perspectivas progressistas que adentraram a década de 60 – porém desta vez não mais relacionadas a um programa de governo democrático, mas como elementos de um controverso projeto militar que pretendia modernizar o país sob as botas de uma ditadura – o romance de Autran Dourado é, nas palavras de Eduardo Portella (1999): “[...] o desenho implacável do dilaceramento da burguesia rural [...]” (p. II).

É válido o confronto entre a percepção da obra na década de 1960, sob a voga do ideário progressista e a interpretação dada, anos mais tarde, à relação entre a obra de

¹² Autran Dourado foi oficial de gabinete durante o mandato de Juscelino Kubitschek como governador de Minas Gerais (1950-1954). Quando Juscelino chega à presidência, Autran Dourado ocupa o cargo de Secretário de Imprensa da República (1955-1960). O romance *A serviço del-rei* (1984) refere-se ao contato do escritor com a cúpula do poder. O livro de memórias *Gaiola aberta: tempos de JK e Schmidt* (2000) também aborda a relação do escritor com a política durante o período em que atuou como secretário. Nesse ínterim, Guimarães Rosa exercia a atividade diplomática, compondo a plêiade de intelectuais em torno do governo de JK.

Autran Dourado e o clima político e ideológico da época. O brasilianista Malcolm Silverman, em seu livro de ensaios dedicado a elucidar aspectos do romance brasileiro do período de 1964, classifica da seguinte forma as realizações romanescas de Autran Dourado:

[...] A caracterização, sempre vertical, intensa e toda importante, tende a permanecer inseparável da reconstrução memorial, às vezes nostálgica, do tradicionalismo provinciano há muito associado com a velha Minas republicana. A resultante atmosfera faulkneriana, enquanto ecoa, claramente, uma sociedade decadente, isolada e esforçada retrata pouca afinidade tangível com a balbúrdia moderna do Brasil, a menos que, é claro, se veja a amargura narrativa de Autran Dourado como – pela utopia perdida – como uma acusação desconjuntada da industrialização perturbadora, agravada pelo Golpe de 1964. [...] (SILVERMAN, 2000, p.209).

A análise do brasilianista acerta, a nosso ver, quando detecta o descompasso entre a atmosfera decadente dos romances de Autran Dourado e o período convulso em que suas obras chegam ao público. Todavia, o significado atribuído pelo crítico a tal contradição está assentado na tentativa de estabelecimento de um nexos causal entre Literatura e contexto histórico é rejeitado pelo ponto de vista teórico de nossa pesquisa. Conforme esclarece o brasilianista os seus objetivos e métodos de análise:

[...] No campo das ciências sociais tem surgido considerável material sobre a Revolução de 1964, e os sucessivos acontecimentos. Entretanto, há relativamente poucos livros que examinam criticamente o romance desse período. Existe menos ainda a respeito da *análise do romance, visto como uma relação de causa e efeito da repressão exercida pela ditadura militar*. [...] (SILVERMAN, 2000, p.13). (grifos nossos)

O nosso entendimento da Literatura considera a sua incontornável natureza histórica e o reconhecimento de sua ‘condicionalidade social’, como se refere Burger (2008) à relação entre a arte e seu contexto de produção. Todavia, recusamos o nexos causal e unívoco entre produção artística e momento histórico, no sentido de que este último seria causador do primeiro.

Consideramos sim, o nexos entre o contexto dos acontecimentos políticos na década de 60 no Brasil e a produção literária, mas preferimos a perspectiva de análise desenvolvida por Flora Süssekind em seu *Literatura e vida literária*, que considera

simultaneamente a relação da obra com a tradição literária e com a dimensão da recepção, dois aspectos fundamentais de nosso trabalho.

A censura, para a autora, é como uma ‘pista de mão dupla’: precisa ser analisada em diálogo com as tendências literárias e com o universo da recepção. Sendo assim, a censura não pode ser o único aspecto a ser considerado na análise da literatura que se produziu à época, e a sua atuação precisa ser considerada em relação às outras variantes do processo. Segundo a estudiosa:

[...] A censura tem sido uma espécie de rua de mão única, explicação privilegiada para os que analisam a literatura brasileira dessas duas décadas que se seguiram ao golpe militar. Realismo mágico, alegorias, parábolas, *ego-trips* poéticas? Tudo se explica em função do aparato repressivo do Estado autoritário. Seja a preferência pelas parábolas ou por uma literatura centrada em viagens biográficas, a chave estaria ou no desvio estilístico ou no desbunde individual como respostas indiretas à impossibilidade de uma expressão artística sem barreiras censórias. Romance-reportagem, conto-notícia, depoimentos de políticos, presos, exilados? Tais opções literárias também estariam ancoradas numa resposta à censura. [...] Respostas diretas (naturalismo) ou indiretas (parábolas), trata-se a produção literária como se o seu grande interlocutor fosse efetivamente a censura. Esquece-se assim do diálogo que ao mesmo tempo mantém com a tradição e com o seu público. [...] (SÜSSEKIND, 2004, p.17-18)

Analisamos *Ópera dos mortos* a partir da postura benjaminiana, segundo a qual o engajamento político da obra se faz em relação a um conjunto de opções estéticas: “[...] a tendência política correta de uma obra inclui sua qualidade literária, porque inclui sua tendência literária [...]” (BENJAMIN, 1986, p.121).

No romance em questão, Autran Dourado faz experiências de diálogo com a tradição literária através da apropriação consciente de recursos e técnicas que são ressignificados em sua escrita. Também dialoga com as variadas tendências e recursos da época, como o monólogo interior e a construção do romance em blocos.

A dimensão da recepção é considerada pelo autor no momento em que elabora, simultaneamente, e no próprio corpo narrativo, a reflexão sobre a construção da narrativa e um manual de leitura para os dispostos a serem coparticipantes do drama encenado em *Ópera dos mortos*.

Estando em sintonia com o as coordenadas literárias de seu tempo, marcada pela experimentação e pela revisão da tradição, Autran Dourado inscreve a sua obra na

realidade histórica da década de 60 e das questões que se impuseram à época: a relação com a tradição, as possibilidades do progresso, a necessidade vital da ruptura com o passado.

No plano da relação entre literatura e participação política, distanciando-se das esgotadas soluções artísticas do realismo socialista, é possível dizer que o autor depõe ambigualmente sobre o golpe de 1964, por meio do retrato da fraudulenta república brasileira com seus golpes e jogos de poder.

A origem da distância mantida entre Rosalina e o povo de Duas Pontes é a decepção política sofrida por seu pai. João Capistrano foi traído por seus companheiros de partido, os chamados ‘sapos’ que, em acordo com os ‘periquitos’, acabam por usurpar a eleição vencida pelo coronel. Sobre a relação entre os partidos, o romancista esclarece:

[...] 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 quiser precisão, os partidos eram aqueles mesmos do Império, liberal e conservador, que trocaram de nome por força das circunstâncias [...] (DOURADO, 1999, p.32)

A decepção política pela qual passou o coronel João Capistrano Honório Cota é decorrente de uma fraude em um processo eleitoral que lhe tirou o mando da cidade de Duas Pontes. : “[...] 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. A presidência da câmara continua mesmo é com os periquitos [...]” (DOURADO, 1999, p.37).

Abandonado por seus correligionários e desfeito seu quixotesco sonho político por uma aleivosa manobra, a personagem conclui: “[...] Esta cambada só a pau, só mesmo a pau os filhos da puta! [...]” (DOURADO, 1999, p.37).

O romance evoca a recorrente intervenção autoritária das oligarquias rurais nos processos políticos: “[...] 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* [...]” (DOURADO, 1999, p.32) (grifos nossos).

Tentando, sem sucesso, exercer o poder por meio de atributos ultrapassados como casta e nobreza, imbuído de um idealismo patético, se esforçando para ocultar a face

violenta e autoritária de seu pai, João Capistrano conclui finalmente que o único caminho para lidar com a política no Brasil é a paulada:

[...] Com quem pensam que estão lidando? Eu sou filho de Lucas Procópio Honório Cota! [...] *ele sim, eu era contra, achava que ele estava errado, quis ser um outro.* Ele sim sabia lidar com esta cambada! Esta cambada só a pau, só mesmo a pau os filhos da puta! [...] (DOURADO, 1999, p.37).

Não obstante as tentativas de João Capistrano para esquivar-se à sombra do pai, melhorar a sua figura recorrendo à memória e a imaginação, cuidando sempre muito de si e de sua aura de nobreza, a presença brumosa e maléfica de Lucas Procópio está presente, como marca incontornável.

A história política do Brasil ostenta uma chaga similar à de João Capistrano. A tradição de autoritarismo e violência contrasta, no Brasil Imperial e nos primeiros anos da república, com a vigência da ideologia liberal. Observa Carlos Guilherme Mota:

[...] Resta no ar a ideia do império liberal e *pacífico*, a mais forte fabricação ideológica de nossa história, não obstante terem sido soterrados alguns dos projetos mais avançados de sociedade moderna como os de Frei Caneca, da República Farroupilha, de Mauá, Lopes Trovão, Raul Pompéia [...] (MOTA 1990,p.38)

Sem recorrer a proselitismos de ordem ideológica, Autran Dourado reflete em seu livro sobre páginas da história política do Brasil. Os golpes, acordos partidários e intervenções autoritárias são a feição histórica da política do país. Toca num ponto nevrálgico da consciência da nação: o recente golpe de 1964 é mais uma demonstração da longa tradição autoritária característica da política nacional.

4.2 Hélio Pólvora – A renovação dos recursos estéticos

Ainda na entrevista concedida a José Márcio Penido, Autran Dourado se pronuncia a respeito da importância da inovação de técnicas e recursos estéticos. Segundo o romancista mineiro, “[...] o escritor deve ousar, os leitores sempre aguentam. Se não todos, alguém sempre aguenta [...]” (PENIDO, 1967, p.3).

Os recursos experimentados por Autran Dourado em seu novo romance *Ópera dos mortos* serão objeto da atenção do crítico Hélio Pólvora, em artigo intitulado ‘Autran em tempo de Ópera’, publicado na edição de nº 71 do SLMG, data de janeiro de 1968.

Segundo o articulista, “[...] Escritores como Autran Dourado, jovens em todos os sentidos, heterodoxos até onde podem ser, conferem à ficção brasileira uma dose saudável de inconformismo [...]” (PÓLVORA, 1968, p.10). O inconformismo a que se refere o crítico está relacionado a um traço específico da elaboração ficcional de Autran Dourado que é a pesquisa e a experimentação de alternativas estéticas aos impasses que se impunham ao escritor brasileiro.

Rejeitando a importação irrefletida de modelos e soluções estrangeiras, às quais denomina como ‘modas do *dernier bateau*’, o romancista prima pela investigação e pela apropriação consciente dos recursos empregados em seu projeto ficcional.

Assim como a reportagem de Penido relaciona *Ópera dos mortos* às realizações anteriores de Autran Dourado, mais especificamente a *A barca dos homens* (1961), o artigo de Hélio Pólvora busca no próprio desenvolvimento da ficção de Autran Dourado o contraponto ao romance recém-publicado: diferentemente de Penido, o contraponto escolhido por Hélio Pólvora é a novela *Uma vida em segredo* (1964).

Diametralmente oposto ao aspecto contido da novela de feitiço flaubertiano publicada anos antes pelo escritor mineiro, *Ópera dos mortos* é um livro barroco que movimentava uma bem construída estrutura polifônica, destoando das realizações anteriores do autor. Segundo o articulista: “[...] Talvez os leitores habituados à prosa anterior de Autran – medida, contida, sugestiva se sintam aí um tanto desnorteados, tentando apreender o tema em meio a tantos caprichos, derivações, exercícios, prelúdios e finais [...]” (PÓLVORA, 1968, p.10).

A ênfase dada por Hélio Pólvora à mudança de tom perceptível em *Ópera dos mortos* é retomada em seu livro de ensaios *A força da ficção*, publicado em 1971, no qual o crítico reflete sobre a literatura contemporânea. Na seção dedicada ao romance brasileiro contemporâneo, no ensaio que tem como objeto a ficção de Autran Dourado, Hélio Pólvora reafirma a distinção de *Ópera dos mortos* no conjunto da obra produzida pelo escritor mineiro até então:

[...] Ópera dos mortos é a música polifônica no corpo do romance, tão diferente das obras mais antigas quanto um melodrama de uma contida peça clássica. O ficcionista mudou de *atmosfera* – da música quase pura para as vozes acentuadamente pessoais. Ou do classicismo que em literatura tem um Flaubert como ponto de referência para o barroco faulkneriano. É preciso ter em mente essas variações de tom, tema e ânimo, convocar alguns verbetes da teoria musical e recorrer a comparações impressionistas para se tentar definir no espaço próprio de uma crítica ligeira os aspectos ricos de um romance enganosamente simples na sua *história* [...] (PÓLVORA, 1971, p. 106-107).

Além da mudança de tom em relação às obras anteriores, o crítico destaca no novo romance de Autran Dourado aquilo que classifica como ‘ineditismo do tema’, relacionado ao plano da construção das personagens: “[...] figuras humanas, de há muito sepultadas no passado que tudo obscurece, emergem compactas e neutras, como corpos de afogados [...]” (PÓLVORA, 1968, p.10).

A observação do articulista acerca da construção das personagens de *Ópera dos mortos* enseja a discussão a respeito da renovação do método narrativo empregado pelo romancista, que se distancia do memorialismo tradicional.

Sendo a memória uma dos pilares da narrativa de Autran Dourado, a sua escrita, todavia, não pode ser classificada como memorialista: pelo menos não no sentido tradicional do termo, relacionado a um narrador em primeira pessoa que narra as suas memórias.

A memória que se faz presente no projeto literário do autor é ficcionalizada a partir da experimentação, comum à época, da técnica do monólogo interior, recurso utilizado por vários escritores brasileiros como Clarice Lispector e Osman Lins. Segundo Alfredo Bosi (2006):

[...] A refinada arte de narrar de Autran Dourado move-se à força de monólogos anteriores. Que se sucedem e se combinam em estilo indireto livre até acabarem abraçando o corpo todo do romance, sem que haja, por isso, alterações nos traços propriamente verbais da escritura. O que há é uma redução dos vários universos pessoais à corrente de consciência, a qual, dadas as semelhanças de linguagem dos sujeitos que monologam, assume um facies transindividual. Assim, embora a matéria pré-literária de Autran Dourado seja memória e o sentimento, a sua prosa afasta-se dos módulos intimistas que marcaram o romance psicológico tradicional [...] (p.451).

Esse traço da escrita de Autran Dourado constituiu-se em novidade à época, e foi apontada por Hélio Pólvora em seu artigo como um exercício da isenção da memória biográfica do autor em seu processo narrativo:

[...] Mas não se pense que Autran utiliza nessa redescoberta o método convencional do ficcionista-que-se-lembra. O memorialismo, no caso, é exercido de outra maneira, de fora para dentro, e dele o escritor não participa porque teve o cuidado claro de isentar-se do texto, não o colocando em sua órbita emocional, tampouco girando na órbita do drama [...] (PÓLVORA, 1968, p. 10).

Em verdade, a memória em *Ópera dos mortos* é a memória das personagens, lembranças que se entrelaçam e chegam ao ponto da interpenetração, como na passagem seguinte em que Juca Passarinho assume as memórias de Rosalina, demonstrando o aspecto da subjetividade transindividual apontado por Bosi (2006):

[...] Ficava ao pé de dona Rosalina, gozava o seu silêncio manso e morno (os olhos vogavam, apascentavam nuvens), a sua prosa vagarosa e vadia, entrecortada de longos silêncios calmos, não mais aflitivos para ele, os casos de antigamente, de sua família, de sua infância na Fazenda da Pedra Menina de que ele hoje de uma certa maneira participava [...] de tanto sobre ela ouvia falar, e 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) [...] (DOURADO, 1999, p.204-205).

Outro aspecto a ser apontado pelo articulista como recurso utilizado pelo autor para elaborar o aspecto memorialístico de sua obra é a importância da casa de Rosalina – o sobrado dos Honório Cota – como personagem e como elemento que remete à memória. Segundo Hélio Pólvora, “[...] Em *Ópera dos mortos* o memorialismo se realiza através de uma casa, uma velha casa onde habitaram muitas famílias. Elevada à categoria de personagem principal, essa casa parece um ser vivo [...]” (PÓLVORA, 1968, p.10).

O crítico retoma a relação estabelecida entre a o elemento/personagem casa e a elaboração do aspecto memorialístico quando trata de *Ópera dos mortos* em seu livro de ensaios: “[...] A casa que em *Ópera dos mortos* adquire contorno de coisa viva, castelo de romanzas medievais e jazigo de sonhos frustrados, está deteriorada por fora e por dentro. É uma construção solta no espaço e no tempo [...]” (PÓLVORA, 1971, p.107).

A importância da casa para o desdobramento da memória no plano narrativo se faz presente logo no primeiro capítulo de *Ópera dos mortos*, significativamente intitulado “O Sobrado”. O capítulo, além de funcionar como uma poética e um manual de leitura do livro, demonstrando mais uma vez o aspecto metanarrativo tão característico à ficção de Autran, é uma introdução aos principais símbolos e metáforas da obra:

[...] O senhor atente depois para o velho sobrado com a memória, com o coração – imagine, mais do que com os olhos, os olhos são apenas o conduto, o olhar é o que importa. Estique bem a vista, mire o casarão como num espelho, e procure ver do outro lado, no fundo do lago, mais além do além, no fim do tempo. [...] (DOURADO, 1999, p.11)

A passagem explicita pertinência do vínculo apontado pelo articulista entre o sobrado e a constituição de uma atmosfera memorialista que é a nota dominante no romance. Hélio Pólvora encerra seu artigo atentando mais uma vez para a renovação no tratamento determinados aspectos como o regionalismo e o memorialismo na escrita de Autran Dourado, ainda que não considere *Ópera dos mortos* como a mais expressiva realização do autor.

4.3 Laís Corrêa de Araújo – Autenticidade de raízes e consciência criadora

Em fevereiro de 1968, *Ópera dos mortos* estreia na coluna Roda Gigante, assinada por Laís Corrêa de Araújo. Sob o título ‘Um romance barroco’, a coluna, subdividida em três subtítulos, trata de discutir, primeiramente, os problemas do mercado editorial brasileiro e da difusão do livro no país. Em seguida são apresentadas considerações sobre a carreira do autor, acompanhadas por um resumo do livro, ao qual se segue o comentário crítico da colunista a respeito da obra.

Reconhecendo em *Ópera dos mortos* uma nova fase do projeto literário de Autran Dourado – tal como parte significativa dos críticos contemporâneos que abordaram o romance – a colunista percorre as realizações anteriores do autor para afirmar que “[...] Autran Dourado busca em *Ópera dos mortos* reconstruir ou instalar uma nova ficção, que ele mesmo chama de Barroca, vazada na autenticidade das raízes e na consciência crítica e criadora [...]” (ARAÚJO, 1968, p. 10).

Os dois aspectos ressaltados por Laís Corrêa de Araújo como a tônica do projeto ficcional autraniano se interpenetram em *Ópera dos mortos*, romance em que o autor conscientemente se volta para o legado da cultura barroca em Minas Gerais, ao mesmo tempo em que imprime à sua narrativa um acentuado traço autorreflexivo. Sobre a presença da cultura mineira como ambientação principal do universo ficcional de Autran Dourado, a colunista afirma:

[...] Voltando às raízes mineiras, Autran Dourado recompõe todo o seu estilo narrativo, para enquadrar a sua estória neste ambiente de aparência estática, estoica e estratificada, mas subterraneamente preenhe de dramaticidade, estriado pelas paixões e aviltado por pecados inconfessáveis. [...] (ARAÚJO, 1968, p.10).

Anos mais tarde, diria Autran Dourado a respeito da Minas Gerais de sua ficção: “[...] A minha escrita não é o real da vida mineira, mas, vamos dizer, da literatura mineira [...]” (1996,p.43). O que a colunista descreve como retorno às raízes está vinculado a um processo consciente de retomada, por parte do autor, do imaginário mineiro presente em obras literárias anteriores através da tradição.

A relação com obras de autores mineiros característicos por suas formulações de atmosferas sombrias e sufocantes se faz presente na evocação, pela colunista, da possível influência de Cornélio Pena, a quem, a nosso ver, se poderia juntar Lúcio Cardoso. A respeito da ficção destes dois autores, Bosi (2006) diz:

[...] A decadência das velhas fazendas e a modorra dos burgos interioranos compõem atmosferas imóveis e pesadas onde se moverão aquelas suas criaturas insólitas, oprimidas por angústias e fixações que o destino afinal consumará em atos imediatamente gratuitos, mas necessários dentro da lógica poética da trama [...] (p. 442).

A atmosfera corrosiva e decadente de *A Menina Morta* (1954) e *Crônica da Casa Assassinada* (1959), romances ambientados em casas soturnas habitadas por seres solitários, que vivem afundados em culpa e atemorizados por sombras familiares e pela loucura, pode também ser sentida em *Ópera dos mortos*, sendo possível interpretá-la como mais uma expressão da ‘barroca e torturada’ – palavras de Autran Dourado – alma mineira. Segundo Laís Corrêa de Araújo, “[...] É a dicotomia barroca, persistente e preservada

contra todas as modernidades, este claro-escuro, que provoca o surgimento dos conflitos e dessa psicologia difícil, de um atavismo invencível [...]” (1968, p.10).

Ópera dos mortos, como o próprio título já diz, reencena o drama da família mineira e seus valores que, não obstante mortos, continuam a dominar o mundo dos vivos. Do conflito entre presente e passado, entre vivos e mortos, entre vontade e sina, entre Eros e Tanatos resulta a tensão responsável por criar a atmosfera dramática do romance à qual se refere a colunista: “[...] A atmosfera é fria e ardente, entre a lucidez assumida e a loucura punitiva, entre a aceitação do compromisso e a revolta entre a morte e a vida [...]” (ARAÚJO,1968,p.10).

Laís Corrêa de Araújo segue identificando, agora em outros planos, a presença do estilo barroco no romance. Desta vez, o aspecto da construção do livro – a chamada arquitetura da obra – é o objeto de análise da colunista:

[...] O título desse romance – *Ópera dos mortos* – diz claramente a intenção do autor de colocar em cena uma forma tipicamente barroca, a ópera, o drama de vozes alternadas (Juca Passarinho ou Quiquina, Emanuel ou Rosalina) sempre tecido sob o arbítrio da tragédia, que é às vezes melancolicamente grotesca. Armado o palco (o sobrado, a família), os personagens vão se mostrando parcialmente, ora em solos, ora em duetos, ora através do coro distante que apenas sublinha o desenrolar da trama. [...] (ARAÚJO, 1968, p.10).

Em 1976, com a publicação de *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, Autran Dourado confirma a sua opção consciente pelo barroco apontada por Laís Corrêa de Araújo como aspecto notório da realização de *Ópera dos mortos*. A respeito de seu romance, o autor afirma:

[...] O título do livro já revela a sua estrutura, metalinguagem. 1 – Casa da Ópera – Teatro. 2 – Ópera dos Vivos – teatro com atores de carne e osso (Brasil Colônia). Antes, os títeres: ópera dos títeres. Por oposição, Ópera dos mortos. 3 – Ópera – gênero característico do barroco [...] (DOURADO, 1973,p.116).

Desta forma, a presença do barroco detectada pela colunista como fundamento da obra é observável tanto na atmosfera do romance quanto na sua estrutura, de forma consciente, funcionando como referência cultural de Minas Gerais. Demonstraremos agora, no corpo narrativo, o barroco funcionando como modo de leitura imposto pelo autor ao

leitor do romance. Para isto, retornaremos à análise do capítulo primeiro do livro, ‘O Sobrado’.

Em ‘O Sobrado’, Autran Dourado desenvolve ao mesmo tempo um manual de leitura e uma poética do livro, o que confere ao primeiro capítulo de *Ópera dos mortos* um perfil acentuadamente metanarrativo e autorreflexivo. O narrador de ‘O Sobrado’ abre ao leitor as cortinas do palco de sua ópera. O primeiro período do texto é já uma instrução: “[...] O senhor querendo saber, primeiro veja [...]” (DOURADO, 1999, p.11).

Está claro, desde o início, que a única forma de conhecer, penetrar a realidade da obra é através do olhar. Todavia, trata-se de um olhar que requer do leitor um exercício de imaginação e de memória, para completar a realidade do que lhe é apresentado: “[...] O senhor atente depois para o velho sobrado com a memória, com o coração – imagine, mais do que com os olhos. Os olhos são apenas o conduto, o olhar é que importa [...]” (DOURADO, 1999, p.11).

A respeito da importância do olhar no primeiro capítulo do livro, Autran Dourado esclarece: “[...] O narrador não apenas narra, diz *como* está narrando. Uma teoria do ‘ver’ [...]” (1976, p.115). A técnica narrativa empregada pelo romancista foi comum entre os escritores da época, todos experimentando as possibilidades do monólogo, como observa Bosi (2006): “[...] experiências novas do monólogo interior, da ‘escola de olhar’, como se dá nas páginas mais ousadas de Geraldo Ferraz, Samuel Rawet, Autran Dourado, Maria Alice Barroso, Louzada Filho, Osman Lins [...]” (p.420).

Conduzindo o leitor e simultaneamente refletindo sobre a própria composição estrutural do romance, o narrador prossegue explorando as múltiplas perspectivas de visão. Ora o leitor é convidado a uma vista panorâmica: “[...] Da torre pode se ver, em vôo de pássaro, o casario que cresceu pra trás da igreja [...] Da torre pode se ver a lisura vazia do lago de terra batida [...]” (DOURADO, 1999, p.13). Ora é instigado pelo narrador a observar a personagem central: “[...] Se quiser, o senhor pode ver Rosalina, acompanhar os seus mínimos gestos, como ela acompanhava os passeantes, não com aqueles olhos embaciados, aquela neutralidade morna [...]” (DOURADO, 1999, p.13).

A instrução de leitura se faz presente novamente. Ao rejeitar a forma de olhar de Rosalina, a sua neutralidade morna de quem apenas acompanha à distância, o narrador intima o leitor a adentrar a narrativa, mas não como um mero espectador – não está em um teatro. Percebe-se, por meio do artifício utilizado pelo autor, a preocupação com a recepção

de sua obra. O narrador então prossegue expondo as contradições do olhar entre aquilo que é e o que parece ser:

[...] 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. Mas se atentar bem pode ver numa só casa, numa só pessoa, o traço de duas pessoas distintas: Lucas Procópio e João Capistrano Honório Cota. [...] (DOURADO, 1999, p.16).

Segundo Schollhammer (2002), “[...] No barroco encontramos o jogo com os mecanismos da ilusão ótica; o *engano/desengano* que ressalta toda força sedutora do sensual na ambiguidade entre superfície e profundidade, forma e caos [...]” (p.27). O narrador de *Ópera dos mortos* acaba de expor ao leitor a chave para a interpretação do romance: a imbricação entre a casa e a personagem principal, Rosalina.

Olhando para a casa o que se vê é a personagem e vice-versa. A este respeito, o romancista diz: “[...] O livro é construído através do desenvolvimento de duas metáforas – casa e relógio. [...] Rosalina é casa e pêndulo. [...] Quem souber ler o sobrado entenderá Rosalina [...]” (DOURADO, 1976, p.114-115). No romance, o narrador lança uma alternativa que, concluímos, é tautológica: “[...] O senhor querendo, veja: a casa ou a história. [...]” (DOURADO, 1999, p.17).

A técnica do olhar em movimento que explora a multiplicidade, a superficialidade e a profundidade continua sendo desenvolvida em mais uma das instruções do narrador: “[...] Veja tudo de vários ângulos e sinta, não sossegue nunca o olho siga o exemplo do rio que está sempre indo, mesmo parado vai mudando [...]” (DOURADO, 1999, p.17). A respeito do movimento do olhar, Schollhammer (2002) observa:

[...] o sujeito observador é intencionalmente seduzido e desorientado na *anamorfose* onde o movimento do olhar, conduzido pela representação, indica o limite do perceptível num processo vivo que faz alusão ao irrepresentável e o invisível [...]” (p.27).

O perspectivismo barroco é levado a termo na estrutura polifônica do romance autraniano, que explora os efeitos tanto dos diferentes pontos de vista quanto das distintas formas de perceber. A evidência dos variados níveis e camadas da realidade da obra se faz presente em mais uma das instruções de leitura do narrador:

[...] O senhor veja o efeito, apenas sensação, imagine; veja a ilusão do barroco, mesmo em movimento é como um rio parado; veja o jogo de luz e sombra, de cheios e vazios, de retas e curvas, de retas que se partem para continuar mais adiante, de giros e volutas, o senhor vai achando sempre uma novidade. Cada vez que vê, de cada lado, cada hora que vê, é uma figuração, uma vista diferente. [...] (DOURADO, 1999, p.17).

Mais uma vez é o narrador reafirma o compromisso do leitor em relação à leitura da obra, para o que deve estar mobilizado, participando ativamente através do olhar que perscruta e descobre, inventa e renova. Segundo Schollhammer, “[...] o barroco é entendido como aquele poder que a imagem possa ter sobre o espectador, pondo em jogo, sensivelmente, tanto a sua interpretação conceptual quanto, em última instância, sua subjetividade. [...]” (2002, p.27).

O leitor deverá, no exercício da leitura do romance, acionar as suas referências conceituais e subjetivas, a sua memória e a sua imaginação para perceber e dotar de sentido os signos e símbolos distribuídos no corpo do texto. Autran Dourado deixa claro a sua preocupação com a dimensão da recepção de sua obra ao afirmar:

[...] Quem cria um símbolo não pode ter certeza de como ele será produzido, sentido. Tudo vai depender da maior ou da menor sensibilidade, riqueza interior, vivencial de quem o recebe. O receptor pode receber mais do que emitiu o emissor. Um significante feito de significantes. [...] (DOURADO, 1976, p.114).

A escolha, em última instância, é do leitor. Tudo depende dele e de suas referências, suas experiências pregressas, de seu aparelhamento para a leitura, o que intervirá radicalmente na captação da obra: “[...] O senhor querendo, pode voltar para o seu olho de naturalista, que só vê o já, o agora: o olho não se move como o barroco se move. [...]” (DOURADO, 1999, p. 17-18).

A obra, dotada de um esquema representativo consciente e autorreflexivo, torna reconhecível a elaboração barroca nos vários níveis do romance (na atmosfera, na estrutura, na narrativa), o que caracteriza o tom das realizações subsequentes de Autran Dourado e justifica a sua afirmação a respeito da natureza do barroco em seu universo ficcional: “[...] Um barroco consciente, um barroco ‘ideológico’. Barroco e clássico são

duas concepções permanentes do espírito, não são apenas estilos de época. [...]” (SOUZA, 1996, p.50).

Laís Corrêa de Araújo encerra sua análise de *Ópera dos mortos* atentando para a utilização do barroco no romance em relação entre a forma dramática do gênero teatral operístico e a composição musical marcada pelo contraponto. Para a colunista, é com *Ópera dos mortos* que Autran Dourado passa a integrar o melhor da ficção brasileira.

4.4 Maria Lúcia Lepecki – Onde *Ópera dos mortos*?

O interesse principal do artigo assinado por Maria Lúcia Lepecki, e publicado na edição nº 105, datada de agosto de 1968, do SLMG, é situar o recém-publicado romance de Autran Dourado no quadro das tendências literárias da época. Todavia, a afirmação que enseja toda a argumentação da estudiosa é: “[...] *Ópera dos mortos* não é romance que se possa enquadrar em tendências ou escolas literárias [...]” (LEPECKI, 1968, p.12).

No entanto, ao passo que é acentuada a singularidade da realização de *Ópera dos mortos* em relação ao que se produzia na época, o argumento utilizado pela articulista para expressar a peculiaridade da obra se fundamenta justamente na variedade de tendências e técnicas empregadas na construção do romance: “[...] É obra que vive em si mesma, como síntese de variados elementos do romance contemporâneo [...]” (LEPECKI, 1968, p.12).

O que a articulista, a nosso ver, se refere e destaca é a grande dispersão que caracteriza a literatura da segunda metade do século XX, não apenas no Brasil, mas no mundo. A liberdade de pesquisa e experimentação da qual gozavam os autores – agora postados diante da tradição para incorporar e ressignificar caminhos, soluções, e técnicas artísticas de forma consciente e crítica – elimina determinadas formas de pensar a literatura, tal como esquemas que tentam inserir obras em determinados quadros rígidos, ou pensar as opções estéticas como oposição entre correntes literárias.

Para Lepecki, o novo romance de Autran Dourado participa da renovação do próprio gênero romanesco que se processou entre os séculos XIX e XX, a qual resultou em duas grandes modalidades opostas, mas passíveis de articulação: “[...] É por demais sabido que o romance na atualidade apresenta pelo menos duas grandes formas: a que se prende ainda à tradição do século XIX e uma segunda forma, o novo romance [...]” (LEPECKI, 1968, p.12). A articulista esclarece a natureza da distinção:

[...] Novo romance e romance tradicional se oporiam então fundamentalmente pelo fato de o primeiro ter abolido o antropocentrismo, que é a característica predominante do segundo. Ocorre, entretanto, que não é impossível a interpenetração de elementos constitutivos dos dois tipos de romance [...] (LEPECKI, 1968, p.12).

A distinção entre as duas modalidades está relacionada, segundo a articulista, à importância dada ao retrato da continuidade de uma vida humana, força motriz do romance de feição oitocentista. Tal preocupação se faz presente no nível da elaboração formal através da construção de uma estrutura narrativa bem articulada, composta de início, meio e fim, que marca a trajetória de uma personagem.

No novo romance, desaparece o conflito centrado na personagem, cuja atuação não é mais o dínamo da trama. A personagem não é mais o agente de sua própria existência, o desenrolar de sua vida não é mais o foco principal da narração. É possível identificar essa mudança já nos romances naturalistas do século XIX, que analisam o homem como um ser enredado em condicionamentos de ordens variadas (biológicos, históricos, mesológicos). O romancista naturalista parece prender a personagem para dissecá-la, desfazendo a crença no arbítrio humano incondicionado.

Se o arbítrio humano independente de predestinações divinas, imperativos coletivos ou da tradição, mas centrado na consciência e na ação humana individual é o fundamento do gênero romanesco, caracterizando o seu “realismo formal”, conforme esclarece Ian Watt (2010): “[...] desde o Renascimento havia uma tendência crescente a substituir a tradição coletiva pela experiência individual como árbitro decisivo da realidade; e essa transição constituiria uma parte importante do panorama cultural do surgimento do romance [...]” (p. 14), temos que os problemas da individualidade da personagem Rosalina são o fulcro da tragédia moderna encenada em *Ópera dos mortos*.

Compreendemos que o deslocamento de foco responsável pela distinção entre as duas tradições romanescas apontadas por Lepecki se faz em relação a um processo histórico que alterou significativamente a ideia do homem a respeito de si mesmo e de sua trajetória vital. Saindo da predestinação divina, o homem defronta a sua condicionalidade a diversos fatores, a sua inserção na maquinaria da História através da luta de classes, para Marx, ou a sua determinação inconsciente, para Freud, ou ainda a sua predestinação genética, para Darwin.

Para Lepecki, *Ópera dos mortos* é um exemplo da interpenetração das duas tradições romanescas, aproveitando recursos do romance oitocentista e do romance psicológico moderno. Segundo a articulista: “[...] Autran Dourado, em *Ópera dos mortos*, consegue justamente uma síntese dos elementos constitutivos do romance tradicional com certos procedimentos não propriamente do novo romance, mas do romance moderno de linha psicológica [...]” (LEPECKI, 1968, p.12).

As consequências da natureza híbrida do romance de Autran Dourado são apontadas pela articulista no nível da recepção da obra, no momento da leitura. Para Lepecki, a postura do narrador de *Ópera dos mortos*, que narra a história a um interlocutor imaginário, implica a captação subjetiva da realidade da obra, transmitida por um narrador que dela participa:

“[...] De outro lado, a presença do narrador que fala diretamente ao leitor como em conversa informal, acarreta outra consequência na leitura do romance: a de fazer com que quem lê participe com tonalidade emotiva dos fatos, na medida em que se aproxima deles pela mão de quem os viveu na própria carne, a testemunha misto de co-participante da vida de Rosalina [...]” (LEPECKI, 1968, p.12).

A técnica narrativa empregada por Autran Dourado, de inserir o leitor no âmago da narrativa, também é observada pela articulista como uma forma de despertar o interesse do leitor para trama: “[...] É pela presença deste narrador que Autran Dourado alicia não só a curiosidade do leitor, mas principalmente a sua participação total do drama de Rosalina [...]” (LEPECKI, 1968, p.12).

A técnica de cooptar o leitor para que este mobilize a sua subjetividade na captação emotiva da obra pode ser observada na seguinte passagem do romance: “[...] Toda vez que falo em gente, os seus olhos arregalam, só faltam minar água. Já sei, quer saber tudo por inteiro, de vez. [...]” (DOURADO, 1999, p.16). O conhecimento da história se faz pelo interesse humano despertado por ela.

Para Autran Dourado, o que existe é uma produção de emoção no nível da obra literária graças à subjetividade do leitor. O autor recusa, assim, a ideia de transmissão de emoção, no sentido de algo construído e controlado pelo autor. É nesse sentido que o romancista assegura:

[...] Daí não dizer nunca que quero transmitir ou transmito tal emoção. É no objeto, a obra literária, que se transmite emoção; a obra *produz* emoção em quem a lê. A obra de arte como produtora e não transmissora de emoção. Pronta, ela se fecha ao próprio autor [...] (DOURADO, 1999, p.114).

O narrador em *Ópera dos mortos* funciona como o coro da ópera, juntando-se ao povo de Duas Pontes por meio da expressão ‘a gente’. “[...] Tudo repetido, *a gente* assistia tudo de novo pra trás [...]” (DOURADO, 1999, p.41) (grifos nossos). A expressão ‘a gente’ passa a incluir também o leitor, com quem o narrador compartilha a sua história ao passo que inscreve a sua identidade no anonimato da coletividade. Tal técnica narrativa corresponde às observações de Benjamin a respeito do narrador:

[...] A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos [...] (BENJAMIN, 1994, p.198).

A postura do narrador de *Ópera dos mortos* inscreve a existência de Rosalina no domínio comum da coletividade, já que a vida da personagem se configura como uma espécie de caso da memória popular: “[...] A história de Rosalina é apresentada então como imagem subjetiva da realidade, mas imagem coletiva formada por uma comunidade [...]”. (LEPECKI, 1968, p.12).

A ideia da vida de Rosalina como uma história acompanhada e vivenciada por todos os habitantes de Duas Pontes é um dos possíveis significados que se pode atribuir à frase que encerra o romance: “[...] Lá se ia Rosalina, nosso espinho, nossa dor.” (DOURADO, 1999, p.248).

A história de Rosalina e de sua família pertence ao imaginário de Duas Pontes, e se perpetua como caso da história popular. Seu pungente drama, todavia, se inscreve no domínio das questões da condição humana, sendo a sua dor compartilhada também pelo leitor, que acompanha emotivamente a sua trajetória.

A universalidade a que é alçado o drama da personagem central se faz pela recorrência, em diversos aspectos do romance, ao gênero trágico, cuja retomada caracteriza uma das tendências da produção romanesca da época, conforme assinala Lepecki:

[...] Pela participação total do leitor, de natureza quase catártica, *Ópera dos mortos* enquadra-se numa das tendências da literatura atual: a volta do trágico. De fato, seja por certos aspectos técnicos (a presença do narrador-coro) seja na própria temática (o elemento patético presente na vida de Rosalina, o destino a que estava irremediavelmente fadada) *Ópera dos mortos* pode ser chamada de um romance quase tragédia. (LEPECKI, 1968, p.12).

A presença do trágico na literatura do século XX é observada por Costa e Remédios (1988), que relacionam a revisitação das tragédias gregas feita pelos escritores da época à necessidade de pensar e exprimir o seu próprio tempo. Segundo as autoras:

[...] No século XX, alguns escritores procuraram restituir à tragédia a sua verdadeira dimensão. Essa tentativa de reabilitação do trágico obteve maior êxito que a realizada pelos românticos. É ela que faz os dramaturgos considerarem as lendas gregas como mitos e não como narrativas. Por isso, retomam Édipos, Electras, Antígonas sob novas perspectivas. Renovando o trágico, os escritores contemporâneos querem, através dos mitos milenares, colocar os problemas ou exprimir os sentimentos de seu tempo. Em novas histórias e como pretexto para enunciar novas ideias, ressurgem Édipo (Cocteau: *La machine infernale*, 1934), Electra (Girardoux: *Electra*, 1937), Orestes (Sartre: *As moscas*, 1943), Antígona (Anouilh: *Antigone*, 1944). [...] (COSTA e REMÉDIOS, 1988, p.53)

Em seu *Ópera dos mortos*, Autran Dourado revisita a tragédia de Antígona. Como depõe o autor, a respeito do processo do ‘nascimento da ideia’ que originou a narrativa:

[...] A primeira ideia 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. Pense-se no livro como tragédia, mais do que como romance, e se terá uma melhor leitura. Os mortos de Rosalina e os mortos de Antígona. Os mortos-vivos. [...] (DOURADO, 1976, p.119).

Segundo Simone Fraisse, o mito de Antígona foi culturalmente transmitido com dois sentidos difentes, que implicaram em duas formas distintas de interpretação:

[...] Duas tragédias, dois papeis e, finalmente duas Antígonas. O mito irá se construir segundo dois caminhos diferentes. O mais tardio mostra em Antígona um modelo das virtudes familiares. O primeiro coloca no palco uma resistente que diz não ao poder estabelecido, preferindo morrer a

obedecer uma ordem injusta. A posteridade retém de início a imagem da filha de Édipo dedicada à velhice do pai cego. [...] (FRAISSE, 1998, p.47).

No romance de Autran Dourado, o que está em questão é a ligação de Rosalina com sua família, a sua obstinação na preservação dos valores ancestrais, do orgulho e do ódio nutridos contra o povo de Duas Pontes. Todavia, a preservação da memória dos Honório Cota custa à personagem a sua própria vida.

A conduta da personagem central caracteriza aquilo que Costa e Remédios (1988) definiram a respeito da natureza do herói trágico, tendo como referência Édipo: “[...] É o verdadeiro herói trágico por sua falta de individualidade, isto é, pelo fato de o seu destino não ser um destino individual, mas ser o destino da família dos Labdácias [...]” (p.57). Da mesma forma que Édipo, a heroína de *Ópera dos mortos* não é dona do próprio destino, carrega o estigma e a sina dos Honório Cota.

Ópera dos mortos foi publicado numa época convulsa e heterogênea em vários aspectos (arte, sociedade, ciência, política, cultura, economia) no Brasil e no mundo. A retomada do motivo trágico realizada por Autran Dourado em seu romance se coaduna, portanto, à afirmação de Costa e Remédios (1988) segundo a qual “[...] Sabe-se que o aparecimento das tragédias relaciona-se a épocas de crise histórica. [...]” (p. 66).

A despeito da politização do mito de Antígona ocorrida durante o século XX, especialmente após a primeira guerra, quando foi ressaltado o aspecto de resistência da heroína, que passou então a encarnar o posicionamento de diversas causas, Rosalina, a Antígona de Autran Dourado, não é uma resistente ou uma rebelde. Segue seu destino com fatalismo, encerrando definitivamente a história de sua família.

Se, por outro lado, considerarmos que Rosalina encena um conflito de valores, míticos/atemporais x históricos, temos que o romance de Autran Dourado trouxe, à época, o confronto entre permanência e mudança, entre presente e passado. Transposto o embate para o plano histórico-político, é possível a interpretação de que em *Ópera dos mortos* está representado o conflito entre o Brasil arcaico, que será cada vez mais um retrato na parede, e o novo Brasil que está se construindo, desde os anos de 1950.

Consideramos que a forma segundo a qual o romance de Autran Dourado se engaja na realidade de seu tempo está fundamentada na reflexão sobre as discontinuidades que

marcam a história do Brasil. Todavia, tais discontinuidades estão incessantemente aparecendo, presentes, como incômodos fantasmas, como mortos regendo a vida dos vivos.

4.5 José Renato Pimentel – Percursos temáticos e estruturais

Retomando a abordagem adotada pela maioria dos críticos que se ocuparam de analisar *Ópera dos mortos* na época de seu lançamento, José Renato Pimentel recorre à trajetória de Autran Dourado para se pronunciar sobre o novo romance do autor. A conclusão mínima a que se pode chegar, a partir disto, é que Autran Dourado, quando do lançamento de *Ópera dos mortos*, é um escritor cuja obra está em pleno desenvolvimento, e apresenta uma produção já passível de ser abordada em termos de um conjunto, com ciclos identificáveis por seus acentos dominantes.

No entanto, diferentemente dos críticos que abordamos anteriormente, unânimes ao apontar em *Ópera dos mortos* o início de uma nova fase da ficção de Autran Dourado, Pimentel identifica, no romance em questão, a conclusão de um ciclo que se teria iniciado em 1947, na estreia do romancista com *Teia*. Em palavras do articulista: “[...] Quem conhece a obra de Autran Dourado facilmente verifica em ‘Ópera dos mortos’ a possível conclusão de um ciclo iniciado em seu primeiro livro, ‘Teia’ [...]” (PIMENTEL, 1968, p.4).

O ciclo a que se refere Pimentel está relacionado à elaboração dos personagens do universo ficcional de Autran Dourado. Diferentemente das análises anteriores, o foco do crítico recai sobre os aspectos temáticos da obra, não apenas sobre a questão estrutural. Desta forma, a análise prima pela verificação dos desdobramentos do tema do isolamento na ficção do autor.

A característica representação, na ficção autraniana, de indivíduos isolados, solitários, que não conseguem desenvolver relações sociais por força de imperativos das mais variadas naturezas, é passada em revista por Pimentel. Como exemplos, o articulista aponta o jovem Gustavo, personagem central de *Teia*; Marta, personagem de *Sombra e Exílio* (1950) e outros personagens espalhados pela contística do autor, chegando à jovem Biela, personagem de *Uma Vida em Segredo* (1964).

Em *Ópera dos mortos*, o crítico situa a continuação do que denomina como ‘ciclo do isolamento’ na obra de Autran Dourado, identificando na personagem Rosalina mais

um exemplo da presença da temática do isolamento: “[...] E é justamente Rosalina que vai dar o tom mais forte da ruptura entre homem e meio [...]” (1968, p.4).

Eduardo Portella (1999) também aponta o tratamento dado à questão do isolamento como um aspecto relevante em *Ópera dos mortos*, sendo justamente o elemento responsável por conferir à obra o tom trágico e patético: “[...] Num plano mais global a história de Rosalina é o documento patético do fracasso da sociabilidade [...]” (p.5).

Ainda sobre o tema do isolamento na ficção do escritor mineiro, temos a contribuição de Eneida Maria de Souza, que situa a questão como um traço peculiar da elaboração das personagens de Autran Dourado: “[...] as personagens autranianas mantêm um pacto terrível com a solidão e com o fracasso [...]” (1996, p.21).

Voltando a atenção para o aspecto estrutural do romance, o crítico classifica a presença do barroco – traço característico da nova fase da escrita autraniana, segundo outras leituras críticas da época – como um aspecto cansativo:

[...] Autran Dourado, residindo fora de Minas há anos, faz questão de realizar um romance mineiro, chegando ao ponto de em sua última publicação, entregar-nos uma obra que poderíamos classificar como barroca. A escolha do autor, parece-nos, veio para fortalecer a presença das cidades interioranas de nosso Estado. Mas poderia ter feito o mesmo sem dar esse aspecto hoje cansativo de uma literatura barroca. [...] (PIMENTEL, 1968, p.4).

É em *A Barca dos homens* (1961) que o articulista situa uma experiência realmente nova no conjunto da obra de Autran, e é a tal experiência que vincula a realização de *Ópera dos mortos*, levando em consideração o princípio de construção da narrativa que se utiliza das repetições. Todavia, os efeitos alcançados pela técnica, agora empregada no romance recém-publicado, são, na opinião do crítico, menores:

[...] Com ‘A barca dos homens’, Autran Dourado enveredou por um caminho novo, diferente daquele trilhado nas obras anteriores. Aquela técnica de repetição de frases, surgida em ‘Sombra e Exílio’, fez-se mais evidente e, mais trabalhada, valorizou-o como uma sua característica. O livro de agora liga-se mais a ‘Barca dos homens’ do que a ‘Uma vida em segredo’, quanto à técnica de escrever [...] Nos trabalhos anteriores A.D. limitava-se a repetir frases ou palavras numa variação de crescentes e decrescentes. Isto nos dava uma ideia dessa ciranda que é a vida. Era bom. No último livro o autor repete uma série de casos um grande número de vezes [...] Isto cansa. [...] (PIMENTEL, 1968, p.4).

Ainda que preferindo o romance *A barca dos homens* como realização técnica, o articulista detecta a presença da mobilidade característica do estilo barroco elevada a recurso da construção da narrativa de *Ópera dos mortos*:

[...] Se considerarmos este livro inferior ao penúltimo de Autran Dourado, continuamos a esperar muito desse autor tão novo que já se firmou na literatura brasileira. Trata-se, principalmente, de um escritor que tem coragem de romper, de voltar por caminhos já trilhados, de buscar outros novos e, acima de tudo, de um autor capaz de compor imagens com a perfeição da imagem em movimento. (PIMENTEL, 1968, p.4).

Identificando o desenvolvimento de aspectos temáticos e estruturais no conjunto da obra de Autran Dourado, José Renato Pimentel estabelece um percurso que vai da obra de estreia ao romance recém-publicado do autor. A visão panorâmica oferecida pelo crítico permite ao leitor o conhecimento do universo ficcional de Autran Dourado apreendido por comparação e pela determinação de seus aspectos mais notórios.

4.6 Rose Ganguzza – Paralelos literários

A edição de nº 281 do SLMG, datada de janeiro de 1972, traz um estudo de maior fôlego a respeito de *Ópera dos mortos* assinado por Rose Ganguzza, ocupando duas páginas do suplemento e ilustrado com a foto do autor. Consideraremos dois aspectos principais do texto da articulista sobre o romance de Autran Dourado: a dimensão da recepção por parte do leitor, o qual precisa desenvolver novas técnicas de apreensão e percepção para penetrar o romance autraniano, e os paralelos literários estabelecidos pela articulista, que se utiliza da comparação com obras de outras literaturas para pensar *Ópera dos mortos*.

A respeito da dimensão da recepção da obra por parte do leitor, Ganguzza pontua: “[...] Também como Joyce ele (Autran Dourado) usa o fluxo da consciência para dissecar suas personagens, que se revelam múltiplas. E o leitor precisa de um novo mecanismo de percepção e observação [...]” (1972, p.2).

O que a articulista identifica, agora no plano da elaboração das personagens, é a multiplicidade inerente a uma obra de acento barroco, que explora até o limite as possibilidades de variação. Esta peculiaridade do romance requer uma participação mais

ativa do leitor durante o ato da leitura, uma vez que a narrativa se impõe simultaneamente refletindo sobre a própria construção e sobre a própria apreensão.

O retrato múltiplo das personagens, construído a partir do cruzamento de variadas impressões subjetivas, é uma técnica amplamente utilizada no romance moderno. Auerbach (2004) discute a técnica tendo como referência *To the lighthouse* (1927), romance de Virginia Woolf e a representação da personagem central, Mrs. Ramsay:

[...] O que é essencial para o processo e para o estilo de Virginia Woolf, é que não se trata apenas de um sujeito, cujas impressões conscientes são reproduzidas, mas de muitos sujeitos, amiúde cambiantes [...] Da pluralidade dos sujeitos pode-se concluir que, apesar de tudo, trata-se da intenção de pesquisar uma realidade objetiva, ou seja, neste caso concreto, de pesquisar a ‘verdadeira’ Mrs. Ramsay. Embora seja um enigma, e assim se mantenha fundamentalmente, é como que circunscrita pelos diferentes conteúdos de consciência dirigidos para ela (inclusive o dela mesma) [...] (AUERBACH, 2004, p.483).

A representação da personagem Rosalina, de *Ópera dos mortos*, é similar à representação de Mrs. Ramsay em *To the lighthouse*. Rosalina é apresentada a partir de perspectivas diversas e de percepções subjetivas de várias outras personagens da trama. O narrador convida o leitor a apreender Rosalina a partir de múltiplos olhares. Para a cidade, ela é o espinho e a dor, para Juca a patroa e a amante, para Quiquina é sempre a menina. A respeito de si mesma a personagem vacila:

[...] Quem sabe Lucas Procópio não morreu de todo, vivia ainda dentro dela? Ela, semente de Lucas Procópio. No canto mais escuro da alma, de onde brotava toda sua força sombria. [...] Ela podia ser feito Lucas Procópio [...] Sei, não sou Lucas Procópio, de jeito nenhum. Era mais o pai, homem reto, cidadão. Não lhe imitava os gestos, a postura diante da vida? [...] Sou igual a papai, sou ele não. Sou de alma o coronel João Capistrano Honório Cota [...] (DOURADO, 1999, p. 132 -133).

Evocando a ‘poética do olhar’, delineada no primeiro capítulo, Ganguzza caracteriza o aspecto pluridimensional das personagens da ópera: “[...] O que importa mesmo em *Ópera dos mortos* é como olhamos. As personagens principais – Rosalina, Quiquina, Juca Passarinho – têm mais de uma dimensão. [...]” (1972, p.2). No romance, temos:

[...] Que pessoa estranha, dona Rosalina. Ela o deixava desconcertado não apenas pela ambivalência de sua conduta, mas pelo mistério mesmo do seu ser. Como é que uma pessoa era assim? Ele não entendia, por mais que verrumasse a cabeça não conseguia entender. 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 imprevista nos modos, nos jeitos de parecer. Um ajuntamento confuso de Rosalinas numa só Rosalina. [...] (DOURADO, 1999, p. 120).

Autran Dourado recorre aos símbolos para elaborar as personagens de *Ópera dos mortos*, recurso que insere a ambiguidade na narrativa, uma vez que os símbolos não possuem sentidos predeterminados nem unívocos. Por meio do simbólico, o autor convida mais uma vez o leitor à participação ativa na apreensão da narrativa, para o que este deve ser capaz de identificar e atribuir sentido aos símbolos construídos no contexto do romance. Para a articulista, as personagens de *Ópera dos mortos* “[...] São mais que pessoas vivendo num mundo físico, pois correspondem às ideias e filosofias que o autor quer propor. Quando se olha assim, o livro tem mais significação. [...]” (1972, p.2)

Segundo Ganguzza: “[...] não se pode analisar nem criticar *Ópera dos mortos* sem discutir o aspecto simbólico. Parece que o livro tem quatro símbolos principais: a casa, o relógio, as flores e a cor branca [...]” (1972, p.2). A articulista discute em pormenores os quatro símbolos principais que identifica no romance. Todavia, interessa à nossa análise pontuar a discussão levantada sobre o simbolismo da cor branca, na qual Ganguzza se utiliza da comparação com o romance *Moby Dick* (1851), de Herman Melville e a análise do simbolismo do duplo, para a qual a articulista se utiliza da comparação com ‘A queda da casa de Usher’, conto de Alan Poe.

Sobre o significado da cor branca, Ganguzza relaciona dois símbolos: a belida no olho esquerdo, uma marca de nascença característica do personagem Juca Passarinho, e as flores brancas produzidas por Rosalina. A respeito de um dos possíveis significados do encontro entre os dois personagens, a análise desenvolvida recorre ao romance de Melville:

[...] No livro *Moby Dick*, Ahab, o protagonista, tem uma risca branca no corpo. Essa risca era a ligação evidente entre Ahab e aquilo que ele procurava, a baleia branca. Igualmente a ligação simbólica entre Juca Passarinho e Rosalina é a brancura – o olho branco de Juca e a rosa branca de Rosalina. Juca, como Ahab, é um tipo de caçador e está procurando uma coisa branca difícil de alcançar – Rosalina. [...] (GANGUZZA, 1972, p.3).

A relação estabelecida pela articulista é significativa porque atenta para uma predestinação entre os dois personagens, o que se torna verificável na passagem seguinte do romance:

[...] O olho branco, cego. Ah, sim, aquilo, ele. O olho leitoso que ela tinha vontade de tocar com as pontas dos dedos. A mão no seu ombro, a mão quente e trêmula. O olho leitoso, o outro olho luminoso, negro, faiscante. A voz trêmula. Com ele, justamente com ele. Por que não outro, meu Deus? Com outro, quem? A belida no olho esquerdo misterioso. *Só ele, só podia ser ele, não tinha mais ninguém.* [...] (DOURADO, 1999, p.159). (grifos nossos)

Juca Passarinho e Rosalina estão inextricavelmente ligados, Juca é o outro de Rosalina, Rosalina é o outro de Juca. Pólos complementares. Ela, senhora do sobrado. Ele, o passarinho que recusa o pouso. O acento trágico da narrativa é construído através dos símbolos das personagens que se atraem um para o outro, prontos para desencadear o processo que culminará na ruína de ambos. Ao longo da trama, são distribuídos sinais, indícios da tragédia que está para se consumir: “[...] esqueça por um momento os sinais, os avisos surdos das ruínas, dos desastres, do destino [...]” (DOURADO, 1999, p.12).

Não é por acaso que o capítulo 7, que narra os encontros sexuais entre Rosalina e Juca, é intitulado ‘A engrenagem em movimento’. Trata-se do desencadeamento do processo que culminará na consumação da tragédia. O encontro entre Rosalina e Juca é o aspecto que coloca em movimento a engrenagem do infortúnio que se abaterá definitivamente sobre ambos.

O paralelo com *Moby Dick*, estabelecido por Ganguzza, se refere ao enredamento trágico dos destinos das personagens: “[...] Como Ahab, depois de ficar com o objeto de sua procura, Juca também fica envolvido no processo a que dera começo [...]” (GANGUZZA, 1972, p.3). Rosalina é a armadilha mortal, o visgo que prende o passarinho e consoma a maldição: “[...] Maldita casa! Maldita vida! Maldita ela! Maldito todo mundo! Maldito eu! Ia gritando como quem rasga o peito. [...]” (DOURADO, 1999, p.240).

O simbolismo do duplo é discutido por Ganguzza com a intenção de refletir sobre a influência do pai e do avô sobre a personagem central de *Ópera dos mortos*. João Capistrano Honório Cota e Lucas Procópio são os dois pólos entre os quais oscila a personalidade de Rosalina, cuja vida é cindida entre o regime diurno e o regime noturno, entre repressão e liberação:

[...] Neste ponto, Autran Dourado toca num tema importante na literatura – o duplo ou *Doppelgänger*. *Doppelgänger* é o nome dado à doença psicológica duma personalidade dupla. Alguns autores, como Edgar Allan Poe, têm preferido revelar esses duplos pelo emprego de duas personagens simbólicas, em vez de uma personagem com dois lados manifestos [...] (GANGUZZA, 1972, p.3).

Referindo-se aos gêmeos de ‘A casa de Usher’, Ganguzza amplia a compreensão da relação entre Rosalina e seu sobrado, no sentido de uma simbiose: “[...] Como *Ópera dos mortos*, a casa de Usher é uma representação evidente do protagonista [...]” (1972, p.3). O sobrado barroco, que une em sua arquitetura o pai e o avô da personagem, é o símbolo de sua personalidade e da tensão que acaba por consumir a sua própria vida. A figura do avô Lucas Procópio, envolvida em brumas e ligada à luxúria e ao mal, concorre com a figura do pai, João Capistrano, relacionada à honra e à nobreza assentada na distinção que se mantém pelo orgulho. Segundo a articulista:

[...] Roderick Usher e Madeline, os habitantes da casa, como Rosalina, são os sobreviventes únicos de sua família. Personificam a personalidade dividida. Neles se pode ver a ambiguidade, considerados numa só imagem. Na história Madeline represente a parte sinistra da mente de Roderick. Roderick, numa tentativa de matar aquela parte dele, sepulta Madeline quando ela ainda está viva [...] Rosalina, em *Ópera dos mortos*, incorpora essa dualidade. É só uma personagem, mas dois mortos tomaram posse dela: seu pai e seu avô [...] (GANGUZZA, 1972, p.3).

Ampliamos a comparação desenvolvida por Ganguzza para observar a semelhança entre o desenlace das duas narrativas, *Ópera dos mortos* e ‘A casa de Usher’. A natureza dual das personagens representadas não pode ser resolvida, um dos termos não pode ser eliminado sem que a tragédia seja deflagrada. O encontro entre os duplos está marcado, e trata-se de um encontro fatal. Assim como em ‘A casa de Usher’ a casa é arruinada, o destino do sobrado dos Honório Cota é a ruína e a profanação:

[...] Agora a gente estava de novo no sobrado, esperando. De uma certa maneira, todo mundo ficava de dono da casa [...] A confusão, a promiscuidade era geral. Já mexiam nos armários, nas panelas, tinha gente que fazia café. Se a coisa demorasse mais, se Seu Emanuel não desse logo a ordem do cortejo, iam acabar limpando a casa, já tinha gente mirando o patecão de ouro [...] (DOURADO, 1999, p. 246).

A derrocada da casa, a profanação do espaço sagrado onde imperavam os valores próprios dos Honório Cota, suas memórias, símbolos e seus fantasmas, seu tempo particular marcado nos relógios é a consumação do destino trágico da família. Os únicos momentos em que o sobrado abriu as suas portas aos habitantes de Duas Pontes foi para a saída dos cortejos fúnebres de seus moradores. A retirada de Rosalina, todavia, tem uma significação especial.

A respeito da relação entre Rosalina e a coletividade, Ganguzza interpreta a personagem como sendo um duplo da coletividade da cidade. Nesse sentido, o final do romance representa o encontro de Rosalina com o seu duplo. Para a articulista: “[...] A duplicidade dentro de Rosalina iguala a comunidade de que ela é um lado [...]” (GANGUZZA, 1972, p.3).

Pode-se perceber, no final do romance, a quebra do interdito espacial entre Rosalina e o povo: ao mesmo tempo em que a personagem sai de casa, os habitantes de Duas Pontes adentram o sobrado. Segundo Ganguzza, “[...] Como Madaline Usher, Rosalina é a gêmea da cidade e é uma sombra coletiva [...]” (GANGUZZA, 1972, p.3).

Faces opostas de uma mesma identidade, o destino de Rosalina se inscreve no destino dos habitantes de Duas Pontes. O encontro entre os duplos sela o desterro de Rosalina para a insanidade. A nosso ver, este seria um dos possíveis significados da frase que consta no final do livro: “[...] Lá se ia Rosalina, nosso espinho, nossa dor [...]” (DOURADO, 1999, p.248).

4.7 Maria Odília McBride – A necessidade do tempo transformador

A análise de autoria de Maria Odília McBride, da Universidade do Texas, marca a repercussão internacional da obra de Autran Dourado. Publicada na edição de nº 314 do SLMG, datada de setembro de 1972, a análise é publicada ao mesmo tempo em que a Editora Civilização Brasileira lança a 3ª edição do romance, cuja capa ilustra o texto reproduzido no suplemento.

Intitulado ‘O tempo em Ópera dos mortos’, o artigo de cunho acadêmico que ocupa a página 10 do suplemento está centrado na investigação do aspecto temporal no romance autraniano. A hipótese defendida pela articulista é de que em *Ópera dos mortos* existe a

articulação entre marcações temporais de naturezas diversas, que se definem em relação aos personagens. Segundo Maria Odília:

[...] Pode-se dizer que o tempo em *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado, é marcado tanto cronologicamente quanto em suas dimensões humanas. Em geral, as personagens secundárias tendem a trazer a noção cronológica da passagem do tempo. É esperando Quiquina e Juca Passarinho que Rosalina conta os minutos [...] (MCBRIDE, 1972, p. 10).

Ao situar a existência do tempo cronológico, Maria Odília atenta para a oposição entre este e o tempo próprio do sobrado, marcado pela lembrança e pela subjetividade. A representação desse tempo está na figura de Rosalina, a personagem central. Segundo a articulista, “[...] Para Rosalina, no entanto, o tempo que existe é o tempo da memória, portanto, acronológico [...]” (MCBRIDE, 1972, p.10).

O contato da personagem principal com Juca Passarinho é o que insere, segundo a argumentação da articulista, a dimensão cronológica na trama. Temos, então, que a experiência da alteridade é o que põe em movimentação, no plano narrativo, o confronto entre o tempo parado, morto, que caracteriza o interior do sobrado e a vida de Rosalina, e o tempo vivo, marcado pelos ritmos da vida da cidade de Duas Pontes.

O confronto entre as duas perspectivas temporais modifica radicalmente a existência de Rosalina que, através dos seus encontros com Juca Passarinho e de sua gravidez, passa a se inserir no tempo dos ciclos da vida. Todavia, não é uma inserção que se realiza de forma completa, tampouco o tempo da vida conseguirá suplantar a estagnação. Segundo Maria Odília:

[...] A relação com Juca dá a Rosalina um presente que ela não pode aceitar inteiramente. Por isso, sua personalidade se divide em duas: A Rosalina noturna, que é amante de Juca Passarinho, e que um dia deixa de recebê-lo, e a diurna, para quem as horas são todas iguais. [...] (MCBRIDE, 1972, p.10).

Conforme observado na análise de Maria Odília, não existe uma transformação, menos ainda uma escolha, por parte da personagem, de passar de um estado para o outro. O que há é a conjugação dos dois planos temporais, o que desencadeia a cisão da personagem central. Uma cisão que será, todavia, resolvida pela preponderância do tempo

passado, com a elevação da figura de Rosalina ao plano da memória, e que transforma sua história em caso do imaginário popular:

[...] O nascimento e a morte da criança restauram a integridade de Rosalina em uma outra, a que nunca existiu: a noiva de Emanuel, que finalmente é levada do sobrado e da cidade [...] A partida de Rosalina e o estacionar da pêndula da copa destroem o presente da cidade, que ficará vivendo da memória do passado. E é a cidade que reconstrói esse passado, que constitui o enredo de *Ópera dos mortos* [...] (MCBRIDE, 1972, p.10).

A análise pontua a estagnação em confronto com a necessidade de transformação. Para Maria Odília, o tratamento do aspecto temporal no romance de Autran Dourado representa a ausência do dinamismo que confere vitalidade à existência humana. Tal processo está, segundo a articulista, em relação direta com as estruturas sociais representadas na obra, cuja hierarquia não é mais capaz de ser sustentada: “[...] Essas dimensões temporais se relacionam com as estruturas sociais, porque dinamizadas elas apressam a derrocada final da hierarquia representada pelas relações entre o sobrado e a cidade [...]” (MCBRIDE, 1972, p.10).

Maria Odília conclui sua argumentação considerando que, em *Ópera dos mortos*, Autran Dourado retrata os males da ausência de transformação social, transformação esta que é o cerne da própria existência humana. Apoiando seu ponto de vista na perspectiva crítica de Bergson, a articulista diz: “[...] Em suma, Autran Dourado, em *Ópera dos mortos*, retrata uma sociedade em decomposição, uma sociedade estática sem capacidade de mudanças, a que falta a ação geradora da vida que falta, afinal, o tempo criador [...]” (MCBRIDE, 1972, p.10).

Ao pontuar a ausência de transformação como causa do que entendemos como uma forma de ‘esclerose social’ representada no romance, Maria Odília insere a sua análise no campo das questões que então se impunham a uma época na qual a sociedade ocidental clamava pela transformação social, questionava hierarquias e formas de pensamento. A ação geradora de vida, que na época se consolidou no poder jovem como forma de questionamento das estruturas sociais, nos parece ser a crença no desenvolvimento de novos valores para a sociedade de então

4.8 Eneida Maria de Souza – Uma abordagem estrutural

Eneida Maria de Souza publica, de forma fracionada em três distintas edições do SLMG (371, 372 e 373 publicadas entre setembro e outubro de 1973), um estudo a respeito de *Ópera dos mortos*. Consideraremos também em nossa análise o seccionamento do estudo publicado, visto que se trata da análise de maior fôlego publicada a respeito de *Ópera dos mortos* no suplemento à época.

O estudo é subdividido em duas partes. A primeira abordando a estrutura da narrativa, a segunda abordando a movimentação dos motivos. O estudo da estrutura da narrativa considera a posição mediadora do narrador no romance e o contexto social que serve de pano de fundo à narrativa. A análise da movimentação dos motivos está centrada na relação entre Rosalina e Juca, bem como no papel dos mediadores humanos entre Rosalina e a cidade de Duas Pontes.

Todavia, o que pontuaremos do estudo de Eneida Maria de Souza é aquilo que consideramos que não foi observado, ou pelo menos não de forma suficientemente acurada, por outros críticos que se debruçaram sobre *Ópera dos mortos* à época. Assim sendo, observaremos primeiramente o aspecto estrutural da narrativa na visão da estudiosa.

No que concerne ao plano estrutural, Eneida Maria de Souza atenta para a natureza especular da narrativa de *Ópera dos mortos*:

[...] A disposição evoca, muitas vezes, o caráter espelhado da narrativa, na medida em que determinadas situações são reduplicadas, sob forma invertida, em outros capítulos. Há, deste modo, uma repetição de fórmulas, sejam elas de caráter formal ou temático [...] (SOUZA, 1973, p.2).

A repetição de situações em modulação crescente ou decrescente é uma característica estrutural da narrativa de *Ópera dos mortos*, e corresponde ao recurso da *mise en abyme*. Segundo o dicionário de termos literários, a *mise en abyme* “[...] consiste num processo de reflexividade literária, de duplicação especular [...]” (CEIA, s/d). Tal recurso funciona, na narrativa do romance em questão, como mais um exemplo do aproveitamento do barroco e seus jogos de ilusão. O espelhamento caracteriza também uma narrativa autocentrada, que se retoma constantemente através da reiteração.

O contexto social que serve de pano de fundo para a obra também é considerado na análise. A partir da construção do sobrado, a estudiosa analisa a estrutura social patriarcal representada no romance de Autran Dourado. O culto ao patriarca se faz presente na

relação da cidade com o sobrado: “[...] O respeito ao grande patriarca, pelo povo, traz implícito a necessidade de se cultuar alguém, mais pela sua função mitológica e distante, do que qualquer outra coisa [...]” (SOUZA, 1973, p.2).

O mito do patriarca honrado se personifica em João Capistrano, responsável pela construção do pavimento superior do sobrado. O feito de João Capistrano significa a sua elevação em glória, poder e nobreza. Todavia, o andar térreo construído por seu pai, Lucas Procópio, homem rejeitado pela sociedade de Duas Pontes, continua presente.

Ao sublime João Capistrano se opõe a figura do pai, Lucas Procópio, instaurando a tensão fundamental do romance, significada na estrutura do sobrado. O sobrado é, desta forma, mais uma reiteração da estrutura da narrativa.

A segunda parte do estudo, publicada às páginas 4 e 5 da edição 371, trata da movimentação dos motivos. A estudiosa explora as relações de paralelismo, oposição e semelhança entre as personagens Rosalina e Juca:

[...] A entrada em cena de Rosalina e Juca Passarinho (como as reações de ambos diante dos fatos) é construída de maneira paralela, seja na repetição dos mesmos gestos ou na evocação dos problemas que os atormentam. [...] (SOUZA, 1973, p.4).

No artigo, são exploradas as analogias entre as personagens, tendo em vista o desdobramento dos motivos no plano narrativo. Segundo a articulista, a “[...] natureza semelhante de ambas as personagens (carência interior) conduz o desenvolvimento paralelo dos motivos [...]” (1973,p.4). A partir de tal constatação, a articulista analisa a trajetória das personagens e as semelhanças na construção psicológica de ambas.

A carência interior das personagens conduz os seus relacionamentos com os objetos e determinadas imagens que passam, então, a ter uma dimensão simbólica. Por meio da observância das imagens às quais se relacionam as personagens, é possível entender a natureza de ambas: “[...] Essa primeira abordagem do funcionamento das imagens em relação àqueles que estão a ela ligados, revela claramente a relação entre Juca Passarinho e Rosalina [...]” (SOUZA, 1973, p.4).

Eneida Maria de Souza observa, ainda a respeito dos símbolos, o papel destes em relação à psicologia das personagens como alternativas compensatórias de carências

profundas. Assim, as flores de Rosalina e a espingarda de Juca Passarinho são mecanismos equivalentes.

Com suas flores, Rosalina realiza a sua manobra de burlar o tempo: “[...] Flores para dona Rosalina fazer. Assim era melhor, ocupava as mãos, distraía o espírito, ajudava a passar o tempo. [...]” (DOURADO, 1999,p. 46). As flores indicam ainda a artificialidade da vida da personagem, reclusa em seu sobrado ocupada em tecer flores de pano, flores mortas.

Cumpra observar aqui a questão etimológica como algo relevante. A respeito da etimologia em *Ópera dos mortos*, o autor se pronuncia em outros dois livros de sua autoria. Em um diz: “[...] Rosalina – rosa branca, flor de seda (título de bloco); floresce em maio, mês da noivas, de Maria. [...]” (DOURADO, 1973, p.117). Em outro, o autor esclarece a relação estabelecida na obra entre os nomes, as imagens e as personagens:

[...] As coisas são o que são e significam. Tudo é símbolo, e todo símbolo é mensagem. A personagem principal de meu romance *Ópera dos mortos*, que simbolicamente fabricava flores de pano ou papel, só podia se chamar Rosalina, de rosa. [...] (DOURADO, 2009, p.28).

As flores aludem também aos desejos mais recônditos da personagem, o seu erotismo reprimido. Funcionam como uma válvula de escape. O capítulo que, no romance, apresenta a personagem central, é significativamente intitulado ‘Flor de Seda’. Dele extraímos a seguinte passagem:

[...] Queria agora fazer uma rosa bem grande, bem armada, de organdi, bem vaporosa, pra quando chegar algum viajante querendo. Ou se ficava mais bonita que de costume, guardava na gaveta da cômoda, prendia no cabelo. 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 devia 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. [...] (DOURADO, 1999, p.49).

As flores significando o erotismo de Rosalina estão presentes também no momento da entrega sexual da personagem a Juca. Rosalina é uma flor que se abre, vivificada, para ser finalmente colhida pelo viajante:

[...] Era como uma flor se abrindo dentro do corpo, no meio da noite, na escuridão do corpo. Uma flor cujas pétalas os dedos tocavam [...] Desabotoou os primeiros botões da blusa branca [...] 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 dos jardins. O brilho da rosa, sua vida. Rosaviva [...] (DOURADO, 1999, p.154-155).

O momento do encontro sexual entre Rosalina e Juca é o momento em que Eros se superpõe a Tanatos, a pulsão de vida se sobrepõe à pulsão de morte. A personagem libera a sua dimensão erótica por meio do gesto de desabotoar a blusa e retirar a flor que abrigava nos seios: a rosa é vivificada, ainda que momentaneamente. A este respeito, Eneida Maria de Souza diz: “[...] Assim, a atitude de Rosalina frente ao encontro com Juca Passarinho revela a liberação/prisão do corpo, da sexualidade reprimida, trazendo a sensação paradoxal de renascimento e morte [...]” (SOUZA, 1973, p. 5).

As flores de pano, como símbolos que remetem à trajetória e ao destino das personagens, estão para Rosalina assim como a espingarda está para Juca. Mais uma vez, a nomeação dos capítulos do romance precisa ser observada. O capítulo em que é apresentado ao leitor a personagem Juca Passarinho é significativamente intitulado ‘ Um caçador sem munição’. Lê-se:

[...] 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 ideia ruim brota. Um tirinho sempre diverte, faz o tempo passar. Põe a alma do homem pra fora, na clareza do dia [...] (DOURADO, 1999, p.73).

Assim como as flores de Rosalina embalam o tempo da personagem, fazendo parte de sua manobra existencial de permanecer reclusa e fora do tempo, sua alma encastelada encontra a clareza do dia através dessas mesmas flores: são o seu mecanismo de liberação. A espingarda de Juca, da mesma forma, tem por objetivo liberá-lo do peso do encarceramento da alma e da solidão, que são as coisas mais temidas pela personagem.

Juca está assinalado, assim como Rosalina, já pelo signo da decadência, tangido de longes terras, do norte de Minas Gerais, das bandas do Paracatu. É um caçador que já não pode caçar, embora ostente a sua espingarda sem munição: “[...] Pegou a espingarda, fez

mira num passarinho que ia passando, era um tiziu. Na falta de pólvora, remedou com a boca o estampido da pica-pau [...]” (DOURADO, 1999, p.64).

Da mesma forma que Rosalina se ocupa em construir suas flores de pano para passar o tempo e embalar suas lembranças e desejos recônditos e irrealizáveis, Juca ostenta juntamente com sua espingarda as lembranças das pródigas caçadas com seu padrinho, o major Lindolfo do Paracatu:

[...] Tinha muita emoção nas caçadas de porte. Seu major Lindolfo, quando saía caçando onça, veado, mesmo guará-vermelho – 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? [...] Seu major é que era um despropósito, não queria nem aproveitar depois a pele dos bichos, usava mesmo chumbo paula-sousa. Cada estrondo, te conto. [...] (DOURADO, 1999, p.63).

As flores de pano de Rosalina e a espingarda sem munição de Juca funcionam como símbolos das personagens, simulacros de necessidades profundas, revelando soluções análogas para seus problemas interiores. Para Eneida Maria de Souza: “[...] Nessa apresentação dos motivos de esconder e extravasar o real, é preciso apontar a semelhança entre as duas atitudes, quando ambas as personagens apoiam-se em fatos ou atividades que substituem uma falta interior [...]” (1973, p.4).

Às páginas 8 e 9 da edição 371 do SLMG, trazem a parte final da análise de Eneida Maria de Souza a respeito de *Ópera dos mortos*. Destacaremos da seção final do estudo a análise do papel mediador desempenhado pelas personagens Juca Passarinho e Quiquina entre Rosalina e seu sobrado e a cidade de Duas Pontes e os seus habitantes. Conforme assinala a articulista:

[...] Do ponto de vista social, J.P. e Quiquina são as únicas pessoas que transitam entre as duas ordens (sobrado e cidade), apesar de não contribuírem para o intercâmbio entre elas. A empregada permanece muda, por ser a revelação simbólica da voz calada da família e o único elemento que sobra para o equilíbrio do sistema familiar. Juca Passarinho não fala por conveniência, porque se assim fizesse estaria contribuindo para sua própria desgraça [...] (SOUZA, 1973, p.9).

À luz da teorização de Lévi Strauss, a dimensão simbólica que caracteriza Juca Passarinho e Quiquina como mediadores entre ordens distintas é averiguada pela

articulista. Juca e Quiquina estão assinalados por marcas de nascença que caracterizam a inserção de ambos num plano intermediário. O significado mítico de tal inserção é objeto da atenção de Eneida Maria de Souza:

[...] Assim, os seres dotados de carência física (cegos, coxos, mancos, etc.) são atribuídas funções especiais, pelo fato de transitarem entre dois estados plenos do ser. São, dessa forma, ‘menos-ser’ (mediadores), por terem o direito de ocupar um lugar inteiro no sistema, pois é a única forma de passagem entre dois estados absolutos [...] (SOUZA, 1973, p.4).

Seres intermediários, Quiquina, assinalada pelo mutismo e Juca, pela belida em seu olho esquerdo, são a ponte entre o sobrado – espaço do mito, do interdito – e a cidade de Duas Pontes. Todavia, existe no plano narrativo uma diferença significativa entre a mediação exercida por Quiquina e aquela é exercida por Juca. A questão é discutida pela estudiosa, segundo quem: “[...] Quanto a Juca Passarinho, sua função mediadora é oposta à de Quiquina: é a causa do desequilíbrio do sistema familiar [...]” (SOUZA, 1973, p.4).

A oposição diametral entre estas duas personagens está fundamentada, segundo a articulista, no fato de que Quiquina atua para a manutenção da aura mítica de Rosalina, do seu afastamento do povo da cidade, ao passo que a mediação estabelecida por Juca segue no caminho inverso, tentando trazer Rosalina ao convívio com a alteridade.

Na narrativa é possível encontrar exemplos significativos da oposição entre Quiquina e Juca. A passagem seguinte, que representa uma captação do fluxo de pensamentos de Quiquina a respeito de Juca, revela o motivo pelo qual a sua presença a desagrada.

[...] No começo ela não via o homem com bons olhos, tinha as suas desconfianças. Em geral não gostava muito de gente de fora, da italianada nem se fala, pela gritaria que eles faziam. Ele viera de muito longe, de um lugar que ninguém sabia direito onde ficava. Ela o olhava como a um estrangeiro. Nada de bom podia sair dali. Aquele homem não é bom, a gente vê logo que não é bom. Não é flor que se cheire. Muita prosa, cheio de partes. Ele conta muitos casos, está sempre contando muitos casos. A gente nunca sabe quando é verdade, quando é mentira. Depois não é sério, vive de boca sempre escancarada nos risos. Muito riso, pouco siso. Onde a risada chega, juízo bate as asas, passarinho avoa.

Bem que ela não quis que Juca Passarinho entrasse no sobrado, fez logo que ele tomasse rumo. Foi Rosalina que cismou, quando Rosalina cisma não tem jeito. [...] (DOURADO, 1999, p.102).

Para Quiquina, Juca Passarinho representa a intromissão de um indivíduo externo capaz de desestabilizar as regras do sobrado e as costumeiras relações entre ela e Rosalina: Quiquina é mais uma guardiã do passado, trabalha para a sua manutenção. Muda, colabora para a preservação do silêncio sepulcral da casa. Todavia, é justamente pela necessidade de ouvir a voz humana que Rosalina decidiu pela permanência do agregado, conforme a citação seguinte:

[...] 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. [...] Rosalina ouvia José Feliciano. A voz de José Feliciano veio dar vida ao sobrado, encheu de música o oco do casarão, afugentou para longe as sombras pesadas em que ela, sem dar muita conta, vivia. Agora ela pensava: como foi possível viver tanto tempo sem ouvir voz humana, só os grunhidos, os gestos às vezes desesperados de Quiquina quando ela não conseguia se fazer entender? [...] (DOURADO,1999, p.90).

A chegada de Juca Passarinho (também chamado de José Feliciano e Zé-do-major) faz com que Rosalina perceba o absurdo de sua vida, perceba o silêncio em que vivia mergulhada. A partir de tal constatação, a personagem se dá conta de que a companhia de Quiquina não preenche a sua necessidade de contato humano. Rosalina sente falta da fala, da voz. Juca e Quiquina são, portanto, mediadores rivais, como se pode perceber na passagem seguinte, que representa o movimento dos pensamentos de Juca Passarinho:

[...] Agora havia uma coisa de comum entre eles (Rosalina e Juca), de que Quiquina não podia participar. Ela viu tudo, desde o principinho estava vendo. [...] Mas não se preocupava muito com a reação de Quiquina. Só não queria encontrar com ela sozinho. Queria que as duas estivessem juntas, queria se encontrar primeiro com dona Rosalina. Conforme a reação dela ia ver como lidar com a outra. [...] Porém tinha medo que as duas tivessem se entendido a seu respeito. Havia uma intimidade muito grande entre elas, um entendimento silencioso de que ele não participava. Um entendimento profundo, muito anterior à sua chegada. Eram quase mãe e filha. Não, Quiquina não era como ele, sabia. Agora Quiquina não era mais do que ele. [...] (DOURADO, 1999, p.172).

O embate entre Quiquina e Juca é vencido pela primeira, já que a conservação dos valores ancestrais se sobrepõe à abertura para a vida ensaiada pela protagonista, Rosalina.

O desenlace da questão é significativamente abordado por Eneida Maria de Souza, que identifica o papel desempenhado por Quiquina:

[...] No entanto, a função lógica dos mediadores vai se diferenciar ainda mais, quando Quiquina mata o filho de Rosalina, realizando a função de mediadora entre a moça e a família, preservando o equilíbrio da estrutura fechada do sobrado. Torna-se assim mediadora entre mortos e vivos, abolindo a contradição existente na situação presente (relação interdita de J.P. com Rosalina) e estabelece a conjunção final de Rosalina com o sistema da casa, quando para a pêndula. Para ela, parar a pêndula significa a integração de Rosalina com a família (na morte) e a sua distância em relação à cidade. [...] (SOUZA, 1973, p.4).

Quiquina representa a vitória dos valores míticos, agindo como um elemento da manutenção da ordem estabelecida, em oposição a Juca, um agente da mudança e da dispersão. A oposição entre as personagens é, a nosso ver, mais um exemplo da conflitante dicotomia barroca posta em movimentação na estrutura narrativa de *Ópera dos mortos*.

A análise de Eneida, a mais longa publicada sobre *Ópera dos mortos* no SLMG, serve para que se tenha uma noção da importância da obra no cenário de sua época, e da situação do emprego do método estrutural nas análises literárias, ainda visto com certa desconfiança.

Os textos dos articulistas do SLMG, cada qual em seu enfoque específico, apontam diversos elementos do romance, contribuindo para a sua melhor captação por parte do leitor. Trata-se de um romance aparentemente simples, mas que joga com uma gama variada de interpretações e ideias, o que faz com que certos aspectos sejam empanados por outros, ou ainda não muito bem compreendidos.

Considerações finais

Ópera dos mortos é publicado em um período tenso e intenso da história recente, contemporâneo de revoluções que seriam as responsáveis por delinear os contornos da sociedade atual. Questionamentos de várias ordens redefiniram a relação do homem com o mundo, assim como os avanços tecnológicos da época alteraram significativamente a percepção que o homem tinha deste. As utopias, as revoluções sociais que estouraram em vários países são uma demonstração de que uma nova concepção de homem e de mundo estava sendo gestada.

No Brasil, sob as botas da ditadura militar, o romance de Autran Dourado se distancia do perfil das obras ditas engajadas, preocupadas em contribuir diretamente para uma revolução social, sendo o objeto artístico um instrumento para a realização de tal propósito. Todavia, o romance de Autran Dourado está longe de ser uma obra fechada na imanência da forma literária: pelo contrário, é por meio da elaboração temática e linguística que o autor vincula sua obra às questões mais prementes da década, além de representar no plano do conteúdo elementos caros à ideia de cultura nacional.

A pesquisa formal presente em *Ópera dos mortos* tem como foco contribuir para a atualização das linguagens artísticas no Brasil por meio da apropriação de recursos empregados nas literaturas contemporâneas de outros países: o romance brasileiro experimenta uma fase bastante prolífica, o que justifica que se fale até do surgimento de um 'novo romance brasileiro', marcado pela renovação técnica e temática, e por novas soluções artísticas.

O ocaso do mundo passado, a decadência de costumes e valores é o grande tema deste romance-tragédia, que se ocupa de retratar páginas da história brasileira com o olhar arguto e crítico de quem sabe que a ruptura com determinados caminhos é uma questão vital, já que a renovação é uma questão de sobrevivência.

O romance depõe contra a esclerose dos valores, o culto alienado ao passado que elimina qualquer possibilidade de irrupção do novo. Desta forma, o autor vincula seu romance ao questionamento profundo, realizado numa época marcada pela revisão de conceitos e pela vontade prospectiva, da relação entre renovação e permanência.

Publicado num entrecruzar de tendências, num momento em que se articulam novas relações entre a tradição e a novidade, e de profundas rupturas, *Ópera dos*

mortos é uma demonstração dos novos caminhos trilhados pela literatura brasileira a partir da segunda metade do século XX.

A sua recepção por parte da crítica nos permite concluir que o “vazio” a que se referiu Eduardo Portella, no final de 1967, foi diminuído ao longo dos anos seguintes à publicação, a julgar pela nossa fonte, o SLMG. O que não quer dizer, contudo, que a obra tenha sido suficientemente estudada: a fortuna crítica do romance é, a nosso ver, ainda bem inferior ao que se esperaria, dado o que ela representa, e o nosso trabalho objetivou contribuir para a minoração desse quadro.

Por outro lado, atribuímos o vazio mencionado por Portella ao próprio período da publicação, num ano de convulsões políticas em que o característico fechamento do regime militar recrudescera. Os anos seguintes seriam ainda turbilhonados pela perseguição e morte ou o exílio de políticos, intelectuais, líderes populares, estudantes e todos aqueles que se opunham ao governo estabelecido.

Ancorado em sua realidade histórica, mas não limitado por ela, refletindo sempre de maneira indireta, e à ela referindo-se ambigualmente, alegoricamente, em seu próprio processo, em sua própria construção, o romance de Autran Dourado não é um mero documento histórico: *Ópera dos mortos* é, a nosso ver, a pungente conclusão de que o tempo não para.

Referências

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. Um Romance Barroco. **Minas Gerais**. Belo Horizonte, v.3, n. 76, p.10, fev. 1968. Suplemento Literário. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/websuplit/Lib/html/WebSupLit.htm>. Acesso em: fev. de 2010.

BAHIA, José Aloise. Suplemento literário do Minas Gerais. In: Agulha **Revista de Cultura**. Fortaleza/ São Paulo: nº 44, mar. de 2005. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag44capa.htm>. Acesso em: jun. de 2010.

BARRETO, Ivana. As realidades do Jornalismo Cultural no Brasil. In: **Revista Contemporânea**. Rio de Janeiro: UERJ, nº 7, 2006.2, p. 65-73. Disponível em: http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_07/08IvanaBarreto.pdf. Acesso em: jul. de 2010.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e historia da cultura**. 3.ed Sao Paulo: Brasiliense, 1986.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

BURGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. **As revoluções utópicas dos anos 60**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

b

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CEIA, Carlos. **E-dicionário de termos literários**. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/> acesso em: set de 2011.

COELHO, Haydée. A América Latina no Suplemento Literário do Minas Geras: Mapas críticos, anos 60 e meados de 70. In: **A América Latina no Suplemento Literário do Minas Gerais: 1967-1975**. COELHO, Haydée Ribeiro e FRANÇA, Júnia Lessa (org.) Belo Horizonte: UFMG, 2009. p. 17-25.

_____. Diversidade crítica e literária no Suplemento Literário do Minas Gerais (1966-73): ruptura de fronteiras. In: **O eixo e a roda**. Revista de Literatura Brasileira. v. 9/10. Belo Horizonte: UFMG, 2003/2004. p. 85- 96. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>. Acesso em: maio de 2010.

_____. Suplemento Literário do *Minas Gerais*: Apontamentos para uma história em processo. **Suplemento**. Belo Horizonte: nov. de 2005, nº 1284, p. 14-19. Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais.

COSTA, Ligia Militz da; REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. **A tragédia : estrutura & história**. São Paulo: Ática, 1988.

COUTINHO, Afrânio. **Da crítica e da nova crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

D'ALGE, Carlos. Crítica Literária e Jornalismo. In:_____. **O exílio imaginário: ensaios de literatura de língua portuguesa**. Fortaleza: Edições UFCE/PROEDI, 1983. p. 78 -89.

DOURADO, Autran. **Breve manual de estilo e romance**. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

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

_____. **O risco do bordado**. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1973.

_____. **Um artista aprendiz**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

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

EAGLETON, Terry. **A função da crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FAUSTO, Boris. **História Concisa do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2011.

FRAISSE, Simone. Antígona. In: BRUNEL, Pierre; SEVCENKO, Nicolau. **Dicionário de mitos literários**. Brasília: Rio de Janeiro: Ed. UnB, J. Olympio, 1998, p- 47.

GANGUZZA, Rose. Ópera dos mortos. **Minas Gerais**. Belo Horizonte, v. 7, n. 281, p. 2-3, jan. 1972. Suplemento Literário. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/websuplit/Lib/html/WebSupLit.htm> acesso em: fev. de 2010.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil: (sua história)**. São Paulo: Ed. da Universidade de Sao Paulo, 2005.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LAFETÁ, João Luiz. **A dimensão da noite e outros ensaios**. São Paulo: Ed. 34, 2004.

LEPECKI, Maria Lúcia. Ópera dos Mortos. **Minas Gerais**. Belo Horizonte, v.3, n.105, p.12, ago.1968. Suplemento Literário. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/websuplit/Lib/html/WebSupLit.htm>. Acesso em: fev. 2010.

MCBRIDE, Maria Odília Leal. O tempo em Ópera dos mortos. **Minas Gerais**. Belo Horizonte, v. 7 n. 314 p. 10, 2 de set. 1972. Suplemento Literário. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/websuplit/Lib/html/WebSupLit.htm>. Acesso em: fev. 2010.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da Cultura Brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 2008.

_____. Cultura brasileira ou cultura republicana? In: **Estudos Avançados**, n. 8, janeiro-abril 1990. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141990000100003 Acesso em: out. de 2011.

MOTTA, Leda Tenório da. **Sobre a crítica literária brasileira no último meio século**. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de. **Guimarães Rosa no Suplemento**. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários - UFMG, 2002.

PAES, Maria Helena Simões. **A década de 60**. São Paulo: Ática, 2001.

PENIDO, José Márcio. Ópera dos Mortos: a nova barca de Autran Dourado. **Minas Gerais**. Belo Horizonte, v.2, n 51, p.3, ago. 1967. Suplemento Literário. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/websuplit/Lib/html/WebSupLit.htm> acesso em: fev. de 2010.

PIMENTEL, José Renato. Ópera dos Mortos. **Minas Gerais**. Belo Horizonte, v.3,n.107,p.4, set.1968. Suplemento Literário. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/websuplit/Lib/html/WebSupLit.htm> acesso em: fev. de 2010.

PORTELLA, Eduardo. O tempo e o significado das coisas. In: DOURADO, Autran. **Ópera dos mortos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. I – VI.

PÓLVORA, Hélio. **A força da ficção**. Petrópolis: Vozes, 1971.

_____. Autran em tempo de ópera. **Minas Gerais**. Belo Horizonte, v. 2, n.71, p.10, jan. 1968. Suplemento Literário. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/websuplit/Lib/html/WebSupLit.htm>. Acesso em: fev. de 2010.

RODRIGUES, Marly. **A década de 50 – Populismo e metas desenvolvimentistas no Brasil**. São Paulo: Ática, 2001.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Paradigmas do Jornalismo Cultural no Brasil. In: **Espaços na mídia: História, cultura e esporte**. DINES, Alberto (org.). Brasília: Banco do Brasil 2001. p. 36-49.

SANTIAGO, Silviano. Crítica literária e jornal na pós-modernidade. In: **Revista de Estudos de Literatura**. Belo Horizonte: UFMG. v. I, out de 1993, p. 11-17. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit> Acesso em: maio de 2010.

SCHILLING, Voltaire. **Os anos JK: Otimismo e esperança**. Caderno de História nº 12, Memorial do Rio Grande do Sul. Disponível em: <http://www.memorial.rs.gov.br/cadernos/> acesso em: out. de 2011.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Regimes representativos da modernidade. In: **Léngua & meia: Revista de literatura e diversidade cultural**. Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural da Universidade Estadual de Feira de Santana, nº 1, 2001-2, p. 20-29.

SILVERMAN, Malcom. **Protesto e o novo romance brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2000.

SOUZA, Eneida Maria de. **Autran Dourado**. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

_____. Autran Dourado e o romance – I. **Minas Gerais**. Belo Horizonte, v. 8, n. 370, p. 2-3, set. 1973. Suplemento Literário. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/websuplit/Lib/html/WebSupLit.htm>. Acesso em: fev. de 2010.

_____. Autran Dourado e o romance – II. **Minas Gerais**. Belo Horizonte, v. 8, n. 371, p. 4-5, out. 1973. Suplemento Literário. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/websuplit/Lib/html/WebSupLit.htm>. Acesso em: fev. de 2010.

_____. Autran Dourado e o romance – III. **Minas Gerais**. Belo Horizonte, v. 8, n. 372, p. 8-9, out. 1973. Suplemento Literário. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/websuplit/Lib/html/WebSupLit.htm>. Acesso em: fev. de 2010.

_____. Edifício, que geração é essa? Texto anexo de conversa por e-mail [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <andrea.com.acento@gmail.com> em 24 de fev. de 2011.

STIERLE, Karlheinz. **Que significa a recepção dos textos ficcionais?** In: LIMA, Luiz Costa. *A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

SÜSSEKIND, Flora. **Papéis colados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

_____. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004.

VIEIRA, José Renato. **Consagrados e Malditos: Os intelectuais e a Editora Civilização Brasileira**. Brasília: Thesaurus, 2008.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WERNECK, Humberto. **O desatino da rapaziada: jornalistas e escritores em Minas Gerais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

ANEXO A

PENIDO, José Márcio. Ópera dos Mortos: a nova barca de Autran Dourado. **Minas Gerais**. Belo Horizonte, v.2, n 51, p.3, ago. 1967. Suplemento Literário. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/websuplit/Lib/html/WebSupLit>. acesso em: fev. de 2010.

3 - MINAS GERAIS (Suplemento Literário)



«ÓPERA DOS MORTOS»: A NOVA BARCA DE AUTRAN DOURADO

José Márcio PENIDO

Quando de sua última viagem a Minas, Autran Dourado, escritor mineiro radicado no Rio, focalizou para a reportagem do Suplemento Literário do "Minas Gerais" diversos aspectos da literatura brasileira moderna.

Autran Dourado tem já diversos livros publicados, no Brasil e no Exterior (Alemanha e França). Pela Editora Civilização Brasileira publicou "Ópera dos Mortos", seu novo romance, que deverá aparecer em setembro e sobre o qual diz: "Fazendo meu último livro, procurei um desafio como mesmo, tentando extrair da palavra toda a sua potencialidade. Não abandonei a técnica do monólogo interior com o diálogo incluso e, embora conservasse o tom coloquial minero, não deixei de abolir, como já fizera anteriormente, os sinais exteriores".

UM LIVRO BARROCO

"Ópera dos Mortos" é um livro barroco. Uma história de fuga, passada em Minas Gerais. As frases e os temas são barrocos, joguéis com os temas de claro-escuro, dentro da melhor tradição mineira. "Ao contrário de "A Barca dos Homens", onde os personagens são muitos, são apenas três os de meu novo romance, outros personagens funcionam na penumbra, apenas como pano de fundo. O livro é dividido em blocos, cada um dos quais recebe tratamento especial e um estilo próprio, sendo panorâmico a unidade. Procurei e construir um livro estático, com ilusão de movimento — poderíamos chamar isso de "movimento parado". Finalmente, também procurei dar aos elementos o mínimo de essencialidade e o máximo de movimento verbal; o hándrio barroco."

Autran Dourado faz parte de um pequeno grupo de escritores brasileiros contemporâneos traduzidos fora do País. Na Alemanha, foram publicados "Uma Vida em Segredo" e "A Barca dos Homens", com os títulos de "Ein Leben in Berghagen" e "Brandung", respectivamente, lançados ambos pela Editora Carl Hanser, de Munique. Em março último, na França, pelas Edições Stock, saiu "La Barca des Hommes". Sobre a repercussão de seus livros no Exterior, Autran Dourado declarou que "a tradução alemã de "Barca", pelo que venho sendo informado, tem tido boa vendagem e crítica muito favorável. Da outra tradução alemã e da francesa, não tenho notícias, pois foram ambas lançadas há pouco meses".

Da França saltou para a literatura mineira: "Para falar a verdade, pouco tenho lido do que se faz em Minas atualmente. Acompanho, entretanto, o Suplemento Literário do "Minas Gerais" que, além de ser de muito boa qualidade, é um veículo importantíssimo para os escritores novos. Depois de Afonso Ávila, tive notícia apenas de um poeta, um outro Afonso, o Romão de Sant'Anna. Contisim, posso citar Ivan Angelo. Na nova geração propriamente dita, sei que têm aparecido autores novos, e admiro o esforço que fazem para superar a barreira da província".

O ESCRITOR SEGUNDO AUTRAN

Muito se fala e muito se discute sobre a literatura participante, ou comprometida, ou "engajada". A opinião de Autran Dourado: "Escrever sobre o que se deseja é uma forma de participação. O que não se pode é colocar a linguagem a serviço da política, sob pena de não

existir boa literatura, pois a que se originaria de tal procedimento há de ser, necessariamente, concessiva. A seriedade com que se deve encarar o romance é tão grande que, por mais nobre que seja uma causa, não pode ser relegada. Seria um abastardamento. Não sou contra quem faz sua obra com tais propósitos, desde que seja bom escritor. Não deixa de ser uma forma de autenticidade. Preservar-se, contudo, e sempre — a boa literatura. Por outro lado, participar da criação da linguagem é uma forma de participar do desenvolvimento do país. Vejo o caso, por exemplo, do movimento desencadeado por escritores e poetas quando da libertação dos escravos no Brasil no século passado. Não há causa mais justa. Mas o que sobrou desse tempo, em termos de literatura? Quase nada".

E continua, dando agora sua conceituação de romancista: "Usando uma definição que é uma paráfrase da definição de comerciante do Código Comercial, o romancista é aquele que faz do romance sua ocupação habitual, que dele faz uma forma de oração, vital, vitalíssima. Não vivo de literatura, mas para a literatura. E se viver de literatura implica em concessões, prefiro continuar não vivendo dela. Eu, não faria nada, com exceção alguma, para que meus livros tivessem saída em detrimento do que desejo realmente fazer". Pedimos sua opinião sobre o romance moderno.

"Não endosso a opinião daqueles que afirmam estar o romance brasileiro em crise. O romance sempre esteve em crise, como toda arte, em todos os tempos. O romance pode estar em crise na França, onde todo um passado de grandes romancistas, como Flaubert, Balzac, Stendhal, Proust e tantos outros deixa em impasse os romancistas contemporâneos. É difícil e ao mesmo tempo difícil ser escritor francês. No Brasil, o caso é diferente. Nosso romance está em plena ascensão, há vista os trabalhos de Guimarães Rosa e de Clarice Lispector. Os autores brasileiros traduzidos no Exterior, a receptividade que têm dentro e fora do País, fazem-nos concluir que não existe crise alguma. Na Europa mesmo se reconhece nos livros latino-americanos — para não falarmos só dos brasileiros Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Fernando Sabino — uma demonstração de vitalidade, de coisa nova, como é o caso de Juan Balle e Jorge Luis Borges. No entanto, vemos muitos romancistas que, embora tenham sucesso popular, publicam livros sem nenhuma composição e arquitetura. E livro sem arquitetura não tem convicção. Crise do romance, por conseguinte, não existe. Há vácuos temporários do romance, como se dá atualmente na França. Mas no Brasil não temos isso."

OUSADIA E HERMETISMO

Sobre as novas tendências da moderna prosa brasileira, diz ele:

"Condenável, considero a facilidade de muitos escritores, seu desejo de agradar o público. O escritor deve fazer sua arte em função dela própria, sem se preocupar com quem vai consumi-la. Um dia o público se interessará pelo que for homem. Se não se interessar, azar, é o risco do ofício. É muito perigoso a imitação, pura e simples, de atitude estilística, sobretudo no contexto europeu. Muitos escritores se esquecem das condições particulares em que foram realizadas muitas obras

de autores estrangeiros. Não se pode fazer Joyce no Brasil. Não se pode fazer Kafka. Este foi um escritor que escreveu num determinado país, num certo momento. O máximo que podemos é assimilar — com liberdade — a objetividade, a técnica de Kafka. Somos devedores de inúmeros autores estrangeiros, isso é inevitável. Mas daí a fazer, no Brasil, agora, o que eles fizeram em seus países, numa certa época e sob condições bastante diversas, vai uma longa distância. O caso de Guimarães Rosa, para citarmos um exemplo dentro mesmo do Brasil: O "Grande Sertão: Veredas" nasceu de pesquisas e experiências particulares do autor. Os próprios maneirismos e cacocetes de Guimarães Rosa são plenamente justificados dentro do livro, o qual, aliás, só poderia ter sido escrito naquela linguagem. Mas aceitar aquilo que ele fez, isso é lamentável. O escritor deve ousar. Os leitores sempre aguardam. Se não todos, alguém sempre aguarda. Agora, a novidade pela novidade, as modas do "dernier baléu", o hermetismo pelo hermetismo, é que não conduzem a lugar nenhum".

AS EDITÓRAS E A CRÍTICA

— Como vê o movimento editorial brasileiro? — Nota-se uma preocupação excessiva de se publicar "best-sellers" e livros de reportagem. Há uma concepção generalizada segundo a qual o livro que não vende muito imediatamente, este não serve. Sempre haverá, por conseguinte, a exclusão de certos autores, sobretudo os que levam a sério a linguagem. O público brasileiro está muito viciado num tipo de leitura fácil, e a continuar assim, pode vir a não gostar de coisa boa e autêntica. Mas deve-se confiar, não se entregar ao desespero, porque um dia a coisa pode mudar."

"A crítica... Os críticos servem-se do romance como o romancista se serve da realidade para com a realidade do romance. A crítica é um gênero literário como qualquer outro. O que melhor se disse de poesia foi dito por poetas. As coisas mais importantes sobre o romance foram escritas por romancistas. É o caso de Edgar Allan Poe, Valéry, Mallarmé, Eliot, Henry James, Pound, Thomas Mann, Forster, Flaubert."

"O crítico pode ser útil para o leitor, o escritor pode ignorá-lo inteiramente."



ANEXO B

PÓLVORA, Hélio. Autran em tempo de ópera. Minas Gerais. Belo Horizonte, v. 2, n.71, p.10, jan. 1968. Suplemento Literário. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/websuplit/Lib/html/WebSupLit.htm acesso em: fev. de 2010.

LETRAS EUROPEIAS

(Novembro, 1967)

A. Fonseca PIMENTEL

Novembro é o mês do concurso da maior parte dos grandes prêmios literários franceses...

Micel Tourneur, quarentão, originário da região de Dijon e associado às atividades editoriais da Livraria Plon...

Em novembro de 1967, o prêmio Goncourt... Michel Tourneur, nascido em Paris em 1910, muito ao contrário de poeta, contista e romancista...

Um título de curiosidade o Prêmio Goncourt, o mais conhecido de todos, é como se sabe, de apenas 50 francos...

A título também de curiosidade o Prêmio Femina, apesar de concedido por um Juri só de mulheres...

O centenário do nascimento de Pirandello está sendo objeto de comemorações, não só na Itália, mas em vários países europeus...

Na Inglaterra, é o terceiro centenário do nascimento de Swift (1667-1745) que ocupa a atenção...

do "The Times Saturday Review" de 29/11/67... Não deixa de ser curioso, por falar em centenários...

Miguel Angel Asturias, o Nobel de Literatura de 1967, esteve em Lisboa no mês último...

Falávamos, outro dia, na ausência das nossas letras na Europa. Outra indicação disso foi a morte do nosso grande Guimarães Rosa...

Doze anos após a sua morte, ocorrida a 10 de abril de 1965 em Nova York, a obra e a personalidade de Teilhard de Chardin parecem atrair cada vez mais interesse em diversas partes do mundo...

Até recentemente, o mais completo catálogo geral de obras existentes no mundo era o da biblioteca do Congresso dos E.U.A. (Library of Congress Catalog), publicado entre 1942 e 1947...

Prêmios literários franceses — Centenários: Pirandello, Baudelaire, Swift — A revolução Russa e Das Kapital — Miguel Angel Asturias na Itália — A morte de Guimarães Rosa e o desinteresse por nós — Teilhard de Chardin 12 anos após a sua morte — Hemingway e os russos — O drama de Pierre Laval — O Catálogo Geral das Obras do British Museum — Antologia Internacional de Contos.

Hemingway parece ser um dos escritores mais conhecidos e mais populares em maior apreço e estima na URSS...

O drama de Pierre Laval (cheife do último governo francês de Vichy, na fase final da Segunda Guerra Mundial), após a derrocada do III Reich...

Acaba de ser lançado pela Editora Petrinelli o primeiro volume relativo a 1967, de que talvez seja a mais interessante e abrangente antologia internacional de contos...

iniciado há 70 anos, ainda não está concluído e o da Biblioteca de Berlin (Deutscher Gesamtkatalog) foi abandonado na Itália...

Acaba de ser lançado pela Editora Petrinelli o primeiro volume relativo a 1967, de que talvez seja a mais interessante e abrangente antologia internacional de contos...

Acaba de ser lançado pela Editora Petrinelli o primeiro volume relativo a 1967, de que talvez seja a mais interessante e abrangente antologia internacional de contos...

AUTRAN EM TEMPO DE ÓPERA

Hélio PÓLVORA

Escritos como Autran Dourado, jovens em todas as sentidas, heterodoxos até onde podem ser, conferem à ficção brasileira uma dose saudável de inconformismo...

Hoje, com a obra já apreciável embora longe de realização definitiva, Autran já é um nome internacional. No entanto ele continua, como bom mineiro, desconfortado, inquieto...

alguns companheiros de geração — entre os quais Macedo Miranda — alargam a bitola do romance brasileiro...

Opera dos Mortos é um romance singular sob vários aspectos. Talvez os leitores habituados à prosa anterior de Autran — melítrica, contida, sugestiva se sintam aí um tanto desorientados...

Hoje, com a obra já apreciável embora longe de realização definitiva, Autran já é um nome internacional. No entanto ele continua, como bom mineiro, desconfortado, inquieto...

Hoje, com a obra já apreciável embora longe de realização definitiva, Autran já é um nome internacional. No entanto ele continua, como bom mineiro, desconfortado, inquieto...

que está engatilhada, ignorando-se quando e onde, em seus compartimentos, ela vai deflagrar esclarecimentos e injúrias. A casa exerce um fascínio sobre os seus moradores — sobretudo sobre a estranha mulher (uma espécie de Miss Emily sem rosas, mas também com os seus difusos escondidos) — e sobre os que dela se acercam...

A lembrança de Miss Emily pode ter um caráter de leitor impressionista — porém não é gratuita como parece. Esse drama de Autran, com figuras de tragédia, aproxima-se da atmosfera sobreturbulenta de certas tragédias shakespearianas, em que passado e presente se misturam numa peculiar fundição do tempo romanesco...

Hoje, com a obra já apreciável embora longe de realização definitiva, Autran já é um nome internacional. No entanto ele continua, como bom mineiro, desconfortado, inquieto...

ARAÚJO, Laís Corrêa de. Um Romance Barroco. Minas Gerais. Belo Horizonte, v.3, n. 76, p.10, fev. 1968. Suplemento Literário. <http://www.letras.ufmg.br/websuplit/Lib/html/WebSupLit.htm> acesso em: fev. de 2010.

RODA GIGANTE

Laís Corrêa de ARAÚJO

UM ROMANCE BARROCO

A EDITORA

Discutindo os problemas de produção e difusão do livro, um grupo de escritores se reuniu recentemente, em simpósio promovido pela U. E. B., para sugerir ao governo, aos editores e aos próprios autores algumas medidas no sentido de melhorar as condições do trabalho intelectual e de ampliar o panorama literário do país. Fausto Cunha, pronunciando-se a respeito, fala que a situação é boa, ou pelo menos melhor do que anteriormente, "no Rio, em São Paulo e em Minas". Concordando em parte com o crítico, pedimos-lhe licenças para discutir Minas dessa "boa situação, já que não conhecemos nenhuma editora mineira, ou pelo menos nenhuma com a coragem suficiente para publicar livros mineiros. Não fosse contrário, aqui com o amparo governamental que, aqui, Imprensa Oficial, vem editando livros, provavelmente selecionados por uma Comissão de Leitura (e, acrescentemos sem modestia, o nosso "Suplemento Literário"), os autores mineiros estariam, infelizmente desperdiçados, conservando-se incólumes em tendo de promover as próprias edições em tipografias não especializadas e por preços exorbitantes. Parecem-nos, neste sentido, mais concretas as conclusões a que chegou Waldemar Cavalcanti, em sua análise fria e exata: "de literatura ninguém vive" — "fora dos grandes centros" (entendamos São Paulo e Rio) "escritor que não tenha projeção nacional não encontra editor" — "sentença a ausência da crítica literária" — "a publicação de livros em anúncios dá resultados" etc. O assunto é grave e grande, para ser discutido aqui; fiquemos na parte da publicidade. Já falamos que os primeiros cartazes publicitários que vimos de livros foram os da *Editora Civilização Brasileira*, no Rio, uma novidade, uma autêntica promoção do livro como mercadoria comum. Mas preocupamos também o que tem sido feito no sentido do livro chegar às cidades do interior dos Estados, onde, em geral, não há bibliotecas, não há livrarias, às vezes nem jornais. Temos recebido cartas de leitores que nos perguntam: "onde encontrarei o livro tal, sobre que a em sua seção?" A *Editora Civilização Brasileira*, que vem sendo pioneira em tantas outras coisas, tem alguma forma de distribuir seus livros no interior dos Estados? Sem trabalho de publicação e divulgação do livro, um dos melhores que que contamos, tem levado em conta o leitor (em potencial), no menos? Gostaríamos de nos, mas, por enquanto, informemos que a *Editora Civilização Brasileira* acaba de lançar novo livro de um autor mineiro, a "Opera dos mortos", romance de Autran Dourado.

O AUTOR

Este é um dos mineiros que já ganharam projeção nacional e se firmaram no quadro da ficção brasileira. "Embraga ou morre", parece ser o tema básico e essencial para o escritor mineiro (ou cearense, ou goiano, ou sergipano etc.). Autran Dourado migrou em 1955 para o Rio, quando já tinha três livros publicados aqui: "A Teia" (1947), novela da "existência inventada", "Sombra e exílio" (1959) e "Tempo de Amor" (1959), obras

razoavelmente bem recebidas no plano estadual e com alguma repercussão fora do Estado. Natural de Monte Santo de Minas, nesse irreverente colega de ginásio confessou certa vez que escreve desde os 16 anos, (não parecia, aquilo agitado e irreverente estudante sem grandes brilhantismos...) A verdade é que foi um escritor precoce e desde o início de sua carreira vem sendo premiadíssimo: recebeu o Prêmio Mário Sette, do Jornal de Letras, com o livro "Sombra e exílio", o Prêmio Cidade de Belo Horizonte, com "Tempo de Amor", o Prêmio Artur Azevedo, do Instituto Nacional do Livro, com "Novas histórias em grupos de três" e o Prêmio. Fernando Guitanglia, da União Brasileira de Escritores, com "A barca dos homens". Em 1955, tinha conseguido a vitória de publicar no Rio, pelo Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura, os contos de "Três histórias na praia". Mas foi em 1961, que surgiu com um romance de arcabouço mais denso e de maior envolvimento, "A barca dos homens", atualmente já traduzido na Alemanha e na França. Com a preocupação de libertar-se da formala-de de ficção à Virginia Woolf, Lawrence, Joyce, Autran Dourado publica em 1964 a novela "Uma vida em segredo", que, no entanto, nos obriga a situá-la na linha hobbesiana de "Um homem simples". E agora o laureado (usemos o termo detestável, mas que diz bem da consagração nacional e estrangeira do autor), Autran Dourado busca em nova ficção, que ele mesmo chama de Barroco, vazada na autenticidade das raízes e na conscientia crítica o criador.

O LIVRO

"Opera dos Mortos" começa de maneira perigosa, por uma linguagem e um narrador que parece egresso da obra de Guimarães Rosa: "O senhor querendo saber, primeiro veja: ali naquela casa"... coisa, de resto, assinalada pelo crítico Fausto Cunha, na "orelha" do livro. O fato de o autor de "Grande Sertão Veredas" se apropriado de uma construção sintática que é peculiar ao homem do nosso interior (ainda há pouco conversávamos com uma pessoa de Montes Claros, que falava tal e qual os seus personagens) e lhe ter dado feição literária, converte em seu seguidor qualquer escritor que utiliza essa sintaxe, como um caso de apropriação indebita. Tornou-se assim difícil, senão impossível, escrever para além daquele regionalismo-cópia, sem cair no mundo estreito, pois o primeiro choque vai se esbater em seguida, com o controle do romancista, assumindo o domínio de seu tema com o desembarco de seu flexível processo narrativo. O fluxo da linguagem torna-se então o natural fio condutor da história, sem nos forçar a comparações, e mesmo desarmado da composição literária em si. O que o preocupa é situar um tipo de vida, a que a linguagem segue simplesmente, naquelas suas projeções básicas: a casa, o sobrado, signo de uma aristocracia, depois a família (orgulho de prestígio, orgulho de desprezo) e finalmente a mulher, esta acuada entre a salvaguarda de uma condição social e moral e o apelo desordenado do corpo, de um sonho. Tudo isto sintetizado em Rosalina, que escolhe a solidão e devota-se ao culto do passado, mas cuja noite é tormento e castigo, auto-punição através da carne, a fêmea que se flagela por seu próprio insultamento, sua recusa, sua al-

ivez. Entrega-se à bebida e a Juca Passarinho, meros objetos de penitência, ceticos de mortificar o ódio e o desprezo pela cidade, pela gente, e a mágoa pelo amor irrealizado. A atmosfera é fria e ardente, entre a lucidez assumida e a loucura punitiva, entre a aceitação do comprometido e a revolta entre a morte e a vida. Mas é a morte a vitoriosa, no arremesso das népias finais com o nada, dessegurado completamente o espírito, esgotadas e estancadas as fontes de retenção, subjugadas todas as horas.

COMENTARIOS

Voltando às raízes mineiras, Autran Dourado recorre todo o seu estilo narrativo para enquadrar a sua história nesto ambiente de apurada estética, estética e estilizada, mas subterraneamente preñe de dramaticidade, estriado pelas palavras e aviltado por pecados inconfessáveis. É a dicotomia barroca, paralisante e preservada contra todas as modernidades, este claro-escuro, que provoca o surgimento dos conflitos e dessa psicologia difícil, de um atavismo inavencível. O título desse romance — "Opera dos Mortos" — diz claramente a intenção do autor de colocar em cena uma forma tipicamente barroca, a ópera, o drama de vozes alteradas (Juca Passarinho ou Quinquim, Emanuel ou Rosalina), sempre tecido sob o arbítrio da tragédia, que é às vezes multimedialmente grotesco. Armado o palco (o sobrado, a família), os personagens vão se mostrando parcialmente, ora em solos, ora em duetos, ora através do eixo distante, que apenas sublinha o desenrolar da trama. E temos o grande final, a cena imponente da primeira-dama desceendo as escadas para o reino intangível da loucura (outra forma de libertação). Mas o grotosco em Autran para naquela zona indeterminada de mistério e enigma, a que nos dirige o movimento sutil de sua prosa, contida e curtida no exercício da palavra severa e disciplinada. Podem sentir-se ainda ressonâncias alheias (Correio Pena?), fios que se infiltram na tessitura maior, mas o resultado final tem a unidade da arquitetura bem armada. A técnica de relatar a história através dos próprios personagens pensando não é nova, certamente, mas o fato de Autran ter preferido deixar que pensassem através dele autor (porque, de outra forma, cada personagem teria sua linguagem própria) parece-nos mostrar a urgência do escritor, que preferiu o equilíbrio e a racionalidade ao jogo da linguagem diversificada, autêntico equívoco fidelidade, mas talvez menos válida diante de seu tema, que exige quase um só timbre vocálico. De fato, para caracterizar aquela casa, aquela família, aquela nuñez, num dado tempo e numa dada situação, a linha melódica não poderia ser atirada por ressonâncias de padrões verbais, antes haveria de conjugar-se numa harmonia instrumental, de múltipla plasticidade é certo, mas conservando o desenvolvimento uniforme da idéia básica. Os recitativos dessa "Opera dos Mortos" obedecem, portanto, à necessidade de expressar reações parciais de solos que vão compor acordes em série ascendente, por encadeamentos simples e naturais, num plano definido, submetendo-se o texto sempre às exigências da marcação teatral, da postura assumida pelos personagens em cada ato de sua representação dramática. Salvo melhor juízo, as sim entendemos a posição do romancista, neste novo e diferente estágio de sua produção. Estátu que atinge com segurança e que o leitor definitivamente na melhor ficção brasileira, com esta ópera-obra significativa e consistente.

ANEXO D

LEPECKI, Maria Lúcia. Ópera dos Mortos. Minas Gerais. Belo Horizonte, v.3, n.105, p.12, ago.1968. Suplemento Literário. http://www.letras.ufmg.br/websuplit/Lib/html/WebSupLit.htm acesso em: fev. de 2010.

OPERA DOS MORTOS

Maria Lúcia LEPECKI

Com a publicação de Opera dos Mortos ganhou a Literatura Brasileira aquele que, seguramente, um dos maiores, senão o maior, dos nossos romances nos últimos anos. Auriana Dourado, mantendo-se fiel a certas características de seu estilo, mostra neste livro espantosa maturidade, criadora técnica incontestável.

Opera dos Mortos não é romance que se possa enquadrar em tendências ou escolas literárias, é obra que vive em si mesma, como síntese de variados elementos do romance contemporâneo, e por demais ambíguo que o romance na atualidade apresenta, pois mesmo suas grandes formas, a que se pode ainda a tradição da prosa de ficção do século XIX e uma segunda forma, o livro romance. Ambas as modalidades apresentam variações que vão quase ao infinito, mas, de qualquer maneira, há certos elementos que estariam em todo romance de grandes tipos clássicos. A presença das personagens a viver uma vida, bem determinada, em um princípio, meio e fim. O centro de interesse é então o destino humano no que tem de problemático para a personagem romanesca, com a qual, em certa medida, e necessariamente, se identifica o leitor.

De outro lado, o novo romance caracteriza-se pela ausência de personagens como ser que vive um conflito, as figuras que aparecem no romance são como quem espera a existência, não a invenção discursiva das coisas que se rodeiam. Novo romance e romance tradicional se opõem então fundamentalmente pelo fato de o primeiro ter absoluto e antropocêntrico, que é a característica predominante do segundo. Ocorre, entretanto, que não é impossível a interpretação de elementos constitutivos dos dois tipos de romances. Aliás, em verdade, esta interpretação parece ser essencial para que a vida não perca o interesse humano, fundamental para a sua existência, embora se admitamos a forma para que parecem camuflar as manifestações parciais, por exemplo, de dois romances franceses.

Auriana Dourado, em Opera dos Mortos consegue justamente uma síntese de elementos constitutivos do romance tradicional, com certos procedimentos não próprios da obra do novo romance mas do romance moderno de linha psicológica, cujas bases mais remotas encontram-se, no nosso século, principalmente em Proust e Joyce.

Opera dos Mortos possui uma estrutura perfeitamente definida: a de uma única história, vivida e relatada em cidade do interior mineira. Há personagens outras, de importância maior ou menor, que ajudam a definir o ambiente em que se passa a ação, que, por sua vez, apresenta uma sucessão lógica, com princípio, meio e fim.

Um clima dos conflitos narrados e um desenlace, também perfeitamente definidos. Ao lado disto, certos elementos de natureza técnica dão a Opera dos Mortos dimensão especial, permitindo dizer-se que não se enquadra no livro em nenhum tipo puro de ficção. Se dizemos que elementos de natureza técnica dão ao romance a sua dimensão especial, não val isto nenhum sacro respectivo. É evidente que a técnica, como que se faz o romance, a sua arquitetura mesma, a presença de personagens, a presença de diálogo interior ou exterior, a interioridade ou não do narrador, em suma, o aspecto formal da obra, fazem parte da própria realidade a ser tratada. Domínio da técnica não significa virtuosismo vano; pelo contrário, indica, da parte do Autor, o perfeito domínio da sua arte, na medida em que sente e sabe que a cada tipo de tema e conflito corresponde, necessariamente, um tipo dado de técnica, um único tipo de técnica que expresse a sua realidade.

Vejam-se em Opera dos Mortos quais são os elementos técnicos que correspondem à necessidade do narrador. Em primeiro lugar, a história de Rosalina é contada não diretamente pelo Autor, mas por um narrador que se dirige a interlocutor imaginário que representa o leitor. Isto coloca desde logo dois tipos de consequência na leitura de um lado, os fatos são apresentados como imagem subjetiva da realidade, na medida em que quem os conta é não só testemunha, ou seja, testemunha, como também participante, porque, de certa forma, os sofrimentos pelos quais passou Rosalina, a moça do sobrado, foram também sofridos por toda a cidade em que vivia. Ao mesmo tempo, o narrador não aparece como indivíduo isolado, mas como representante de toda a comunidade do texto, tanto quanto, ele diz ao imaginário interlocutor "a gente achava isto ou aquilo, eu acho tanto assim ou assim", frases em que a expressão e cede à interpretação do leitor, se resolve, mais, tecnicamente, pela diminuição e quase eliminação do diálogo potencial. A partir de certo ponto de partida, o narrador-testemunha dos fatos precede do diálogo potencial, e o leitor, já aliado, sem mesmo conscientizar o recurso, acompanha apaixonadamente a história, na qual já entrou plenamente, na medida em que, no início, dialogava com o narrador. Toda participação total do leitor, de natureza quase exclusiva, da Opera dos Mortos enquadra-se numa das tendências da literatura atual, a volta ao trágico. De fato, seja por certos aspectos técnicos (a presença do narrador-testemunha na própria temática) ou elemento patético presente na vida de Rosalina, o destino a que estava irremediavelmente fadada Opera dos Mortos pode ser chamada de um romance quase trágico.

De outro lado, a presença do narrador que fala diretamente ao leitor como em conversa informal, acarreta outra consequência na leitura do romance: a de fazer com que quem lê participe com totalidade emotiva dos fatos, na medida em que se aproxima deles pela mão de quem os vive na própria carne, a testemunha misto de co-participante da vida de Rosalina, e pela presença deste narrador que Auriana Dourado adota não só a consciência do leitor, mas principalmente a sua participação total do drama de Rosalina — todos nós, pouco a pouco, também passamos a viver intensamente o que se passa no velho sobrado.

A mesma presença do narrador que no romance é a causa principal dos aspectos técnicos Opera dos Mortos: o trabalho com o tempo. A narrativa, obviamente, pelo que implica a presença do narrador, se faz toda no passado — este é realmente um romance do imperfeito do indicativo. Entretanto, logo no início da narrativa, as reminiscências do presente, através das falas do narrador, são bastante frequentes, diminuindo gradativamente para o final, à medida que o clima e o desenlace se aproximam. A primeira parte do romance, então, forma como que um diálogo potencial, na medida em que as observações do narrador sobre o que conta procuram ao leitor um dado tipo de reação que seria a sua interpretação pessoal, sempre "parcial" a sua participação no narrado. Ora, tal diálogo em potencial é mais frequente no início do livro, diminuindo para o final, onde o narrador, fala quase sem se dirigir ao interlocutor, desvanecendo com maior rapidez o diálogo, acontecimento. Neste ponto, Opera dos Mortos aproxima-se da tendência de um precipitamento dos fatos que, a partir do clima, levam ao desenlace. Esta precipitação, necessária para se manter o clima de sofrimento que envolve personagens e leitor, se resolve,

mais, tecnicamente, pela diminuição e quase eliminação do diálogo potencial. A partir de certo ponto de partida, o narrador-testemunha dos fatos precede do diálogo potencial, e o leitor, já aliado, sem mesmo conscientizar o recurso, acompanha apaixonadamente a história, na qual já entrou plenamente, na medida em que, no início, dialogava com o narrador. Toda participação total do leitor, de natureza quase exclusiva, da Opera dos Mortos enquadra-se numa das tendências da literatura atual, a volta ao trágico. De fato, seja por certos aspectos técnicos (a presença do narrador-testemunha na própria temática) ou elemento patético presente na vida de Rosalina, o destino a que estava irremediavelmente fadada Opera dos Mortos pode ser chamada de um romance quase trágico.

A força do destino é, realmente, o que rege a vida dos moradores do sobrado. Rosalina, a moça Quilina ou o Juca Passarinho não podem fugir ao que lhes estava traçado. Entretanto, enquanto as duas mulheres aceitavam com tranquilidade o que lhes estava reservado — a falta de sentido de uma vida toda passado dentro de uma casa sem tempo — Juca Passarinho tenta, de certa forma, superar a força do fato e fazer o seu próprio destino. Se ele talvez a única das personagens que se coloca, pergunta, que procura explicações e que estabelece de maneira dinâmica, relações entre o que se passa na atualidade a o que já viveu. O passado de Rosalina volta-lhe à mente, mas como letargia. O de Juca Passarinho volta-lhe obsessivamente, sempre com uma recordação de problemas e uma reinterpretação dos fatos, uma tentativa de aplicar a experiência ao conflito atual.

A memória — ou seja, a presença do passado — entra-se, assim, outros aspectos fundamentais de Opera dos Mortos. Já dissemos atrás que este é o romance do imperfeito do indicativo. Mais do que isto, é um romance em que, na verdade, a presença principal é o tempo na medida em que o conflito das personagens Rosalina e Quilina se reconhece que vivem um outro tempo que não aquele dos grandes sofrimentos do sobrado. Para Quilina e para Rosalina, o tempo passa como passaram todos os rostos do antigo casarão, que continuaram sempre o mar-

car a hora da morte dos membros da família. O sobrado é uma casa trágica, pesada e escura, na medida em que a morte a habita, pela insistência da dinâmica inerte no passar do tempo. Ao mesmo tempo, recusando-se a viver no tempo cronológico, as personagens são cada vez mais envolvidas pelo tempo interior, pelas suas voltas obsessivas ao passado, que para Rosalina é substituído por qualquer dinâmica, mas que, de qualquer maneira, lhe dita o proceder na atualidade. A vida de Rosalina e Quilina, no que tem de abstrato pela recusa do tempo exterior e pela entrega total à memória, é já o princípio da morte. Mortas, na realidade, já estão ambas para o hoje e vivas mantendo-se apenas para o que já não se pode significar objetivamente.

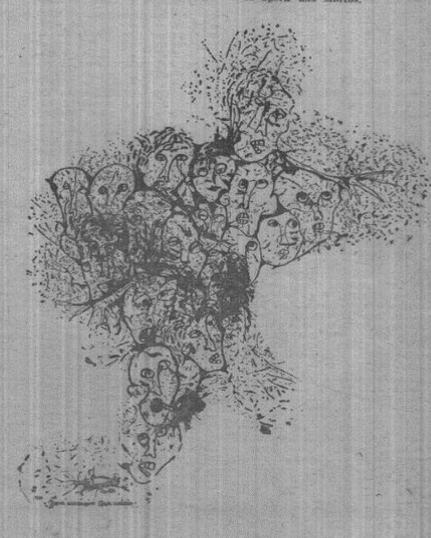
Auriana Dourado faz tratamento do romance da morte, simbolizada por mais variados elementos ao longo da história: seja a ausência do tempo cronológico, seja a presença do tempo interior de Rosalina, em que a recordação dos fatos passados não é esquecida, por uma reinterpretação dialética, seja a própria simbologia contida na configuração de certas personagens, principalmente em Quilina. É esta a única pessoa que abraça — recorda — o fato de Juca Passarinho, que apesar de já morrer, não faz parte do ambiente, por ser um forasteiro que entra em contato com a população da cidade, quando vai à rua a vender as flores que fabrica Rosalina. Entretanto, é justamente nela que a simbologia do momento — e portanto da morte — do sobrado é mais forte e mais crível: sendo muda, mas não surda, Quilina, por um impudente fisiológico, torna-se incapaz de estabelecer um contato real entre os dois mundos interiores e casarão, da graça e a realidade que o rodeia. É fato, portanto, que Quilina, embora que falasse, seguramente não poderia a contrariar com o povo da cidade, visto como se sentia como que a guardiã da honra da casa e de seus padrões; de qualquer maneira, o simbolismo contido na figura da criada é demasiado expressivo e dominante, trazendo para que sua natureza possa ser percebida ou seja minimizada em sua importância. Quilina, realmente, de uma aparente comunicação, a plena dimensão do peso da morte que paira sobre o casarão de Opera dos Mortos.

A TRISTEZA DE SER
DE SER
Armando TREVISAN

A tristeza de ser vem de ser só em parte o que se quereria ser mais um pouco. Que arte
A de ser só em parte (porém imparcialmente) maçã, orquídea, promontório! Tão vibrante é não ser
Senão pouco (que arte!): maçã que apodreceu, orquídea Embaixada Linda, promontório vogado.
A tristeza de ser principalmente vem de ser, todo de vez, o ser sado, mas não querido.

MINAS GERAIS
suplemento literário

Comissão de Redação:
Ayres da Matta Machado Filho
Murilo Rubião
Lais Corrêa de Araújo
Secretário:
Murilo Rubião



ANEXO E

PIMENTEL, José Renato. Ópera dos Mortos. Minas Gerais. Belo Horizonte, v.3, n.107, p.4, set.1968. Suplemento Literário. http://www.letras.ufmg.br/websuplit/Lib/html/WebSupLit.htm acesso em: fev. de 2010.

mulher de canda de peixe, pássaro cujo rabo de serpente termina em ramo de flores etc., reme-tem à mulher completa, ao pássaro perfeito do quadro central. Mas se completam também uns meio-peixe complementar alinhado em alguma par-tidoção perpendicularmente os olhos do espectador de um a outro. Cada um é como loco que emi-demos repousa a viragem e refletidamente tor-tal; quando vagamos deliciosamente em volta, somos obrigados a visitar pelo conjunto da com-posição, não podemos parar em parte alguma, menos proibido considerar tal detalhe isoladamen-te.

Montaigne realizará essa fessitura em movi-mento, acalhandando com alegria, como focos, todos os monstros que lá se geram, e refletidamente tor-tando reais outros novos, estururando um meio-discurso ao outro. Assim, no capítulo 36, "da maneira de se vestir":

"E ja que estamos no frio, e somos fran-ceses acostumados a nos enfeitar (não en, pois me visto só de preto, ou branco, se-undo o estilo de meu pai), acrescentamos, res-peto de outra peça, que o Capitão Martin da Bellay

Assim como o monstro nos profrescos terá tanto melhor funcionalidade quanto mais pare-ça natural, de forma que seremos surpreendidos ao ver a mulher terminar em peixe, assim Mon-taigne muitas vezes se aplicará em tornar a "cos-tura" imperceptível:

"Eu não gosto de tecidos onde as emendas e as costuras apareçam assim como num belo corpo não é preciso que se possam contar os ossos e as veias".

Mas se a mudança de mulher a peixe deve ser imperceptível, é preciso também que a hete-rogeneidade dos dois pedaços seja tão forte quan-to possível, seja sublinhada, em se tornar a costu-ra imperceptível, para bem cumprir a continuidade de um tema a outro e deverá constituir dis-cursos descosturados, aglomerados, em que se pa-ra de um grande tema à de outro; um dos meus claros exemplos desses capítulos contrastantes é o 49, "dos homens".

"Por muita diversidade de ervas que existam, tudo se junta sob o nome de salada. Assim também, quanto à consideração dos nomes, nos fazemos uma mistura de diversos artigos".

Temos, pois, toda uma graduação, desde tal te-ma composto com costuras muito aparentes, pas-sando pelos monstros de transição de ideias para levar ao quadro perfeitamente "polido" do cen-tro.

E os capítulos já dispostos numa certa or-dem vão emitir linhas e gavilhões; Montaigne vai redondos, não só para lhes dar uma variedade das passagens, mas para ligá-los aos outros com novos fios. Textos de origem diferente, mas que a "fortuna" da composição tornou vizinhos. Vão ser enganchados uns aos outros de forma tal que se poderá erar que constituem um só desenvolvi-mento. Outras vezes, as ligações saltarão um capítulo, ou diversos, e as ligações saltarão assim involuntariamente, o leitor é levado a voltar atrás, e a passar pelo texto, nesse conjunto que forma um círculo ou, melhor ainda, uma guirlanda cir-cular.

GALERIA DOS MAPAS E DOS ESPELHOS

Vamos, pois, o que se tornam os "Ensaíto" com o terceiro livro. O primeiro, na origem, era a guirlanda de profrescos, "maneirista", em volta do quadro central oculto, o "Discurso da Servi-tude Voluntária" de La Botte; o segundo era a fortaleza com aparência de jardim em volta do primeiro e da tradução da "Teologia" de Seb-ond. Qual vai ser o terceiro elo, senão o mundo? O tipo de composição que linha, an-te, uma função de enquadramento, de juízo de valor sobre um texto venerado, tomou uma fun-ção estratégica no segundo livro, para tornar-se, no terceiro, instrumento de exploração e descri-ção.

Assim também a torre de Montaigne, antes litiçada, depois fortaleza, em particular em re-lação à sua função, aparece agora em sua função de laboratório:

"Em minha casa, eu cada vez me retenho um pouco mais em minha biblioteca, on-de, com um só nó, dirijo as minhas coi-sas. Estou sobre a entrada, e vejo abaiço meu jardim, meu quintal, meu pátio, e a maioria dos membros de minha casa... A forma é redonda, e não há prito que falte em minha mesa, e se me oferecem em re-verência, de uma vistada, todos os meus li-vros, colocados em cinco degraus em lí-dre aspecto... Ai é o meu reino. Tento conseguir o seu domínio completo, subtrair este único canto à comunidade, contrariar filial e citid..."

Esta instalação tem, porém, um grave defeito: alta-lhe uma galeria:

"E, se eu não tivesse mais medo do traba-lho do que da despesa, do aborrecimento que me aprata até de toda necessidade, eu poderia facilmente emendar em cada lado uma galeria de cem passos de comprimen-to por doze de largura, em seguimento —

já estando todos os muros levantados pa-ra outro uso, na altura necessária. Todo lugar poderia receber um cômodo".

Na ocasião dos "Ensaíto" começa a surgir esta galeria, comparável aquela que o Papa ter-mina em seu Vaticano e que Montaigne foi ver: "Quinta-feira, vinte e seis de Janeiro, M. de Montaigne, indo ver o monte Janiculum, para lá do Tibre, e considerar as singu-laridades daquele lugar, entre outras uma grande ruína dum velho muro avistado dois dias antes, e contemplar o paisagem de to-dos os lados de Roma, que de nenhum ou-tro lugar se vê tão claramente, e de lá ten-tem guardadas nos nichos e Belvedere, e de lá se vêem as partes da Itália, o que es-tá bastante próximo de seu objetivo..."

Mas a galeria de Montaigne deveria compor-tar as pinturas de todas as partes, não só da Itália, mas do mundo, e é por isso que ele cada vez

Dir-se-á que é neste terceiro livro que Mon-taigne nos dá mais detalhes sobre si mesmo, que é aí, sobretudo, que podemos reunir material pa-ra seu retrato. E certamente os elementos de uma "descrição do mundo", à parte o capítulo "das carruagens", bem característica de um cidadão do inseridos nos adereços dos dois primeiros livros. É aí que aparece de maneira mais brilhante o ex-traordinário espírito que Montaigne nos dá, no-mer os capítulos do terceiro livro são como pi-nelas que dão para esse universo que, no inte-rior, tantos livros e mapas esboçam — e é por eles espaços, que estes capítulos, com exceção do 7º central, são alongados em relação à média dos livros precedentes. Com efeito, para eles, era preciso que fossem tentados a desabar de um lado, ao contrário, por cima dos claros; para aque-las, para saltar, para considerar o exterior, ou a nós mesmos.

Essa construção é recoberta de espelhos on-fleir, prontos a acolher a reflexão de um visitan-te ou de um amigo.

Pois todas essas pinturas de si mesmo pro-cedem de um outro e diverso do do livro seguinte. Então, o projeto de se pintar, partindo de uma justificação a posteriori do primeiro li-vro privado de seu quadro central, a linha es-tratégica, e é por isso que Montaigne procura nos exemplos antiguidade tudo o que podia assemelhar-se-lhe, de tal maneira que, crítica se amorna em condenar Cícero ou Aris-tóteles em si. Assim, o registro de interesse em si mesma é a sua diferença e é em função disso que, meio, para ele, de provar a variedade das homa-nas e do mundo.

Além, é enquanto o eu é a mais próxima par-te do mundo que ele se estuda, não tanto para se mostrar de sim para tornar conhecidos os ou-tros além dele, seus leitores a si mesmos, por suas diferenças:

"Então, todo este quinho que eu faço aqui é apenas um registro de que não de minha vida que é, para a saúde interior, bastante exemplar para que se seja instruído por

E é a variedade em si que ele vai multiplicar graças a seu livro, em torná-lo uma imagem do mundo, um instrumento de uso próprio para olhar o mundo:

"Não há nenhuma qualidade tão univer-sal, nesta imagem das coisas, quanto a di-versidade e a variedade".

Quanto mais nos der de si mesmo uma des-crição particular, tanto mais a forma do mundo, na qual esta descrição é inserida, será ampla e exata. Tarefa necessariamente interminável:

"Quem não percebe que tomel uma estrada pela qual, sem cessar e sem trabalho, irei enquanto houver vida e papel no mundo?"

Este olhar sobre si mesmo ultrapassa aliás toda validade, no sentido comum do termo, por-que ele se considera cada vez mais como um outro. Poderá assim, com justiça, censurar a Tácito, em seus protestos de modestia, uma vaidade des-sa espécie:

"Isto me pareceu também um pouco co-mparado, pois tendo que dizer que exercera certo honroso pásto em Roma, etc o faz desculpando-se que não o conta por va-lentação. Esse detalhe me parece de baixa categoria para que um espírito como o seu, qualquer coisa de errado. Um julgamento reto e átilo e que examina os próprios exemplos com coisa à parte, e testemunha francamente de si, como se de um terceiro. É preciso passar por cima dessas regras penúrias de civildade, em favor da ver-dade e da liberdade".

E acrescentará, no exemplar de Bordeaux: "Eu tenho coragem não só de falar de mim, mas de falar só de mim. Eu me disperso quando escrevo sobre outra coisa e me subtrai ao meu assunto. Não me amo tão indelicadamente e não estou tão próximo e misturado a mim, que não me possa distinguir e considerar à distância: co-mo um vizinho, como uma árvore".

E o faz tão bem que cada coisa que nos diz de si mesmo é como uma impureza que ele faz desaparecer da maravilhosa objetiva que ele pas-seia sobre o universo.

(Tradução e nota de L. C. A.)

ÓPERA DOS MORTOS

José Renato PIMENTEL

Quem conhece a obra de Aultran Dourado fa-cilmente verifica em "Ópera dos Mortos" a possi-vel conclusão de um ciclo iniciado em seu pri-meiro livro "Teia" publicado em 1947. A trajetó-ria de A. D., no concernente às personagens, é marcada por seres que se isolam no meio social: o Rapaz, em "Teia", Maria, em "Sombra e Exílio"; da um em seus segredos, Evangelina, Paula, Le-mael, Gonçalo, cada qual mais distante. Aqui, como se daria mais tarde em "Ópera dos Mortos", as personagens de Aultran Dourado se isolam, principalmente em ódio coletivo. Em "Nove His-tórias em Grupos de Três" vamos encontrar o "Homem, Cavalto e Praia", o rapaz em "Carta so-fria Natural", o professor Santana, em "Histó-ria", em "A Ilha Escalvada", e de Quati, em "Eli-za". Não se engarandam, por motivos outros que mal como os demais, embora também mostrem uma forma de isolamento. Também assim é a situação de Biela. Compreendemos perfeitamente a cidade, até com os parâmetros. Mas, como diziamos, "Ópera dos Mortos" continua o ciclo de isolamen-to. Nesse livro o autor denuncia: "Honório Cota é um mais forte de ruptura entre homem e meio, chegando ao ponto de fechar-se dentro do sobrado e de lá nunca mais sair, nem receber ninguém a não ser Emanuel, a quem amara outrora, e ainda ama, e é o administrador de seus negócios".

Aultran Dourado, residindo fora de Minas há vários anos, faz questão de realizar um romance mineiro, chegando ao ponto de em sua última publicação, entregar-nos uma obra que poderíam, parece-nos, veio para fortalecer a presença das cidades interioranas de nosso Estado. Mas poderia ter feito o mesmo sem dar esse aspecto hoje cansativo de uma literatura barroca.

Com "Barca dos Homens", Aultran Dourado enveredou por um caminho novo, diferente da-quele trilhado nas obras anteriores. Aquela téc-nica de repetição de frases, sarcástica em "Sombra e Exílio", fez-se mais evidente e, mais trabalhada, valorizou-se como uma sua característica. O livro de agora, liga-se mais a "Barca dos Homens" que a Uma Vida em Segredo", continua sendo a obra-prima de Aultran Dourado e um dos melho-res livros da nova literatura brasileira.

Nos trabalhos anteriores A. D. limitava-se a repetir frases ou palavras numa variação de crescentes e decrescentes. Isto nos dava uma última dessa ciranda que é a vida. Era bom. No último livro o autor repete uma série de casos um grande número de vezes, como aquele contado por dona Vívina, do pai casado com a filha, isto cansa.

Em "Ópera dos Mortos" há duas grandes per-sonagens: Rosalina e o sobrado. Rosalina, com vida reclusa, misteriosa para os habitantes da cidade, vem explodir mais tarde quando se en-trega a Juca Passarinho. A personalidade múlti-pla daquela mulher é fruto de trabalho de um escritor que sabe moldar, dar existência real a-bém são bem constituídos, mas superior à eles é o coronel Honório Cota. Embora morrendo no princípio da história, permanece presente em tudo, em Rosalina, no brado, no povo. E o sobrado? É a glória, o medo, a mágoa, o orgulho, a história da cidade.

Se considerarmos este livro inferior ao seu par-ter muito desse autor tão novo que já se firmou na literatura brasileira. Trata-se precipuamen-te de um escritor que tem coragem de romper, de novos e, acima de tudo, de um autor capaz de compor imagens com a perfeição da imagem em movimento.

ANEXO F

GANGUZZA, Rose. Ópera dos mortos. Minas Gerais. Belo Horizonte, v. 7, n. 281, p. 2, jan. 1972. Suplemento Literário. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/websuplit/Lib/html/WebSupLit.htm acesso em: fev. de 2010.

de salvar os cavalos que "rinchavam de derradeira dor", o ódio impotente de Ribaldo vai crescendo, até explodir em expressões como estas:

"não tem cavalo rinchando nenhum, não são os cavalos todos que estão rinchando — quem está rinchando desgracado é o Herógenes, nas peles de dentro, no sombrio do corpo, no arrastar dos órgãos, como um dia vai ser, por meu conforto... Assim, d'hoje-em-diante doravante, sempre tenho de ser: ele o Herógenes, meu de morte — eu milito, ele guerreiro..." (8)

"Eu milito, ele guerreiro". Vale dizer: homens de guerra, votados a um combate pessoal de morte. A palavra guerreiro não nos deixa vacilar, é muito conhecida. Quanto a milito, vemos nela o radical de militar, do mesmo campo científico. Pode ser mesmo uma deformação de militante, como a considerou Nel Leandro de Castro (9), e que está de acordo com o gesto de Guimarães Rosa pelo encurtamento de palavras. De qualquer modo, o radical é conhecido, e o processo de formação também é frequente e sutil — de com valor de agente, tanto na língua comum (risco, admissão), como nos neologismos do livro: requetendo, demorço, e as formas femininas rejeita, põe, consente, cercó, assistida, abreui. (10) Essas as ressonâncias linguísticas da imagem.

Mas há também as ressonâncias históricas. No romance Os jagunços, de Afonso Arinos — livro que, ressaltada a heresia da composição, é uma espécie de Grande Sertão pelo avesso, pois conta a história de Canudos do ponto de vista dos fideis de Antônio Conselheiro — há referência às

"sucessos feudais do sertão da Bahia, essas lutas terríveis de família a família, onde a vendetta constituía verdadeiro culto".

E Afonso Arinos acrescenta que "milhões dos habitantes da cidade sentiam o sangue da gente que pelotou desfilas inteiros ao lado dos Milícias e dos Guerreiros, dos Seixas e dos Brandões — lutas constantes e encarniçadas, que só terminavam pela destruição completa de uma das famílias inimigas". (11)

Os Milícias e os Guerreiros Sabemos como os jagunços se ligaram a essas guerras de famílias de que eram mandatários para proseguições e assassinatos. Mandatários ou mandantes, segundo o que nos diz Antônio Cândido:

"o nome de jagunço pode ser dado tanto ao valente assaltante e ao camarada em armas, quanto ao próprio mandante que os utiliza para fins de interesse consciente, ou para impor ordem privada que faz às vezes de ordem pública".

E esclarece em seguida:

"a idéia da jagunçaria está ligada à idéia de mandante e mandatário, sendo típica nas situações de luta política, disputa de famílias ou grupos". (12)

No caso do Grande Sertão, embora acompanhemos apenas os jagunços, que se movem num mundo próprio, encontramos referências, ainda que imprecisas, a alguns figuras, como seu Sál de Oliveira, doutor Mirabá de Melo, o velho Nico Estácio, Nho Lages, o Coronel Caetano Cordeiro (13). É possível admitir que também ali haja relação de mando, de compromisso, de favores mútuos. Num contexto como esse, nada mais natural que Ribaldo, para exprimir um voto de inimizade eterna e de luta de morte, diga "eu milito, ele guerreiro".

Mas como nem todos sabemos dessas antigas inimidades sertanejas, a imagem não seria possível se milito e guerreiro por si, e principalmente associadas, não pudessem funcionar como claros significantes. Ou como sinais significantes ambivalentes, arbitrários numa face, intencionalmente motivados na outra.

Quais outros casos assim haverá no Grande Sertão? Por si se presente a complexidade de sua linguagem, e como os estudos feitos sobre ela até hoje apenas lhe arranharam a superfície.

NOTAS:

- (1) Agosto dos Anjos e outros ensaios — Rio de Janeiro, ed. José Olympio, 1959, pág. 219.
(2) Grande Sertão: Veredas — Rio de Janeiro, ed. José Olympio, 3a. ed., 1953, pág. 557.
(3) Vários escritos — S. Paulo, ed. Duas Cidades, 1970, pág. 160.
(4) "O pequeno mundo do Grande Sertão", texto de João Euatáquio e fotos de Guimarães Nicolavsky, Manchete, n. 950, 4-6-1970.
(5) Grande Sertão: Veredas, pág. 568.
(6) Id., pág. 565.
(7) Id., págs. 306 e 350.
(8) Id., pág. 323.
(9) Literatura e vocabulário do Grande Sertão — Rio de Janeiro, ed. José Olympio, 1970.
(10) Grande Sertão: Veredas, respectivamente, págs. 500; 396 e 409; 294; 395; 516; 157 e 429; 520; 1 e 2.
(11) Obra completa, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1969, pág. 309.
(12) Op. cit., págs. 140-141.
(13) Grande Sertão: Veredas, pág. 254.

ROSE GANGUZZA (Columbia University)
ÓPERA DOS MORTOS

No livro Ópera dos Mortos, Antraan Dourado faz experiências de novo gênero. Sua novela não mostra a forma contida anterior. Ele altera o estilo, a estrutura e o tema e elimina o caráter rígido e complicado. Pode-se dizer que o eufemismo quase inexistente.

Que Antraan apresenta em seu livro é uma extensão da realidade. Como James Joyce ele mostra a dissolução dos valores humanos normais sem tentar criar valores novos. Também como Joyce ele usa o fluxo da consciência para dissociar suas personagens, que se revelam personalidades de percepção e observação. Segundo a advertência da abertura do livro:

"... imagine, mais do que com os olhos, os olhos são apenas o conduto, o olhar é que importa." (pág. 2).

O que importa mesmo em Ópera dos Mortos é como o tempo. As personagens principais — Rosalina, Quinquina, Juca Passarinho — têm mais de uma dimensão. São mais que pessoas vividas num mundo físico, pois correspondem às idéias e filosofias que o autor quer propor. Quando se olha assim, o livro tem mais significação.

Então, não se pode analisar nem criticar Ópera dos Mortos sem discutir o elemento simbólico. Parece que o livro tem quatro símbolos principais: a casa, o relógio, as flores, e a cor branca.

A casa é o elemento principal, para entender a história do livro. É a representação física da separação entre Rosalina e a cidade, e o fator de isolamento. Também a casa representa a família de Rosalina — a família morta que deixou lembranças sempre vivas. A coisa mais importante para compreender é que a casa e a pessoa são uma representação evidente de Rosalina e sua extensão da sua personalidade. Rosalina existe dentro da casa, mas, no mesmo tempo, a casa e tudo que a casa representa existe em Rosalina. A casa e ela são coisas iguais e permutáveis. Antraan Dourado põe Rosalina na janela muitas vezes no livro: Ela aparece e desaparece de vez em quando na janela como uma sombra móvel. A janela é uma abertura da casa e pode representar a abertura da alma de Rosalina. Como seus aparecimentos esporádicos na janela, sua alma se abre e fecha, aparece e desaparece, também.

O símbolo próximo para discutir é o relógio. O significado do relógio varia no livro e parece que o autor tem muitos usos para este símbolo. Cada vez que Antraan Dourado o utiliza, amplia a representação e seu sentido contínuo. No princípio do livro o relógio representa a repetição da história, dos acontecimentos — a morte. O tempo está passando, mas está passando num movimento circular e sempre volta como os ponteiros dum relógio ao mesmo ponto da partida. Por exemplo, o narrador fala:

"... imagine, mais do que com os olhos, os olhos são apenas o conduto, o olhar é que importa." (pág. 2).

Os relógios também eram ligações com o passado, o tempo parado. Rosalina está encarcerada nesse mundo parado e cada relógio a prende com cada uma a uma parte diferente do passado."

Seu Manuel olhava agora os relógios: o relógio de ouro de seu coronel no prego da parede, aquele outro de praça que foi o primeiro chelo ora o relógio-armário, ora o relógio de parede, o relógio de praça. Todos parados... (págs. 82-83).

Nesse ambiente Rosalina não muda — ela é um sonho, sem idade, fora do tempo como um relógio parado.

O tempo parado, sufocante. Os relógios da sala, os ponteiros não se moviam. O tempo não venia naquela casa. Dona Rosalina fora do tempo, uma estrela sobre o mar, indiferente ao rejar das ondas. (pág. 96).

Bem ligados ao símbolo dos relógios são as flores que Rosalina faz passar o tempo.

Flores para dona Rosalina fazer. Assim era melhor, ocupava as mãos, distraía o espírito, ajudava a passar o tempo. (pág. 32).

Mais que isso, as flores de papel que Rosalina faz não são verdadeiras, e representam a vida sem realidade que Rosalina vive. Sua ligação com a vida verdadeira é a flor — não de papel, mas de vida, bem verdadeira.

Não, não ia continuar mais hoje com aquelas flores de papel! Quería agora fazer uma rosa bem grande, bem armada, de organdi, bem valerosa, pra quando chegar algum viajante querendo. (pág. 34).

O interessante é que as flores sem brilho representam sua fuga do mundo. Rosalina procura a luz que elas representam porque não quer tocar a verdade.

Pelo menos as flores de papel e as flores de pano não tinham nenhum cheiro, sempre limpas, sempre puras, sempre vivas. Uma senhora viva no apêdo, a flor ficou boiando fôda a vida. As hãvidas da pênula se espantadas dentro dela com a pedra no acude. A flor. (págs. 35).

Sem se comprometer na vida verdadeira, com as coisas do mundo, ela é como a flor de papel, sempre limpa e pura, mas não é viva. Começa a faltar e o símbolo é a flor — a flor sempre-viva. A reação dela as mortes dos pais é procurar imortalidade nas coisas que não são vivas, mas têm a qualidade de existência, como as flores de papel.

O símbolo seguinte, e talvez o mais significativo, é a cor branca. Podem-se ver dois casos importantes em que Antraan Dourado aproveita o símbolo de brancura. O primeiro é a rosa branca que Rosalina faz e o segundo é o filho branco de Juca Passarinho. A brancura tem sido empregada por muitos autores para representar várias coisas. As vezes é difícil decidir exatamente o que o autor quer dizer com esse símbolo nebuloso. Por isso, talvez, uma referência à brancura em Herman Melville ajudará nossa percepção do seu emprego no livro de Antraan Dourado. No livro Moby Dick, Melville escreveu o capítulo "The White-Jacket", em que fala na cor branca e no seu aspecto morbido. Nesse capítulo, ele faz a pergunta: "Nas coisas da natureza, é a brancura uma representação do mal?" Usa muitos exemplos para mostrar que as coisas puras-brancas da natureza que a gente vê deixam num sentimento de horror, não de bem. Num ponto ele fala assim:

What is it that the Albatross has so peculiarly repulsive and often shocks the eye, this mere aspect of all-pervading whiteness makes him more strangely hideous than the ugliest abortions.

Aqui se pode ver o horror da natureza pura-branca. De novo Melville fala:

It was the whiteness of the whale that above all things appalled me.

O que Melville quer dizer é que a brancura pura está fora do sentimento e é horrenda. Ao falar nesta cor de boca no assunto do símbolo:

"... Whiteness... is at once the most meaning-spiritual thing, the very vest of the Christian's Dearly and yet should be as it is, the intensifying agent in things that are most appalling to mankind.

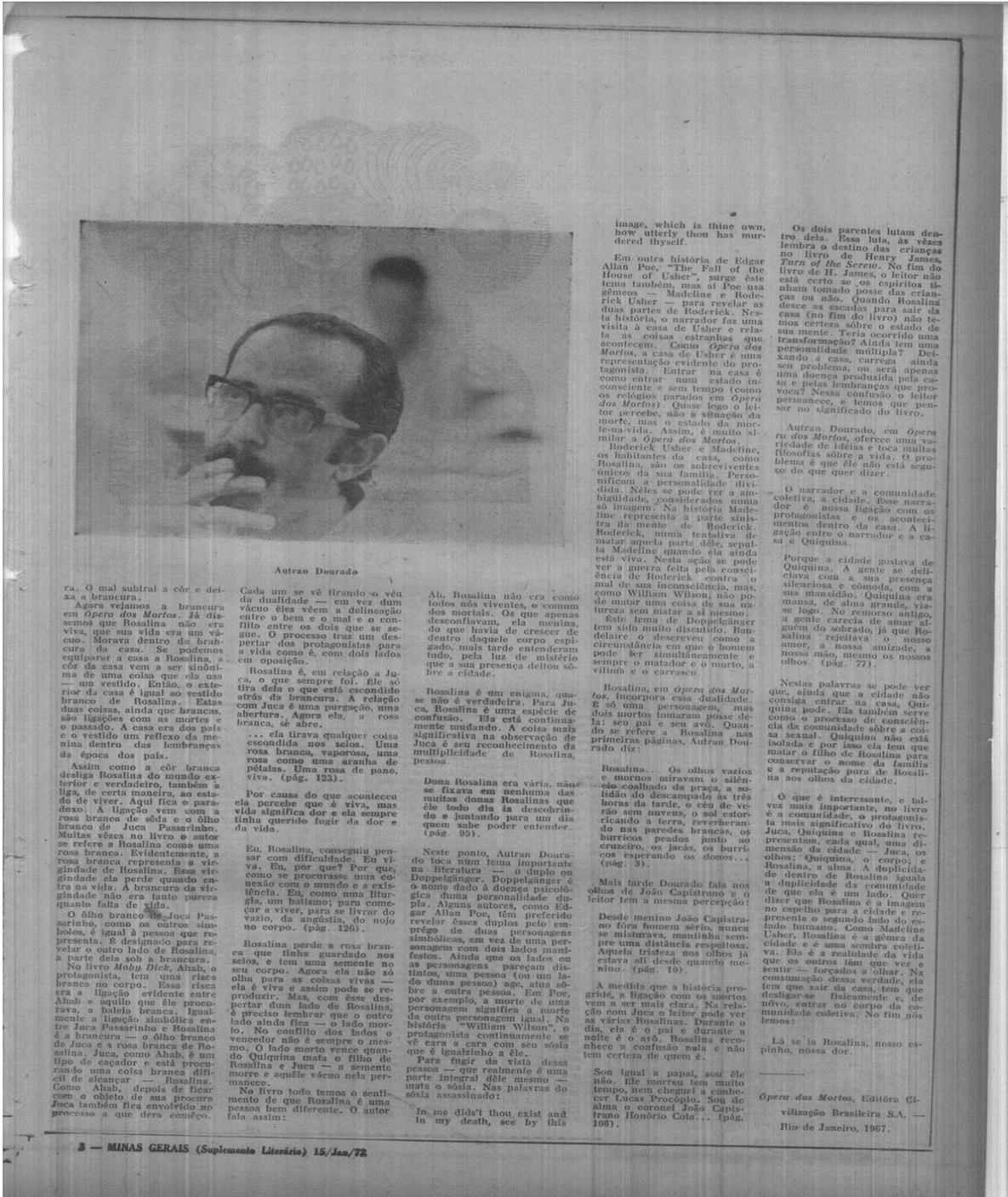
Fora disso a frase mais importante no capítulo 6:

... whiteness is not so much a color as the visible absence of color.

Isto quer dizer que a brancura representa a falta de cor, um vício na vida verdadeira. É aquela coisa no homem que significa por fora o que lhe falta dentro. Assim pode representar o mal, a coisa que continua e detecta por dentro, que se manifesta por fora.

ANEXO G

GANGUZZA, Rose. Ópera dos mortos. Minas Gerais. Belo Horizonte, v. 7, n. 281, p. 3, jan. 1972. Suplemento Literário. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/websuplit/Lib/html/WebSupLit.htm> acesso em: fev. de 2010.



Autran Dourado

ra. O mal subtrai a cor e deixa a brancura. Agora velamos a brancura em *Ópera dos Mortos*. Já dissemos que Rosalina não era viva, que sua vida era um vácuo. Morava dentro da brancura da casa. Se podemos equiparar a casa a Rosalina, a cor da casa vem a ser símbolo de uma coisa que ela usa — um vestido. Então, o exterior da casa é igual ao vestido branco de Rosalina. Estas duas coisas, ainda que brancas, são ligadas com as mortas e o passado. A casa era dos pais e o vestido um reflexo da menina dentro das lembranças da época dos pais. Assim como a cor branca designa Rosalina do mundo exterior e verdadeiro, também a liga, de certa maneira, ao estado de viver. Aqui fica o paradoxo: A ligação vem com a rosa branca de seda e o olho branco de Juca Passarinho. Muitas vezes no livro o autor se refere a Rosalina como uma rosa branca. Evidentemente, a rosa branca representa a virgindade de Rosalina. Essa virgindade ela perde quando entra na vida. A brancura da virgindade não era tanto pareça quanto falta de vida. O olho branco de Juca Passarinho, como os outros símbolos, é igual à pessoa que representa. É designado para revelar o outro lado de Rosalina, a parte dela sob a brancura. No livro *Moby Dick*, Ahab, o protagonista, tem uma risca branca no corpo. Essa risca era a ligação evidente entre ele e aquilo que ele procurava, a baleia branca. Igualmente a ligação simbólica entre Juca Passarinho e Rosalina é a brancura — o olho branco de Juca e a rosa branca de Rosalina. Juca, como Ahab, é um tipo de caçador e está procurando uma coisa branca difícil de alcançar — Rosalina. Como Ahab, depois de ficar com o objeto de sua procura Juca também fica envolvido no processo a que deu começo.

Cada um se vê tirando o véu da dualidade — em vez dum véu que eles viem a delincoção entre o bem e o mal e o conflito entre os dois que se separam dos protagonistas para a vida como é, com dois lados em oposição. Rosalina é, em relação a Juca, o que sempre foi. Ele só tira dela o que está escondido atrás da brancura. A relação com Juca é uma purgação, uma abertura. Agora ela, a rosa branca, se abre. ... ela tirava qualquer coisa escondida nos seios. Uma rosa branca, vaporosa, uma rosa como uma aranha de pétalas. Uma rosa de pano, viva. (pág. 123). Por causa do que aconteceu ela percebe que é viva, mas vida significa dor e ela sempre tinha querido fugir da dor e da vida. Eu, Rosalina, consegui pensar com dificuldade. Eu vivia. Eu, por que? Por que, como se procurasse uma conexão com o mundo e a existência. Eu, como uma Hírcia, um balismo; para começar a viver, para se livrar do vazio, da angústia, do nojo no corpo. (pág. 126). Rosalina perde a rosa branca que tinha guardado no seu corpo. Agora ela não só olha para as coisas vivas — ela é viva e assim pode se reproduzir. Mas, com esse desportar dum lado de Rosalina, é preciso lembrar que o outro lado ainda fica — o lado morto. No conflito dos lados o vencedor não é sempre o mesmo. O lado morto vence quando Rosalina mata o filho de Rosalina e Juca — a semente morre e aquela véu nela permanece. No livro todo temos o sentimento de que Rosalina é uma pessoa bem diferente. O autor fala assim:

Ab, Rosalina não era como todos nós viventes, e comum desconheciam, ela, menina, do que havia de crescer de dentro daquele corpo espalhado, mais tarde entenderiam tudo, pela luz de mistério que a sua presença deixou sobre a cidade. Rosalina é, sem enigma, quase não é verdadeira. Para Juca, Rosalina é uma espécie de confusão. Ela está continuamente mudando. A coisa mais significativa na observação de Juca é seu reconhecimento da multiplicidade de Rosalina, pessoa. Dona Rosalina era varia, não se fixava em nenhuma das muitas donas Rosalinas que ele todo dia ia descobrindo e lutando para um dia quem sabe poder entender. (pág. 95). Neste ponto, Autran Dourado toca num tema importante na literatura — o duplo ou Doppelgänger. Doppelgänger é o nome dado à doença psicológica duma personalidade duplicada. Alguns autores, como Edgar Allan Poe, têm preferido revelar esses duplos pelo emprego de duas personagens simbólicas, em vez de uma pessoa com dois lados manifestos. Ainda que os lados ou as personagens pareçam distintos, uma pessoa (ou um lado duma pessoa) age, atua sobre a outra pessoa. Em Poe, por exemplo, a morte de uma personagem significa a morte da outra personagem igual. Na história "William Wilson", o protagonista continuamente se vê cara a cara com seu sócio que é igualzinho a ele. Para fugir da vista dessa pessoa — que realmente é uma parte integral dele mesmo — mata o sócio das palavras do sócio assassinado: In me didn't thou exist and In my death, see by this

image, which is thine own, how utterly thou has murdered thyself. Em outra história de Edgar Allan Poe, "The Fall of the House of Usher", surge este tema também, mas aí Poe usa gêmeos — Madeline e Rodrick Usher — para revelar as duas partes de Rodrick. Nesta história, o narrador faz uma visita à casa de Usher e relata as coisas estranhas que acontecem. Como *Ópera dos Mortos*, a casa de Usher é uma representação evidente do protagonista. Entrar na casa é como entrar num estado inconsciente e sem tempo (como os relógios parados em *Ópera dos Mortos*). Quase logo o leitor percebe, não a situação da morte, mas o estado da morte-viva. Assim, é muito semelhante a *Ópera dos Mortos*. Rodrick Usher e Madeline, os habitantes da casa, como Rosalina, são os sobreviventes únicos da sua família. Personificam a personalidade dividida. Nelas se pode ver a ambiguidade, consideramos-nos numa só imagem. Na história Madeline representa a parte sinistra da mente de Rodrick. Rodrick, numa tentativa de matar aquela parte dele, sepulta Madeline quando ela ainda está viva. Nesta ação se pode ver a guerra feita pela consciência de Rodrick contra o mal de sua inconsciência, mis, como William Wilson, não pode matar uma coisa de sua natureza sem matar a si mesmo. Este tema de Doppelgänger tem sido muito discutido, Baudelaire o descreveu como a circunstância em que o homem pode ser simultaneamente e sempre o matador e o morto, a vítima e o carrasco. Rosalina, em *Ópera dos Mortos*, incorpora essa dualidade. E só uma personagem, mas dois mortos tomaram posse dela: seu pai e seu avô. Quando se refere a Rosalina nas primeiras páginas, Autran Dourado diz: Rosalina... Os olhos vazios e mortos miravam o silêncio esolado da praça, a solidão do descampado às três horas da tarde, o céu de verão sem nuvens, o sol estorcando a terra, reverberando nas paredes brancas, os burricos preados junto ao cruzetiro, os jacás, os burricos esperando os domos... (pág. 8). Mais tarde Dourado fala nos olhos de João Capistrano e o leitor tem a mesma percepção: Desde menino João Capistrano fora homem sério, nunca se misturava, mantinha sempre uma distância respeitosa. Aquela tristeza nos olhos já estava ali desde quando menino. (pág. 10). A medida que a história progride, a ligação com os mortos vem a ser mais clara. Na relação com Juca o leitor pode ver as várias Rosalinas. Durante o dia, ela é o pai e durante a noite é o avô. Rosalina reconhece a confusão mas e não tem certeza de quem é. Sou igual a papai, sou ele não. Ele morreu tem muito tempo, nem cheguei a conhecer Lucas Procopio. Sou de alma o coronel João Capistrano. Honório Cola... (pág. 106).

Os dois parentes lutam dentro dela. Essa luta, às vezes dentro do destino das crianças no livro de Henry James, *Turn of the Screw*. No fim do livro de H. James, o leitor não sabe se os espíritos tinham tomado posse das crianças ou não. Quando Rosalina desce as escadas para sair da casa (no fim do livro) não temos certeza sobre o estado de transformação? Ainda tem uma personalidade múltipla? Deixando a casa, carrega ainda uma doença produzida pela casa e pelas lembranças que procuramos? Nessa confusão o leitor não percebe, e temos que pensar no significado do livro. Autran Dourado, em *Ópera dos Mortos*, oferece uma variedade de ideias e toca muitas filosofias sobre a vida. O problema é que ele não está seguro do que quer dizer. O narrador é a comunidade coletiva, a cidade. Esse narrador é nossa ligação com os protagonistas e os acontecimentos dentro da casa. A ligação entre o narrador e a casa é Quinquina. Porque a cidade gostava de Quinquina. A gente se deliciava com a sua presença silenciosa e comoda, com a sua mansidão. Quinquina era mansa, de alma grande, via-se logo. No renosso antigo, a gente carecia de amar alguém do sobrado, já que Rosalina receitava o nosso amor, a nossa amizade, a nossa mão, mesmo os nossos olhos. (pág. 77). Nestas palavras se pode ver que a cidade não consegue entrar na casa. Quinquina pode. Ela também serve como o processo de consciência da comunidade sobre a coisa sexual. Quinquina não está solidada e por isso ela tem que matar o filho de Rosalina para conservar o nome da família e a reputação para de Rosalina nos olhos da cidade. O que é interessante, e talvez mais importante, no livro é a comunidade, o protagonista mais significativo do livro, Juca, Quinquina e Rosalina representam, cada qual, uma dimensão da cidade — Juca, os olhos; Quinquina, o corpo; e Rosalina, a alma. A duplicidade dentro de Rosalina iguala a duplicidade da comunidade e de um lado. Quer dizer que Rosalina é a imagem no espelho para a cidade e presença o segundo lado do estado humano. Como Madeline Usher, Rosalina é a gente da cidade e é uma sombra coletiva. Ela é a realidade da vida que os outros tem que ver e sentir — forçados a olhar. Na consumação dessa verdade, ela desliga-se. Fisicamente é, de novo, entrar no corpo da comunidade coletiva. No fim nos temos: Lá se ia Rosalina, nosso espírito, nossa dor.

Ópera dos Mortos, Editora Civilização Brasileira S.A., — Rio de Janeiro, 1967.

ANEXO H

MCBRIDE, Maria Odília Leal. O tempo em Ópera dos mortos. Minas Gerais. Belo Horizonte, v. 7 n. 314 p. 10, 2 de set. 1972. Suplemento Literário. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/websuplit/Lib/html/WebSupLit.htm> acesso em: fev. de 2010.

O TEMPO EM "ÓPERA DOS MORTOS"

Em *Ópera dos Mortos*, de Auráclio Dourado, com o ato de parar o relógio de ouro do coronel Honório Cota, Rosalina quase fez parar o correr do tempo de sua própria vida. No grande sobrado vazio só a pêndula da copa continuava a marcar o fluxo das horas e o escoar das existências das personagens. Em geral, Rosalina não acompanhava a passagem das horas, marcada pela pêndula. Só quando algum acontecimento parecia quebrar a rotina ela se dava conta das horas marcadas cronologicamente:

"Não devia ter passado muito tempo desde que a pêndula deu duas horas. A aflição de esperar Quilquina fazia pensar que se passara muito tempo. Não ouvia a pêndula dar nenhuma outra pancada. Só porque Quilquina se atrasava é que ela cuidou do tempo, em geral ela não pensava muito nas horas, as horas eram todas iguais para ela. Se não fosse por causa de Quilquina, até a pêndula ela parava, para que nada naquela casa marcasse o tempo. O tempo seria só a noite e o sol, as duas metades impossíveis de parar". (p. 35)

O gesto de Rosalina, de que ela talvez não tivesse percebido a significação, era a repetição dos gestos de seu pai. O coronel Honório Cota tinha parado o relógio de pratas comemorativo da Independência, em um gesto que só ele poderia explicar. Mais tarde, ao morrer dona Genu, tinha parado o grande relógio-armário da sala.

Esse relógio-armário tinha grande importância tanto na vida do Coronel como na vida da cidade. Tinha sido adquirido para ornamentar o sobrado, em cuja reforma o povo da cidade acreditava ver progresso social e política para todos. A morte de dona Genu marcou o encerramento de uma fase de vitalidade, que o relógio parado passou a simbolizar.

O relógio de ouro do Coronel, característica de sua personalidade, parou também quando se escondeu de todo a vida do pai de Rosalina. E assim como já apontamos, o relógio da copa ficou sendo o único índice da passagem das horas.

Quando Juca Passarinho se integrou na vida do sobrado, a cidade pensou que o tempo fluiu mais rapidamente, pelas visíveis mudanças que a presença do forasteiro trouxe:

"O tempo foi passando, passando agora mais apressado, desde que Juca Passarinho chegou. A gente reparava nas mudanças. Como é que não havia de reparar se tudo andava na casa tão mudado?" (p. 73)

Para Juca Passarinho, no entanto, o tempo só passava fora do sobrado. No casarão vazio, o tempo estava parado para ele também:

"Na cidade mesmo, era inteiramente feliz. No sobrado, onde o relógio parava e as horas eram custosas de passar — os relógios parados, mesmo a pêndula da copa parecia não dar conta do tempo, tal a lentidão preguiçosa de seus ponteiros..." (p. 90)

Juca deseja que algo aconteça, apesar do mau pressentimento que o acompanha sempre. Chega até a pedir a Rosalina que mande consertar os relógios que ele tinha quebrados. Rosalina recusa irritada.

Para Rosalina, ao contrário de Juca, o passar das horas se faz sentir mais vivamente. A noite, ela espera a volta de Juca Passarinho, contando as pancadas da pêndula da copa:

"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." (p. 99)

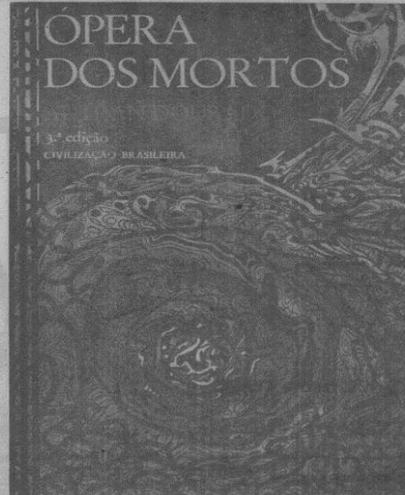
Quando Quilquina surpreende Rosalina e Juca Passarinho na sala, Rosalina passa a desalar com desespero uma vida diferente, uma vida talvez em que o tempo recuperasse as dimensões destruídas pelos relógios parados:

"Relógios desgraçados, disse ela, os punhos cerrados. Como se mecesse destruí-los, como se pudesse destruir as horas antigas por eles marcadas uma a uma, indiferentes, inundando-as detrás dos ponteiros, no fundo abissal do tempo. As horas de sua vida, da vida de João Capistrano Honório Cota" (p. 133)

Enquanto dura sua ligação com Rosalina, Juca Passarinho já não quer ver o tempo passar:

"Por quanto tempo esse corpo seria seu, se perguntava com medo que tudo pudesse de repente acabar. Porque ele vivia em suspenso, nas trevas, de repente tudo podia acabar".

Mas o próprio contato de Juca dinamizou a passagem das horas na presença do filho que cresce inexoravelmente no ventre de Rosalina. A presença do filho torna o tempo irreversível.



Por fim, nascida a criança (e assassinada por Quilquina? O autor deixa em suspenso.) foge Juca, e Rosalina enfraquecida deixa o sobrado e a cidade.

E o último relógio, a pêndula da copa, deixa de marcar o tempo da família Honório Cota, para sempre escondida. Quem para a pêndula não é propriamente uma pessoa da família, mas uma agregada, uma cria da casa, Quilquina. É como alguém que desce a cortina, encerrada a cena.

Podese dizer que o tempo em *Ópera dos Mortos*, de Auráclio Dourado, é marcado tanto cronologicamente como em suas dimensões humanas. Em geral, as personagens secundárias tendem a trazer a noção cronológica da passagem do tempo. É esperando Quilquina e Juca Passarinho que Rosalina conta os minutos.

Para Rosalina, no entanto, o tempo que existe é o tempo da memória, portanto acronológico. Em sua memória, o passado volta a acontecer na sua integridade, sem limites marcáveis por relógios. Para Rosalina o presente "agora" não existe. É um escoar de horas sem significação. É o passado (e por vezes um futuro improvável) que constitui o seu presente, pois ela vive na memória.

A relação com Juca Passarinho dá a Rosalina um presente que ela não pode aceitar inteiramente. Por isso sua personalidade se divide em duas: a Rosalina noturna, que é amante de Juca Passarinho, e que um dia deixa de recebê-lo, e a diurna, para quem as horas são sempre iguais:

"Os meus dias são iguizinhos, tem diferença nenhuma. Pra mim é até difícil saber quando foi que uma coisa aconteceu. Hoje, ontem, ante-ontem, três-ante-ontem, tudo é a mesma coisa. Só mesmo eu marcando na folhinha, mas aqui em casa não tem folhinha. E depois marcar o quê, José Feliciano." (p. 165)

O nascimento e a morte da criança restauram a integridade de Rosalina em uma outra, a que nunca existiu: a noturna de Emanuel, que finalmente é levada do sobrado e da cidade.

Essas dimensões temporais se relacionam com as estruturas sociais, porque dinamizadas elas apressam a derrocada final da hierarquia representada pelas relações entre o sobrado e a cidade. A partida de Rosalina e o estacionar da pêndula da copa destroem o presente da cidade, que ficará vivendo da memória do passado. E é a cidade que reconstrói esse passado, que constitui o enredo de *Ópera dos Mortos*.

"Um recuo no tempo, pode se tentar..." (p. 2)

Em suma, Auráclio Dourado, em *Ópera dos Mortos*, retrata uma sociedade em decomposição, uma sociedade estática sem capacidade de mudanças, a que falta a ação geradora da vida que falta, afinal, o tempo criador, que segundo Bergson se reflete na transformação constante.

"Exibir é mudar, mudar é amadurecer, amadurecer é criar a si mesmo infundavelmente."

Maria Odília Leal MCBRIDE
Universidade do Texas

NOTA -- A Civilização Brasileira acaba de lançar a terceira edição de "Ópera dos Mortos", com apresentação de Franklin de Oliveira.

ANEXO I

SOUZA, Eneida Maria de. Aufran Dourado e o romance – I. Minas Gerais. Belo Horizonte, v. 8, n. 370, p. 2, set. 1973. Suplemento Literário. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/websuplit/Lib/html/WebSupLit.htm> acesso em: fev. de 2010.

Puisque les grands romanciers ont compris que le principe même du «romanesque» est d'être ce risque suprême, cette séduction de la folie, tout roman véritable se structure comme une thérapeutique (...). Le propre de la structure romanesque est donc d'être, en quelque sorte, une structure schizophrénique, qui se construit pour se détruire, et dont le mode de fonctionnement est celui de sa propre négation»

Shoshana Felman

ENEIDA MARIA DE SOUSA

AUTRAN DOURADO E O ROMANCE - I

O objetivo deste ensaio é o estudo da narrativa contemporânea brasileira na figura de um de seus representantes, Aufran Dourado, e de uma de suas obras mais significativas que é *Opera dos Mortos*. A data da publicação do livro (1967) situa-se a meio caminho da criação de *Barca dos Homens*, talvez o melhor romance do autor quanto à eficácia da técnica de construção, e o último, *O riso do bordado*. A abordagem total da obra do escritor era a intenção inicial na feitura deste trabalho, mas, infelizmente, não foi possível sua realização. Desta e entendimento da ficção de Aufran Dourado fica ainda por ser dada, já que toda análise de um livro será satisfatória na medida em que se complete em outros.

Michel Foucault, discorrendo sobre o campo dos acontecimentos discursivos (Resposta ao Círculo Epistemológico), postula a dependência dos discursos em relação a outros da seguinte maneira:

“... nenhum livro pode existir por si mesmo; está sempre em relação de apoio e dependência em relação aos outros; é um ponto em uma rede; comporta um sistema de indicações que remetem — explicitamente ou não — a outros livros, ou a outros textos, ou a outras frases” (1)

Assim, o estabelecimento das relações entre os vários romances do autor esclareceria muitos pontos que, em determinadas situações, apresentam-se de maneira obscura e, em outras, de modo mais evidente. O relacionamento poderia ser feito, não no sentido de procurar elementos constantes na obra, e sim através da construção de felizes de relação onde as diferenças contam mais que as semelhanças. Pois é a partir da descoberta das diferenças que se chega ao estabelecimento das verdadeiras relações. (2)

O método de análise, portanto, após esclarecidas as limitações de seu desenvolvimento, pretende ser de natureza estruturalista. No entanto, alguns esclarecimentos deverão ser feitos: o método não implica o aproveitamento de modelos fornecidos por teóricos das correntes de crítica literária. A construção gradativa do sentido do texto foi sendo realizada no momento em que a análise fornecia material para a formalização. A contribuição teórica para a feitura do trabalho foi dada por Deleuze (*Logique da sens*) (3) e pelas análises dos mitos feitas por Lévi-Strauss, no *Le cru et le cuit*. (4) É necessário lembrar, ainda, que a crítica estruturalista da literatura encontra-se ainda em fase de pesquisa e os caminhos apresentam-se de modo vacilante e confuso. Não haveria, por parte do analista, nenhuma pretensão em afirmar um ponto de vista absoluto sobre este ou tal método.

A análise será feita tendo em vista o desenvolvimento do plano que se segue:

I — Estruturação da Narrativa — Divisão da obra em três movimentos.

1) a posição mediadora do narrador como construtor/leitor da estória

2) a matéria ficcional subjacente à estória — o contexto social como pano de fundo

II — Movimentação dos Motivos.

1) Juca Passarinho e Rosalina — o estabelecimento das relações de oposição e semelhança

2) o caminho percorrido por Juca Passarinho em direção a Rosalina

3) a funcionalidade lógica dos elementos simbólicos: mediadores naturais e culturais

4) o papel dos mediadores humanos: Juca Passarinho e Quilquina

III — ESTRUTURAÇÃO NARRATIVA — DIVISÃO DA OBRA EM TRÊS MOVIMENTOS.

Em um nível elementar de análise, a organização dos capítulos, em três movimentos, tem o objetivo de esclarecer os elementos construtivos do relato. A divisão em partes não será o ponto de apoio do desenvolvimento posterior da análise, visando apenas mostrar o relacionamento entre os capítulos, da apresentação dos motivos à atualização dos mesmos. A dis-

posição evoca, muitas vezes, o caráter espelhado da narrativa, na medida em que determinadas situações são reduplicadas, sob a forma invertida, em outros capítulos. Há, deste modo, uma repetição de fórmulas, sejam elas de caráter formal ou temático, como é o caso do segundo capítulo (“A gente Honório Costa”), e o último (“Cantiga de Rosalina”), em quanto Rosalina é apresentada em cena (“Flor de seda”) e a situação invertida quando, no capítulo “O vento após a calmaria”, espera Juca Passarinho e não mais Quilquina, que fora à cidade vender flores. O primeiro capítulo, por sua vez, encontra-se em ligação íntima com todos os outros, funcionando, assim, ao mesmo tempo, o motivo condutor do enredo e o convite à leitura do romance em vistas ao seu aspecto arquitetural de construção. A função do narrador, no capítulo inicial, será desenvolvida logo após a divisão do texto; e esta será feita da maneira seguinte:

A) Apresentação dos motivos e dos participantes da estória (4 primeiros capítulos)

a) o sobrado: motivação nuclear

b) nome de fundo da tela: a família e o povo

c) superfície da tela: Rosalina

B) Movimentação dos motivos (quatro capítulos seguintes)

a) atitude inicial dos personagens frente aos outros

b) encontro de Rosalina com Juca Passarinho

c) atitudes das personagens frente ao encontro

d) o desencontro na morte e na loucura

C) Volta à motivação inicial: a presença de Rosalina: a saída da janela e a descida nas escadas do sobrado.

1) A posição mediadora do narrador como construtor/leitor da estória.

A presença do sobrado como motivo condutor da fábula, assentou-se à abertura de uma peça musical, onde o orquestrador introduz o elemento orientador daquilo que vai ser executado. As variações desse motivo são repetidas no decorrer da execução, onde um evento implica outro através de reduplicações e repetições infinitas. A posição do narrador (autor/leitor) na obra, o colocar-se ao lado dos fatos, assentou-se a um quadro de Velasquez, “As Meninas”, onde a representação do pintor, no interior da tela, obriga pelo olhar, o espectador a entrar também na obra. Tornam-se ambos cúmplices do olhar, destruindo, assim, a ideia de que existe um espaço fixo a ser contemplado e que a figura do autor ocupa o lugar do dono absoluto da verdade.

O narrador atua, como se vê, como autor/leitor da representação, como o mediador entre os claros e escuros do enunciado, e a descrição do sobrado é elemento importante para a abertura da obra. Sua presença funciona segundo vários níveis de enunciação:

1) ao nível do contexto social: revelação de um sistema social determinado, a família patriarcal

2) ao nível de estilo de época: a construção arquitetônica barroca do sobrado

3) ao nível da leitura: o convite à natureza lusória das formas do barroco, ao olhar em profundidade e à ausência de barreira entre o nível real e ilusório dos fatos

4) ao nível simbólico: personagens vistas como reflexo do sobrado: duas casas em uma: dois homens em um só: Lucas Procopio + João Capistrano; João Capistrano Honório Costa

5) ao nível da estória: a construção da estória, o seu fazer, a movimentação constante dos motivos, as falsas pistas e janelas.

O narrador, portanto, ao se colocar como mediador entre os dois planos da narrativa (enunciado e enunciação), não separa o imaginário do real, postulando ao contrário, o rompimento da barreira entre real e ficção. Fornece os índices de uma possível leitura da obra no seu sentido fluante, apontando os eixos e vazios da estória. Convida, assim, à suspensão de conclusões imediatas por parte do leitor, e à leitura do sobrado no seu movimento (passado e presente juntos) e na sua realidade lusória:

ANEXO J

SOUZA, Eneida Maria de. *Austran Dourado e o romance – I. Minas Gerais*. Belo Horizonte, v. 8, n. 370, p. 3, set. 1973. Suplemento Literário. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/websuplit/Lib/html/WebSupLit.htm> acesso em: fev. de 2010.



Austran Dourado

As oposições e semelhanças entre Lucas Procópio e o Coronel Honório Cota podem ser assim formalizadas: (8)

<p>1) Lucas Procópio</p> <table border="0" style="border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding-right: 5px;">separação absoluta em relação à cidade</td> <td style="padding: 0 5px;">(=)</td> <td style="padding-left: 5px;">não aceitação por parte do povo</td> </tr> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding-right: 5px;">poder f medeo</td> <td></td> <td></td> </tr> </table> <p>simbolo da dominação social pela força: agressividade + sexualidade desenfreada [PODER MASCULINO]</p> <p>Coronel Honório Cota</p> <table border="0" style="border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding-right: 5px;">separação absoluta com relação à cidade</td> <td style="padding: 0 5px;">(=)</td> <td style="padding-left: 5px;">aceitação por parte do povo</td> </tr> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding-right: 5px;">poder f respeito</td> <td></td> <td></td> </tr> </table> <p>simbolo da dominação social pela diplomacia: não agressividade + sexualidade controlada [PODER FEMININO]</p> <p>2) Elemento de transformação do Coronel H. Cota: sonhos de poder político.</p> <table border="0" style="border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding-right: 5px;">substituição do poder feminino pelo masculino</td> <td style="padding: 0 5px;"> </td> <td style="padding-left: 5px;">volta ao passado anterior ao do pai (avô)</td> <td style="padding-left: 5px;"> </td> <td style="padding-left: 5px;">[lruca do relógio de prata (decadência econômica, fazendas de café) pelo relógio de ouro (Monarquia: riqueza, ouro)]</td> </tr> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding-right: 5px;">[figura quixotesca]</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding-right: 5px;">loucura do poder</td> <td style="padding: 0 5px;"> </td> <td style="padding-left: 5px;">poder individual</td> <td style="padding: 0 5px;"> </td> <td style="padding-left: 5px;">poder comunitário</td> </tr> </table> <p>3) Situação final do Coronel H. Cota = Lucas Procópio (em relação à cidade) — oposta: poder individual x ausência de poder individual</p> <p>Lucas Procópio = afastamento absoluto da cidade f força poder individual Coronel H. Cota = afastamento absoluto da cidade f fraqueza poder individual.</p> <p>A presença de um terceiro figurante (Quincas Ciriacó) nessa relação binária, não pode passar despercebida, já que funciona como elemento mediador em dois níveis:</p> <table border="0" style="width: 100%;"> <tr> <td style="width: 50%; vertical-align: top;"> <p>a) Quincas Ciriacó</p> <table border="0" style="border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding-right: 5px;">Lucas Procópio</td> <td style="padding: 0 5px;">(—)</td> <td style="padding-left: 5px;">Coronel Honório Cota</td> </tr> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding-right: 5px;">sobrado</td> <td style="padding: 0 5px;">(=)</td> <td style="padding-left: 5px;">cidade</td> </tr> </table> <p>b) Quincas Ciriacó</p> <table border="0" style="border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding-right: 5px;">Rosalina</td> <td style="padding: 0 5px;">(=)</td> <td style="padding-left: 5px;">Emanuel</td> </tr> </table> </td> <td style="width: 50%; vertical-align: top; padding-left: 20px;"> <p>leitura simbólica da relação entre pai e filho: desejo de matar a imagem do pai como causadora do desequilíbrio</p> <p>pertence ao sobrado e não é considerado como parte dele — ligado à cidade sem contudo responder por sua ótica — leitura do jogo enganoso de ambos os lados.</p> <p>presença real do desequilíbrio entre ele e o sobrado (=) impossibilidade de união dos dois.</p> <p>A atitude do povo em relação ao sobrado é de total desconhecimento e submissão. No final do trabalho este tópico será mais desenvolvido.</p> </td> </tr> </table> <p>2) A matéria ficcional subjacente à estória — o contexto social como pano de fundo.</p> <p>Mais uma vez o motivo do sobrado funcionará como elemento estruturante para o entendimento dos figurantes que nele habitam e que aí são espelhados. A reconstrução do sobrado pelo Coronel Honório Cota, construindo um segundo pavimento sobre o primeiro, convida à análise de sua personalidade em comparação com a do pai. É, deste modo, uma tentativa de apagar e rejeitar a presença dominante do pai, na medida em que seu papel de continuador do sistema patriarcal tornase imprescindível. Os dois pavimentos possuem, portanto, pontos em comum, por serem uma mesma e única casa, mas se diferenciam pela dureza das formas do primeiro e a leveza da parte superior, libertando a estrutura pesada que funda a construção. Além da natureza ilustre das formas superiores, o Coronel acrescenta o luxo interior dos móveis e objetos de adorno, revelando com isso, sua personalidade.</p> <p>A figura imponente e cavaleiresca do Coronel afasta-se, também, daquela do pai, e a atitude em relação à cidade será, por sua vez, diferente. O respeito ao grande patriarca, pelo povo, traz implícito a necessidade de se cultivar algum, mais pela sua função mitológica e distante, do que qualquer outra coisa ("Quando montado, indo para a sua Fazenda da Pedra Menina, no cavalo branco alvejado de couro trabalhado e prata, aí então sua era, a grande, imponente figura, que enchia as vistas. Parecia um daqueles cavaleiros antigos, fugidos do Amadit de Gaula ou do Palmerin, que não iam para a guerra armados cavaleiros"); (7) No entanto, é preciso que se faça a leitura do relacionamento entre os dois representantes da família, para que se possa entender como um sistema aparentemente equilibrado, há contido em seu interior o germe de sua destruição. A tentativa de cobrir os vazios do sistema é preocupação constante do Coronel Honório Cota, que, como se verá, redundará em fracasso.</p>	separação absoluta em relação à cidade	(=)	não aceitação por parte do povo	poder f medeo			separação absoluta com relação à cidade	(=)	aceitação por parte do povo	poder f respeito			substituição do poder feminino pelo masculino		volta ao passado anterior ao do pai (avô)		[lruca do relógio de prata (decadência econômica, fazendas de café) pelo relógio de ouro (Monarquia: riqueza, ouro)]	[figura quixotesca]					loucura do poder		poder individual		poder comunitário	<p>a) Quincas Ciriacó</p> <table border="0" style="border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding-right: 5px;">Lucas Procópio</td> <td style="padding: 0 5px;">(—)</td> <td style="padding-left: 5px;">Coronel Honório Cota</td> </tr> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding-right: 5px;">sobrado</td> <td style="padding: 0 5px;">(=)</td> <td style="padding-left: 5px;">cidade</td> </tr> </table> <p>b) Quincas Ciriacó</p> <table border="0" style="border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding-right: 5px;">Rosalina</td> <td style="padding: 0 5px;">(=)</td> <td style="padding-left: 5px;">Emanuel</td> </tr> </table>	Lucas Procópio	(—)	Coronel Honório Cota	sobrado	(=)	cidade	Rosalina	(=)	Emanuel	<p>leitura simbólica da relação entre pai e filho: desejo de matar a imagem do pai como causadora do desequilíbrio</p> <p>pertence ao sobrado e não é considerado como parte dele — ligado à cidade sem contudo responder por sua ótica — leitura do jogo enganoso de ambos os lados.</p> <p>presença real do desequilíbrio entre ele e o sobrado (=) impossibilidade de união dos dois.</p> <p>A atitude do povo em relação ao sobrado é de total desconhecimento e submissão. No final do trabalho este tópico será mais desenvolvido.</p>
separação absoluta em relação à cidade	(=)	não aceitação por parte do povo																																				
poder f medeo																																						
separação absoluta com relação à cidade	(=)	aceitação por parte do povo																																				
poder f respeito																																						
substituição do poder feminino pelo masculino		volta ao passado anterior ao do pai (avô)		[lruca do relógio de prata (decadência econômica, fazendas de café) pelo relógio de ouro (Monarquia: riqueza, ouro)]																																		
[figura quixotesca]																																						
loucura do poder		poder individual		poder comunitário																																		
<p>a) Quincas Ciriacó</p> <table border="0" style="border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding-right: 5px;">Lucas Procópio</td> <td style="padding: 0 5px;">(—)</td> <td style="padding-left: 5px;">Coronel Honório Cota</td> </tr> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding-right: 5px;">sobrado</td> <td style="padding: 0 5px;">(=)</td> <td style="padding-left: 5px;">cidade</td> </tr> </table> <p>b) Quincas Ciriacó</p> <table border="0" style="border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding-right: 5px;">Rosalina</td> <td style="padding: 0 5px;">(=)</td> <td style="padding-left: 5px;">Emanuel</td> </tr> </table>	Lucas Procópio	(—)	Coronel Honório Cota	sobrado	(=)	cidade	Rosalina	(=)	Emanuel	<p>leitura simbólica da relação entre pai e filho: desejo de matar a imagem do pai como causadora do desequilíbrio</p> <p>pertence ao sobrado e não é considerado como parte dele — ligado à cidade sem contudo responder por sua ótica — leitura do jogo enganoso de ambos os lados.</p> <p>presença real do desequilíbrio entre ele e o sobrado (=) impossibilidade de união dos dois.</p> <p>A atitude do povo em relação ao sobrado é de total desconhecimento e submissão. No final do trabalho este tópico será mais desenvolvido.</p>																												
Lucas Procópio	(—)	Coronel Honório Cota																																				
sobrado	(=)	cidade																																				
Rosalina	(=)	Emanuel																																				

ANEXO L

SOUZA, Eneida Maria de. Autran Dourado e o romance – II. Minas Gerais. Belo Horizonte, v. 8, n. 371, p. 4, out. 1973. Suplemento Literário. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/websuplit/Lib/html/WebSupLit.htm> acesso em: fev. de 2010.

ENEIDA MARIA DE SOUSA

AUTRAN DOURADO E O ROMANCE – II

II – MOVIMENTAÇÃO DOS MOTIVOS

1) Juca Passarinho e Rosalina — O estabelecimento das relações de oposição e semelhança.

A entrada em cena de Rosalina e Juca Passarinho (como as reações de ambos diante dos fatos) é construída de maneira paralela, seja na repetição dos mesmos gestos ou na evocação dos problemas que os atormentam. No entanto, esse paralelismo, apesar de constituir uma característica constante em toda a obra, vai se diferenciar conforme o ponto de vista de cada personagem. O movimento introspectivo dos figurantes é apresentado metonimicamente através do abrir e fechar dos olhos, que atravessa o romance de ponta a ponta. Da mesma for-

ma, o passado é revivido através de epifanias metonímicas, detalhes que dão a configuração total da imagem evocada. A estruturação paralela dos motivos condutores da narração pode ser, portanto, entendida pela sua semelhança e diferenças quanto à ótica de cada personagem:
1 — natureza semelhante de ambas personagens (carência interior) conduz o desenvolvimento paralelo dos motivos.
2 — mecanismo duplo de esconder/extravasar o real através de substituições que ocupam o lugar da falta. Relação entre personagens e objetos.
Quanto ao primeiro tópico, as duas personagens são vistas sob um mesmo ângulo:
a) Rosalina: perda da família (pai) e de Emanuel família f. censura e apolo vida solitária no sobrado

b) Juca Passarinho: perda da família "positiva" f. censura e apolo vida solitária
c) Juca Passarinho — Rosalina: passado bom — vontade esquecer o passado
d) Censura: Quilina: Rosalina: d. Vivinha: Juca Passarinho: apolo: Coronel H. Cota: Rosalina: Major Lindolfo: Juca Passarinho: substituição: Rosalina: Juca Passarinho: Conceição, Esmeralda: Emanuel
2) Nessa apresentação dos motivos de esconder e extravasar o real, é preciso apontar a semelhança entre as duas atitudes, quando ambas personagens apoliam-se em fatos ou alividades que substituem uma falta interior. No entanto, a diferença dos instrumentos de apoio manifesta-se no

sentido inverso, quando Juca Passarinho procede à leitura dos fatos a partir da visão naturalista dos mesmos, ou ainda quando se prende à mitologia popular e religiosa; Rosalina, contudo, não se afasta de seu mundo interior do sobrado, onde a leitura da situação real se faz pela presença de objeto que marcam um passado difícil de ser apagado. Se, por um lado, Juca Passarinho é dotado de espírito fatalista e supersticioso (ligado à ordem universal dos fatos), por outro, o determinismo de Rosalina deve-se à prisão ao sistema fechado da família (ordem de um grupo social em particular). É a dívida ao desconhecimento de Juca Passarinho da verdadeira interdição imposta pelo sobrado, que culpa as voguerocas e com ela todo avio "fatalista" dos pesadelos, de todo o desenlace dos fatos.

A distância de Rosalina em relação à cidade é maior ainda do que a de seus antepassados. Se com o pai e o avô havia um relacionamento mesmo que precário (antes da derrota política, o coronel participava da vida da cidade), o poder exercido por ela atinge proporções semelhantes ao do mito e do enigma. O único meio de comunicação entre as duas partes é feito por intermediários falsos e iludidos: flores artificiais e bebida. A troca é puramente indireta; ela vende flores (uma imagem sucoada) e compra bebida, instrumento que possibilita seu extravasamento noturno — doadora e receptora tem uma troca praticamente inexistente. O quadro a seguir pretende relacionar as personagens entre si pela semelhança quanto aos mecanismos de falsear o real, ao mesmo tempo que as diferenças aí existentes:

FAITA		SUBSTITUIÇÃO	
ENCORRER O REAL		Elemento de transformação	REVELAR O REAL
ROSALINA	fabricação de flores artificiais controle distração espelho sala {imagem que não se vê relógios {passado e presente sente mortos	FOGO ÁGUA	BEBIDA {esquecimento fuga à realidade efeito alienante espelho quarto {sonhos com Emanuel, imagem que se vê leituras {fuga na ficção, na ilusão
J. PASSARINHO	sonhos, estória contada por d. Vivinha rio, vogueroca {sonho com o tiro M. Lindolfo	ÁGUA	apego à caçada, casos e mentiras, inversões de situações {tempo bom M. Lindolfo estória Valdemar ao contrário la. visão do sobrado

1 — Fogo: Rosalina: voz caída f fabricação flores bebida Juca Passarinho: linguagem como arma para disfarçar o real f casos de caçada e estórias mentirosas
2 — Relação entre os instrumentos de substituição usados pelas duas personagens e função das imagens:
a) espelhada (ceceada): flores; contar casos: bebida
b) rio, vogueroca: espelho sala; la. visão sobrado: espelho quarto

Essa primeira abordagem do funcionamento das imagens, em relação àquelas que estão a ela ligadas, revela claramente a diferença entre Juca Passarinho e Rosalina. Como já foi levantada a questão, ambas atira, a visão de Juca Passarinho da realidade está ligada ao elemento cósmico (natureza) e às impressões supersticiosas que lhe são comunicadas. Estabelece-se, portanto, uma relação horizontal entre fatos acontecidos ou sonhos, com os "síntomas" verificados

na visão da natureza. As forças ligadas ao elemento cósmico (fedeimolho, vogueroca) são reveladoras do que poderá acontecer com as pessoas. Do mesmo modo, os sonhos e estória contada por D. Vivinha (que será mais adiante desenvolvido) contribuem para a re-visualização da inevitabilidade dos fatos, do espírito fatalista que caracteriza Juca Passarinho. Sua linguagem é, por esse razão, dominada por expressões populares, pelo uso de aforismos ligados à visão re-

ligiosa e determinista dos acontecimentos. Do mesmo modo que fala através de frases feitas (representando a ótica do senso comum), usando artifícios que funcionam conforme a situação, os fatos exteriores são, por sua vez, significativos conforme o estado de espírito do momento. Contudo, a força poderosa da natureza é, aos olhos de Juca Passarinho, a única realidade impossível de ser domada pelo homem.

Desta maneira, apesar de sua atitude frente aos fatos mudar constantemente, a ansia de libertação dos "fantasmas" poderia ser conseguida com maior facilidade do que com Rosalina. A atitude diversa que ambos mantêm depois do primeiro encontro, revela claramente a distância entre os dois, pela natureza contrária dos problemas. E como será evidenciado a seguir, a posição de Juca Passarinho frente à realidade manifesta-se de maneira flutuante, dependendo da visão ser otimista ou não.

ANEXO M

SOUZA, Eneida Maria de. Autran Dourado e o romance – II. Minas Gerais. Belo Horizonte, v. 8, n. 371, p. 5, out. 1973. Suplemento Literário. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/websuplit/Lib/html/WebSupLit.htm> acesso em: fev. de 2010.

	ROSALINA	JUCA PASSARINHO	JUCA PASSARINHO
SÍMBOLOS LÍRICO	renascimento-morte desmandado como ruína	vida vivência como tom	vida novamente como pesadelo
OCORRÊNCIAS	movimento - dor desequilíbrio - sofrimento	Rosalina equilíbrio diáfano noturna	
OCORRÊNCIAS JUCA PASSARINHO	reflexo como ruína espelho sala e do quarto revelação imagem sufocada	olho ruína passa a ver claridade, na veiação	
OLHO QUINQUINA	centurão espelho sala		
RELIGIOSO	Morte Passado como prisão.	Tempo: esperança no futuro	
ÁGUA	vida sufocada - revelação do ser adado em que vivia águas doces e poterradas	ressurreição-milagre: Ver o ba deia olhos	
VOZ/OCULOS		imagem tranqüila	tiro dado nas vooportas
OSMIDIO		positivo morte lembra on vivida	
ESTAJAO		instrumento de imagem	fechada, ausência, saída
		SORRADO	enigma, necessidade de desifração
LIBERTAÇÃO - FRISKO		LIBERTAÇÃO	FRISKO

Assim a atitude de Rosalina frente ao encontro com Juca Passarinho revela a libertação do corpo, da sexualidade reprimida, trazendo a sensação paradoxal de conhecimento e morte. A sua encenação ao despertar assechilha-se a um novo nascimento, nova figura até então presa à escuridão e à morte, mas que abre os olhos com a claridade. A sensação de sentir seu corpo em desequilíbrio e ao mesmo tempo possuído de vida, e o mundo do encontro com os olhos de Quinquina, ligam-se à imagem do olho deficiente de Juca Passarinho, surgindo agora como reflexo do ato que Rosalina repudia. Sua atitude posterior em relação ao fato não se afasta da primeira sensação sentida, só que será oída da seguinte a ótica de Juca Passarinho, no seu estorço de possuir e entender.

2 - O caminho percorrido por Juca Passarinho em direção a Rosalina

A tentativa de conhecimento e posse de Rosalina, e a preocupação constante de Juca Passarinho, como é também da cidade, em querer penetrar no seu "mistério". Seu rido do procedimento da análise ao tentar fazer a leitura da personagem com o mesmo ponto de vista dos seus contemporâneos, procurando, assim, extrair a essência de sua personalidade (a expressão é estranha, mas cabe mencioná-la). Resgatar a imagem perdida e eterna torna-se desnecessário, e as razões que impedem tal procedimento são por demais notórias. Partindo do princípio de que o conhecimento de qualquer objeto não se faz em vistas a reduplicar uma ótica ligada à ordem do senso comum, torna-se necessário analisar Rosalina de maneira diferente daquela das personagens. A aproximação revelada pelo olhar de Juca Passarinho permite ao leitor constituir uma leitura que foi indicada por ela, e, portanto, não coincidente. Deste modo, para se chegar a algum entendimento do sentido dessa o convite feito pelo narrador no primeiro capítulo, onde apontava a necessidade de se ler a subtexto de dal a estória) com o olhar em movimento, percebendo no jogo lírico das formas e das aparências.

O caminho percorrido por Juca Passarinho em direção ao conhecimento de Rosalina é feito através de mecanismos de redução, onde as afirmativas anteriores são substituídas por outras que negam as primeiras. Assim, control imagens para logo depois surgirem outras, através de uma proliferação infinita de figuras que, não final, são paralisadas em uma só. A maneira fragmentada, com que Juca Passarinho vai, aos poucos, estruturando mentalmente a imagem ligada ao jogo entre sonho e realidade, urgente em todo o momento. E o mecanismo de substituições (no lugar de uma falta coloca-se um valor que a preenche) recebe múltiplas variações e reduções. A razão dessa incapacidade de conquista do objeto só pode ser entendida quanto a ligamos teorização fornece. Deleuze e será aqui aproveitada. (9) E não será inoportuno a abertura de um pequeno parêntese, neste momento, para que seja apresentada a teorização feita pelo autor.

Deleuze ao estudar a lógica do sentido a partir da contribuição dada pelos estoicos, e exemplificando com a obra de Lewis Carroll - rom-

pe com a noção esteo-otipa de ser o sentido um conceito previamente dado e resultante de um processo causal. A relação entre duas séries heterogêneas (significante e significado) permite a construção do sentido como efeito do e os signos que as nomeiam. Assim, as duas séries representam-se de maneira contraditória, já que o sentido da palavra não diz nada da coisa que é denotada. E ao estudar os vários tipos de paradoxo, inclui entre eles o da "proliferação infinita" da "reiteração estereótipo" e da "neutralidade".

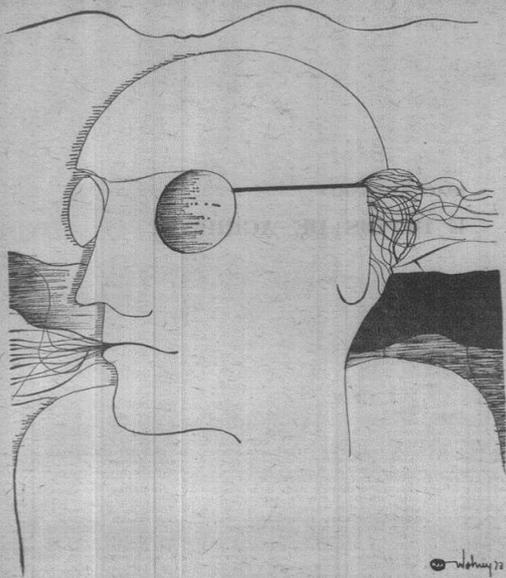
o Fechado o parêntese, passa-se à leitura da personagem Juca Passarinho, e ao estabelecimento do sentido a partir da interação entre sonho e não-sonho, condico essencial para que a imagem de Rosalina não seja tomada como abstrato ou ideal. A metáfora usada para retratá-la (quinta) revela a incapacidade de Juca Passarinho em captar totalmente a figura que lhe foge tanto desse animal de cage (sempre se escondendo, não se situando em lugar nenhum) ou, como indicador do desequilíbrio entre as várias Rosalinas. Assim, a tentativa de captar a figura da mulher é feita por um processo intermitente (olhos, voz, corpo), que no final passa a ser visto metaforicamente, já que a posse é impossível e como insano. O quadro abarca pretensão de elucidar a complexidade em direção a esse conhecimento, insistindo a subtexto paratextual de Rosalina e a necessidade de ser assim conscientizada.

Construção de uma imagem contínua	Quebra da imagem contínua	Imagem reduzida condensada em um só	Proliferação de imagens	Retração do estereótipo
Imagem fantaseada da infância: rios, matos e passarinhos [vida]	corpo, sexualidade, alma presente e ausente	diurna-noturna sonho-morte	a) percepção de [vida] alma não possui [morte] - [vida]	2 Rosalina noturna morte [vida]
VOZ, OMBROS: infâmia clarifica dura e assaz presente MORTE	TALA e corpo [morte] ≠ [vida]	TALA: figura do corpo: olhos e voz	b) Rosalina corpo diurna - [vida] - [morte] - [vida]	3 Rosalina anterior - [morte] - [vida]
OLHOS E VOZ SEM O CORPO	CORPO SEM VOZ OLHOS	CORPO, VOZ E OLHOS	c) Rosalina - [morte] - [vida] - [morte] - [vida] - [morte] - [vida]	4 Rosalina - [morte] - [vida] - [morte] - [vida]
MENINA	MULHER	MENINA E MULHER		5 ROSA NO SONHO (FRISKO)

Dessa maneira, a impossibilidade de possuir e conhecer Rosalina totalmente revela exatamente sua imagem no limite entre ser e não ser, misto de fantasia e realidade. Torna-se, portanto, imagem do sonho, posse só conseguida pela negação de uma conquista real e concreta. A passagem da imagem reduplicada e indistinguível e macia, pela imagem simbolicamente ligada a grandes situações e neutra, pois o mesmo sentido serve para a relação inversa, permanecendo o jogo constante da contradição e da "neutralidade".

ANEXO N

SOUZA, Eneida Maria de. Autran Dourado e o romance – III. Minas Gerais. Belo Horizonte, v. 8, n. 372, p. 8, out. 1973. Suplemento Literário. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/websuplit/Lib/html/WebSupLit.htm> acesso em: fev. de 2010.



A CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

um vago escuro mago
alga senil se esmaga
não rompa embora morto lago
um horto sua mágoa
engasga flébil concha
em flanco débil esgar se agarra
grunhe guincha grava
seu um coice ganha:
calvo oco e canto surdo
um gongo e visgo
vêrga na língua
no vão de sua gleba mudo
argüi arguto árduo
goiva um gládio
e nu na guerra

PEDRO PAULO DE SENA MADUREIRA

8 — MINAS GERAIS (Suplemento Literário) 13/Out/73

ENEIDA MARIA DE SOUSA

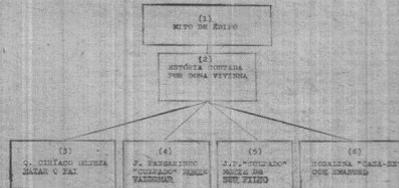
AUTRAN DOURADO E O ROMANCE - III

3) A funcionalidade lógica dos elementos simbólicos: mediadores naturais e culturais

"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."

No item 1, da 2ª. parte, já fora estabelecida a função dos mediadores culturais e naturais, para melhor compreensão da relação entre Juca Passarinho e Rosalina. Neste momento, serão acrescentados, outros motivos que esclarecerão a presença dos elementos simbólicos, aludidos aos "encaixes do sonho de Juca Passarinho com o Major Lindolfo, e da estória contada por d. Vivinha. A lembrança da morte do menino Valdemar é revivida por Juca Passarinho em forma de pesadelo, ao receber do Major Lindolfo um tiro que atinge os olhos. Esta sensação de culpa pela morte do menino, ligasse à estória contada por dona Vivinha, do pai que uni-se à filha e depois matase. A presença desses dois fatos rememorados funciona de maneira reduplicativa no decorrer do romance, quando situações aparentemente semelhantes são repetidas. Desta maneira, faz-se necessário estabelecer as relações entre os fatos aludidos, procurando reafirmar como o discurso de Juca Passarinho é construído segundo uma ótica idealista, no mesmo tempo que desmitifica, tal ponto de vista. Somente a partir de um processo de verossimilização/ desverossimilização das situações, é que se consegue chegar ao sentido criado pelas relações.

Tomando como ponto de partida, a estória contada por dona Vivinha, seguem-se outros motivos não ligados à problemática do incesto, apesar de apreenderem o mesmo relacionamento entre pai e filho, e preocupações relacionadas com a sensação de culpa. O confronto entre os acontecimentos (vividos e pensados), será desenvolvido da seguinte maneira:



A relação que se estabelece entre o mito de Édipo e a variante (estória contada por dona Vivinha), possui um eixo constante: excesso de conjugação familiar — incesto, e outro variável: filho casa-se com a mãe — pai unese com a filha. Ou:

1. Édipo: filho mata o pai filho casa-se com a mãe filho pune-se e fura os olhos	profecia ditada pelo oráculo filho é abandonado pelo pai pai encontra-se com o filho	Relação inversamente simétrica = excesso conjugação familiar; interdição incesto
2. Estória: variante: pai unese com a filha pai se mata	profecia ditada pelo sonho pai abandonado a família filha encontra-se com o pai	
4. J. Passarinho lembra morte menino Valdemar "culpado" morte menino J.P. culpado morte do filho	profecia ditada pelo sonho J.P. sai do lugar de origem e encontra-se com Rosalina J.P. enterra o filho morte	

atualização do sonho

B) As outras situações, apesar de revelarem a problemática da culpa e a relação entre pai e filho, não tratam do incesto. A causa dos conflitos é, ao contrário, função de disjunção familiar. O Ciríaco deseja matar o pai porque este teve relações com pessoa diferente do nível social e não um elemento da família; J.P. e "culpado" da morte de Valdemar e este não é seu filho legítimo, nem incestuoso. Logo, há também um eixo constante: disjunção familiar e um eixo móvel: filho deseja punir o pai — "pai" (M. Lindolfo) "pune" filho natural (J.P.) pela morte do filho legítimo (Valdemar). Ou:

ANEXO O

SOUZA, Eneida Maria de. *Autran Dourado e o romance - III. Minas Gerais. Belo Horizonte, v. 8, n. 372, p. 9, out. 1973. Suplemento Literário. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/websuplit/Lib/html/WebSupLit.htm* acesso em: fev. de 2010.

3. Q.C. deseja matar o pai natural f culpado morte filho natural Relação simetricamente inversa = excesso disjunção familiar ausência parentesco

4. J.P. é punido pelo pai natural f culpado "morte" filho legítimo ou

1 = 3: Edipo: filho mata o pai Q. Cívico: filho mata o pai 1 = 3: Edipo: morte do pai relação incestuosa com a mãe = excesso de conjunção f morte do pai Q.C.: filho "mata" o pai relação incestuosa = morte pai natural f excesso disjunção familiar

4. J.P. "culpado" morte filho que não é seu = semelhança —) filho que não é seu = filho seu, que não é aceito pela sociedade, por causa da interdição (diferença de nível social).

5. J.P. culpado morte do filho que é seu (natural) morte do filho que é seu = semelhança: filho natural "morre" pela culpa do pai

6. Rosalina "casa-se" com Emanuel Logo: rompimento metafórico interdição familiar — excesso de disjunção violada — impossibilidade união R. e Emanuel f Q.C. filho natural L. Procópio

Interdição não por causa do incesto e sim pela diferença de nível social — incesto = interdição

Como foi apresentado, segundo J. Passarinho a morte do filho relaciona-se com o pesadelo vivido com o M. Lindolfo e a imagem ligada às *vogorocas*. Logo, a culpa é do destino. Mas, ao relacionar com as outras situações, a morte do filho e o casamento "metafórico" de Rosalina com Emanuel revelam ser os fatos consequência da quebra da interdição imposta pelo sobrado, que não aceitava a união de pessoas pertencentes a níveis sociais diferentes.

Em seguida, será feito o relacionamento entre os motivos condutores da história e o papel ocupado pelos símbolos aí presentes. Dentre os vários elementos que funcionam como mediação lógica, o símbolo da Água atua como instrumento de transformação, por se encontrar em posição intermediária entre o fogo e o ar de um lado, e a terra de outro. O quadro abaixo sintetiza a função de cada elemento e apresenta o intercâmbio entre eles:

1 — Ou:

CÓDIGO SEMIÓTIPO	
AR	ROBADO ROSALINA (sem o ar terra)
FOGO	ROSA
	REVELAÇÃO
	MOORTE
	LOUCURA
	MORTE
ÁGUA	BEBIDA
	SAÚDE DA
	SAÚDE
	PROBLEMA COM QUITINA
	DIÁLOGO
TERRA	VESTIBULO
	TERRO COM PESSOA
	MORTE
	REALIDADE DO PASSELO
	MORTE E VIDA JUNTAS
	VESTIBULO
	DIÁLOGO (SEM OUVINDO TERRO)

a) Vogorocas: tiro Major Lindolfo —) lugar onde foi enterrada a criança = pesadelo —) realidade —) pesadelo
 b) Sobrado: lugar da morte do filho —) realidade —) pesadelo
 c) Logo: vogorocas:sobrado:pesadelo:realidade
 Cemitério: lugar dos mortos —) lugar visitado por Rosalina
 Logo: cemitério:vogorocas e sobrado:realidade e pesadelo:morte e vida

2 — AGUA: elemento de transformação

a) Terra —) AGUA
 b) FOGO —) VOGOROCAS
 c) IMAGEM MORTA (ESPELHO SALA E OLHOS QUIQUINA —) IMAGEM VIVA (REVELAÇÃO)

d) VIDA (PARTO —) MORTE (BARRO)
 e) SANGUE —) LOUCURA
 ou: a) no nível natural: água f negativa ==) MORTE
 b) no nível cultural: água f positiva ==) FUGA
 c) no nível metafórico: água f positiva e negativa ==) REVELAÇÃO IMAGEM MORTA
 d) no nível humano: água f negativa ==) MORTE
 e) no nível humano: água f positiva ==) LOUCURA ROSALINA

3 — AI: elemento intermediário entre Morte e Loucura
 a) morte f ausência de físico
 b) imagem inalcançável Rosalina f semelhança com o canário (J.P.)
 c) imagem inalcançável Rosalina f descendo as escadas f loucura

4 — O papel dos mediadores humanos: Quinquina e Juca Passarinho

A análise de *Opera dos Mortos*, caminhando para o seu termo, ficaria incompleta se não fosse apontado o papel desempenhado por essas duas personagens no romance. Assim, a função exercida por Quinquina e Juca Passarinho receberá o tratamento idêntico, na medida em que apresentam pontos em comum, e diferenciadas quando tal coincidência cessar de existir. Apesar de ambos funcionarem como mediadores humanos (tanto no plano mítico como social), no entanto essa mediação atura de modo distinto entre eles.

Para melhor esclarecimento do conceito aqui usado, a de mediador, faz-se necessário relembrar a contribuição dada por Lévi Strauss (*Le cru et le cuit*) quanto ao papel dos mediadores no pensamento mítico. Assim, aos seres dotados de consciência física (cegos, rocos, mancebos, etc.), são atribuídas funções específicas, pelo fato de transitarem entre dois estados plenos do ser. São, dessa forma, "meios-ser" (mediadores), por terem o direito de ocupar um lugar inteiro no sistema, pois é a única forma de passagem entre dois estados absolutos. (12) Quanto a Juca Passarinho e Quinquina, ambos funcionam também dessa maneira, por serem dotados de uma consciência cequeira parcial e mitológica. No entanto, apesar de atribuídas essas pessoas de modo positivo, no romance as próprias personagens vêm o defeito físico como marca de uma culpa do destino, e daí a possibilidade de trazer desgraças.

Do ponto de vista social, J.P. e Quinquina são os únicos personagens que transitam entre as duas ordens (sobrado e cidade), apesar de não contribuírem para o intercâmbio entre elas. A empregada, portanto, não pode ser a revelação simbólica da voz calma da família e o único elemento que sobra para preservar o equilíbrio do sistema familiar. Juca Passarinho não fala por conveniência, porque se assim fizesse, estaria contribuindo para sua própria desgraça. No entanto, a função lógica dos mediadores vai se diferenciar ainda mais, quando Quinquina mata o filho de Rosalina, realizando sua função de mediadora entre a mãe e a família, preservando o equilíbrio da estrutura fechada do sobrado. Toma-se, assim, mediadora entre mortos e vivos, habitual a contradição existente na situação presente (relação interrita de J.P. com Rosalina) e estabelece a continuação final de Rosalina com o sistema da casa, quando para a pênitência. Para ela, parar a pênitência significa a integração de Rosalina com a família (na morte) e sua distância em relação à cidade.

Quinquina e Juca Passarinho, sua função mediadora é oposta à de Quinquina: é a causa do desequilíbrio do sistema familiar. A despeito de não serem medidores, o resultado da conjunção entre os pesadelos vividos e a realidade, já que morte e vida são faces de uma mesma moeda. O discurso final de Quinquina revela os maneirismos de sua atitude (que como Juca Passarinho, apropriase de frases feitas para se desculpar dos atos), pela capacidade de usar elementos do discurso ideológico. É a primeira vez que trata do problema da loucura da família, tentando afastar de si uma auto-censura, pelo possível estado que Rosalina poderá se encontrar. Apodera-se deste modo, de um ponto de vista da comunidade (que sempre encarcou a família Honório Cota como louca), para servir a uma ótica do sobrado:

P. vista cidade = fechamento sistema familiar f loucura
 P. vista de Quinquina: loucura Rosalina f loucura da família

E com isso, Quinquina contribui para que o mito de Rosalina (e da família) sejam perpetuado pelo povo, que sempre a encarcou sob a forma de enigma, dada à incapacidade de conhecê-la. E quanto maior o desconhecimento do objeto, maior sua função de enigma. Em uma passagem do romance, esse problema é apontado por Juca Passarinho, que vem reiterar a maneira errônea de se entender os fatos, quando domina a ordem do senso comum:

"Paradize como nenhuma e povo fala é demais. Seu Sívino, tinha razão. Quando não entendem uma pessoa direito, quando uma pessoa não é como todo mundo, eles dizem paradedo, mais para afastar de aí a figura que exige entendimento, deitacão". (13)

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

(1) FOLCAULT, Michel. Sobre a arqueologia das ciências (Resposta ao Grenlo Epistemológico — IN: COSTA LIMA, Luis et alii. *Estruturalismo e teoria da linguagem*. Petrópolis, VOZES, 1971, pág. 19.

(2) LEVI STRAUSS, Claude. *Estruturalismo e crítica*. IN: FOLCAULT, et alii. *Estruturalismo — antologia de textos*. Lisboa, Portugal, pag. 393.

(3) HELEZAR, Gilles. *Langage du seu*. Paris, Minuit, 1969.

(4) LEVI STRAUSS, Claude. *Le cru et le cuit*. Paris, Plon, 1964.

(5) DOURADO, Autran — *Opera dos Mortos*. Rio, Civilização Brasileira, 1970, pág. 2.

(6) ibidem pág. 6.

(7) ibidem pág. 10.

(8) A formalização aqui feita conta com a ajuda da análise feita por Milton José Pinto, sobre "A boca e a vez de Augusto Matraga". PINTO, Milton José — *Literatura: símbolo e mito*. IN: MATTA, Roberto da et al. *Arte e linguagem*. Petrópolis, Vozes, 1973.

(9) ibidem pág. 41.

(10) ROSA, João Guimarães — *Ternura*. Rio, José Olympio, 1968, pág. 12.

(11) LEVI STRAUSS, Claude, op. cit. pág. 61.

(12) DOURADO, Autran, op. cit. pág. 95.