

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

**NO COMPASSO DAS HORAS: MÚSICA E MORTE NA
OBRA DE AUTRAN DOURADO**

ELEONORA V.S. MONTANHA

FLORIANÓPOLIS, FEVEREIRO DE 2000

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

NO COMPASSO DAS HORAS: MÚSICA E MORTE NA
OBRA DE AUTRAN DOURADO

Dissertação submetida à Universidade Federal
de Santa Catarina, sob orientação do Prof. Dr.
Marco Antônio Castelli, como requisito parcial
para a obtenção do grau de Mestre em Literatura

ELEONORA VIEIRA DOS SANTOS MONTANHA

FLORIANÓPOLIS, FEVEREIRO DE 2000

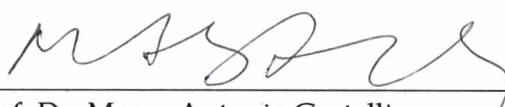
No Compasso das Horas: Música e Morte na Obra de Autran Dourado

ELEONORA VIEIRA DOS SANTOS MONTANHA

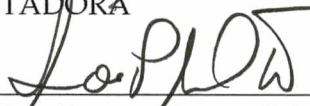
Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LITERATURA

Área de concentração em Literatura Brasileira e aprovada na sua forma final
pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa Catarina.




Prof. Dr. Marco Antonio Castelli
ORIENTADORA

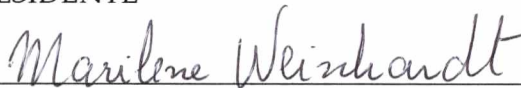


Profa. Dra. Simone Pereira Schmidt
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Marco Antonio Castelli
PRESIDENTE



Profa. Dra. Marilene Weinhardt (UFPR)



Prof. Dr. Lauro Junkes (UFSC)

Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos (UFSC)
SUPLENTE

**A morte abandonou seu velho céu trágico
e tornou-se o núcleo lírico do homem:
sua invisível verdade, seu visível segredo.**

Michel Foucault

A meus pais, Alzirinha e Ivon (in memoriam)

À minha filha Raquel

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Marco Antônio Castelli agradeço especialmente por ter sido mais que um orientador –um amigo - e por ter acreditado neste trabalho e contribuído de todas as formas para que ele se concretizasse.

À Professora Tânia Regina Oliveira Ramos, por ter aceitado o desafio de coordenar o Curso de Pós-graduação e pela retidão e interesse que marcaram o seu exercício no cargo.

A todos os professores do curso por terem me (re)alfabetizado, orientando-me na leitura das diversas camadas do texto literário.

Ao Professor Sérgio Luís Rodrigues de Medeiros e à professora Tânia Regina de Oliveira Ramos agradeço a leitura enriquecedora e as sugestões dadas durante a fase de defesa do projeto de dissertação.

Aos colegas de curso, pelas idéias, críticas e incentivo durante o transcorrer deste trabalho; ao colega Fábio de Carvalho Messa, em especial, por ter gentilmente cedido um exemplar de sua dissertação.

Aos servidores da Biblioteca Central, pela colaboração durante o levantamento bibliográfico.

Às secretárias do Curso, Elba Maria Ribeiro e Mirtes Cristiane Borgônia, pela eficiência e profissionalismo no desempenho de suas atribuições, mas também por terem ido além de suas funções, repartindo com todos nós, alunos do Mestrado, sua imensa simpatia.

À minha mãe, Alzirinha, pela presença constante, pelo carinho, estímulo e apoio. Esta dissertação certamente não teria sido concluída sem a sua ajuda....Não, não é isso que quero escrever, não se agradece à própria mãe, por toda uma vida, na terceira pessoa .

Me vejo menina, não mais Eleonora mas a Norinha , brincando na praça de São Gabriel, os joelhos ralados, correndo para ti, e tu estavas lá, Depois no Menino Deus, na Floresta... – os endereços mudaram com o passar dos anos mas a geografia do amor permaneceu a mesma: tu estavas sempre lá. Os lugares – eu não sabia – eram apenas molduras para a tua presença. Hoje tento te agradecer, me faltam palavras, sou criança outra vez e digo apenas: Poxa, obrigada, minha mãe, minha amiga.

À minha colega de curso de graduação, Kátia, pela amizade irrestrita que sempre demonstrou.

À Maria Celeste Conti Ribeiro, que iluminou, com a sua amizade, um determinado período de minha vida e que – não bastasse isso - ainda me ajudou na digitação deste trabalho.



Ofício dos Mortos do Livro das Horas.

AGRADECIMENTO ESPECIAL

Talvez eu não devesse ser tão pessoal mas não conheço outra forma de agradecer a meu orientador. Não quero lembrá-lo apenas em uma nota apressada com os costumeiros dizeres: “ao meu orientador pelo inestimável apoio etcétera e tal...” Prefiro render-lhe uma outra homenagem: contar publicamente como e quando esta dissertação começou a ser gestada e confessar que foi ele que me infundiu a coragem para iniciá-la.

Novembro de 1981, professor Marco. Meu pai morria sobre uma cama de hospital cercado por uma parafernália de tubos e de homens de branco a injetar adrenalina e a massagear-lhe o peito. Estudante de medicina, tentei acompanhar os procedimentos de reanimação mas seu corpo convulso sob os choques elétricos procurava um mundo onde todos fossem “pacientes”, ninguém doutor, ou seja, onde o branco constituísse a regra e não a exceção.

Senti um súbito e até então inexplicável impulso de olhar-me no espelho e ali fiquei, infundáveis minutos...Por muitos anos morei no espelho, repetindo os gestos que outros faziam, duplicando as palavras que outros articulavam. Refletia tudo, sem refletir sobre qualquer coisa até que, anos depois, descobri que buscara no espelho tanto a confirmação de uma identidade quanto a leitura de minha própria mortalidade.

Mas esta constatação pouco adiantava pois a imagem que retinha da morte encontrava-se ainda impregnada pelo absurdo código que rasura os verdadeiros sinais - a esperança e a comunhão - e decifra no corpo, já não tão próximo, apenas os sintomas: a febre e os suores profusos, o escarro com sangue e a falta de ar:

*Febre, hemoptise, dispnéia e suores
noturnos
A vida inteira que podia ter sido e que não
foi
Tosse, tosse, tosse.*

*Mandou chamar o médico
-Diga trinta e três.
-Trinta e três...trinta e três..
-Respire.*

*- O senhor tem uma escavação no pulmão
esquerdo e o pulmão direito infiltrado.
-Então, doutor, não é possível tentar o
pneumotórax?
-Não. A única coisa a fazer é tocar um
tango argentino.¹*

Com esta dissertação, no entanto, pude resgatar um outro constructo simbólico da morte e entrever que ela possuía uma estética toda própria, capaz de transcender a encenação hospitalar preparada para camuflá-la. Antes que os respiradores e as UTIs reinassem sobre a terra, a morte não se resumia a um desligar de botões ou a um traçado isoelétrico.

Para os gregos, ela apresentava-se como um gênio alado a apagar um facho, ou ainda como *fiandeira, em número de três: Cloto que fiava os dias e os acontecimentos da vida, Lachesis, que tirava a sorte e Atropos, que cortava o fio da existência.*²

Outras vezes, assumia os contornos de mulheres deslumbrantes, portando armas relampejantes e ornadas com plumagens de cisnes – eram as valquírias, emissárias de Wotan, o deus da morte entre os germânicos.

¹ Bandeira, Manuel. “Pneumotórax”. In: *Estrela da vida inteira*. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974, p.107.

² Jorge, Salomão. *A estética da morte*. Volume III. São Paulo: Resenha Tributária, 4 ed., 19-?, p. 337.

Até pouco tempo atrás, subsistia entre certas sociedades primitivas toda uma imagística da morte pautada pela poesia e pela beleza.

Na Polinésia, a morte personifica-se em Hine-nui-te-po, a grande deusa da noite que fugiu para a escuridão ao descobrir que seu marido, Tani, era também seu pai. Para os caigangue (das tribos jê meridionais) uma prática comum era colocar, junto ao cadáver, um facho aceso, para facilitar a subida das almas ao céu.

Os bororó, por sua vez, contam como, após terem roubado milho em grão, alguns garotos escalaram o firmamento usando um cipó, que fora levado por um colibri até as “árvores do céu”. Quando suas mães tentaram segui-los, um dos meninos cortou o cipó, e todas morreram. Como castigo devem todas as noites rever do alto, o que foi feito em terra de suas mães. Seus olhos- dizem- são as estrelas.

Na cultura ocidental, no entanto, o discurso científico expulsou dos domínios da morte as imagens poéticas de outrora. A partir do Renascimento, o homem julgou-se capaz de dissecar a essência da vida na anatomia da morte. Toda uma estética ligada à beleza retrocedeu e o símbolo conciso da morte resumiu-se então ao esqueleto.

Hoje em dia, continuamos “dissecando”, só que ainda em vida: são fragmentos de pele, são biópsias hepáticas e renais, são punções guiadas por computador. Desnudamos cada minúsculo pedaço de vida ao passo que maquiamos quaisquer vestígios de morte nos que se foram e em nós mesmos, seja atenuando neles os traços do *rigor mortis* de forma a compor suas feições em um arremedo de vida, seja afastando de nós as lembranças e o luto.

Ao negarmos a morte subtraímos sua dignidade, perdendo, como afirma Baudrillard, *a mais bela conquista do homem, a morte subjetiva, a morte dramatizada, a morte ritualizada*. Ela já não é mais um acontecimento único na vida de um homem. Fala-

se em tantas mortes – cerebral, celular, bioquímica, parada cardíaco-respiratória – mas, na verdade, segundo o poeta, ela se desdobra mesmo é entre a carne e a memória:

*Duas vezes se morre
 Primeiro na carne, depois no nome.
 A carne desaparece, o nome persiste mas
 Esvaziando-se de seu conteúdo.
 Tantos gestos, palavras, silêncio
 Até que um dia sentimos
 Como uma pancada de espanto
 (ou de remorso)
 Que o nome querido já nos soa como os
 outros
 (...)
 Os epitáfios também se apagam,
 Bem sei.
 Mais lentamente, porém, do que as
 reminiscências
 Na carne, menos inviolável
 Do que a pedra dos túmulos³*

A única imortalidade possível consiste, pois, não em inscrever nossas conquistas no universo mas em grafar nossas iniciais na memória de outros nomes. E as suas, professor Marco Antônio Castelli, já estão indelevelmente tatuadas na minha.

A propósito: obrigada também pelo inestimável apoio.

³ Bandeira, Manuel. “Os Nomes”. In: ——. *Estrela da Vida Inteira*, op. cit., p. 220-1

RESUMO

Esta dissertação discorre sobre a temática da morte e a linguagem musical na obra de Autran Dourado, centralizando o foco de análise em *Ópera dos Mortos*.

Para decifrar a partitura de Autran optou-se por um recorte sócioantropológico, conjugado ao embasamento teórico fornecido pelo conceito de alegoria de Walter Benjamin e pelos pressupostos de Lévi-Strauss sobre a estrutura do mito.

Sob esta ótica, a morte aparece como a grande protagonista da ópera de Autran, seja ela considerada em seus aspectos físicos ou metafísicos, em sua dimensão individual ou social.

Ressalta-se ainda a correlação entre estrutura formal e conteúdo: para retratar um universo cindido e plural, no qual cada voz introduz um fragmento distinto da (H)história, o tom musical assume a forma de uma fuga. Da bissetriz impossível destas vozes deriva a figura suprema da alegoria autraniana: a desintegração da experiência individual e coletiva. O compasso inexorável das horas soando nas ruínas do sobrado convida ora ao esquecimento, ora ao influxo do recordar.

ABSTRACT

This dissertation deals with death thematic and the musical language in Autran Dourado's work, centralizing the analysis in *Ópera dos Mortos*.

In order to decipher Autran's score a socioanthropological cutpoint was selected, allied to the theoretic support provided by Walter Benjamin's allegory concept and by Lévi-Strauss' myth structure analysis.

Adopting this point of view, death appears as the great protagonist in Autran's opera regardless of which of its aspects or dimensions is considered: physical, metaphysical, individual or social.

Additionally, the strict correlation between form and content stands out: the fugue is the appropriate musical tone to reflect a plural and split universe in which each voice introduces a distinct fragment of History (story). From the impossible intersection of these voices results Autran's major allegory picture: the collective as well as individual experience disintegration. The relentless hours compass sounding in the ruins of the house invites sometimes to forgetfulness, sometimes to recollection...

SUMÁRIO

Lista de figuras	XV
1. Por trás dos bastidores: o enredo desta obra	1
2. Abertura, 2000	3
3. Prelúdio: A arqueologia da morte: rasura ou emblema?	8
4. Primeiro Ato: Filosofando – uma ligeira incursão aos sentidos da morte	27
5. Segundo Ato: Uma breve incursão à ópera	44
6. A Ópera de Autran	62
7. As rosas barrocas – desabrochar de novas fronteiras	75
8. Elegia: Ritos de vida e de morte em Ópera dos Mortos	87
9. A partitura de Autran: Alegoria e efusão barroca	110
Conclusões	127
Glossário de termos musicais	130
Bibliografia	133
Discografia	146

LISTA DE FIGURAS

1. Ofício dos Mortos do Livro das Horas (University of Pittsburgh Frick Fine Arts Library). Fonte: <http://vrlab.fa.pitt.edu/Upitthoursms/officeofthedead.html> VII
2. O jardim das delícias terrenas, de Hieronymus Bosch. Fonte: Cumming, Robert. Para Entender a Arte. Ed. Ática, 1995. 11
3. A morte beijando uma jovem nua diante de uma tumba aberta, de Hans Baldung Grien. Fonte: Borges, Contador. “A nudez trágica de Bataille”. Revista Cult, ano 3, jan./2000 .. 24
4. A morte e o médico, da Edição Moderna da dança dos mortos, autor desconhecido, século XVIII. Fonte: Zaidhaft, Sérgio. Morte e Formação Médica. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990 25
5. A Lição de Anatomia do Dr. Tulp, de Rembrandt. Fonte: Proença, Graça. História da Arte. 7. ed. São Paulo, Ática, 1996 26
5. Baco e Ariadne, de Ticiano. Fonte: <http://web.uvic.ca/grs/bowman/myth/images/haifa/h43.jpg> 43
7. Desenho do cenário para o ato II de Don Giovanni. Fonte: Waugh, Alexander. Opera. A New Way of Listening. UK: De Agostini Editions, 1996 56
8. Ilustração de 1812 de Don Giovanni e Zerlina. Fonte: Waugh, Alexander. Opera. A New Way of Listening. UK: De Agostini Editions, 1996 57
9. Pôster para uma produção de Aída no Teatro La Fenice em Veneza, 1881. Fonte: Waugh, Alexander. Opera. A New Way of Listening. UK: De Agostini Editions, 1996 .. 58
10. As Donzelas do Reno (produção de Otto Schenk e Gunter Schneider Siemssen da ópera de Wagner – *Das Rheingold* –Nova Iorque, 1990, Metropolitan Opera House).

Fonte: Waugh, Alexander. Opera. A New Way of Listening. UK: De Agostini Editions, 1996	59
11. Dança espanhola em uma produção de Carmen, de Bizet. Fonte: Waugh, Alexander. Opera. A New Way of Listening. UK: De Agostini Editions, 1996.	60
12. Desenho de cenário (ato final de Carmen,1875, Paris Opera House). Fonte: Waugh, Alexander. Opera. A New Way of Listening. UK: De Agostini Editions, 1996	61
13. Sansão e Dalila, de Rubens. Fonte: Cumming, Robert. Para Entender a Arte. Ed. Ática, 1995	73
14. O enterro do Conde de Orgaz, de El Greco. Fonte: Cumming, Robert. Para Entender a Arte. Ed. Ática, 1995	74
15. As vaidades da vida humana, de Harmen Steenwyck. Fonte: Cumming, Robert. Para Entender a Arte. Ed. Ática, 1995	86.
16. The Angel of History. Fonte: Budgett, Graham. http://www.arts.ucsb.edu/~budgie/angelus.html	109
17. A desintegração da persistência da memória, de Salvador Dali. Fonte: http://www.virtualdali.com/Pho54DisentagratiionPersistence.html	126

1. POR TRÁS DOS BASTIDORES: O ENREDO DESTA OBRA

La Rochefoucauld resumiu de maneira extraordinária o olhar esquivo e enviesado que marca as relações que o homem entretence com a morte: *Nem o sol, nem a morte podem ser olhados de frente*. Ofuscado pela verdade última que ela encerra, o homem hesita, sem saber que direção tomar: trancafiá-la no futuro, deslocá-la para o Além e projetá-la na figura do outro ou devassar sua intimidade e violar seu sentido? Reunidos nesta encruzilhada em noite atemporal, os dois se encontram e o homem diz: *Eu escolho o caminho* – ao que a morte retruca: *Mas quem lhe confere o sentido sou eu*.

Este sentido – Rochefoucauld já sabia – resiste a ser penetrado apenas por uma poética do olhar; resta dialogar com a morte através de toda sorte de canais sensitivos.

Assim chegamos à música, companheira da morte desde a Antiguidade. A morte assumia então feições domesticadas, apresentava-se como mensageira (lembra-se aqui que nesta época os mensageiros eram músicos). De Rolando ao rei Ban, todos recebiam o aviso de sua chegada.

Em um baixo-relevo do mundo antigo três esqueletos dançam enquanto um jovem toca uma flauta. *Não é mais a morte quem dirige a ronda em que os outros sarabandeiam, do Papa ao último dos fâmulos; ela mesma pula, gira como um pião aos embalos mágicos da flauta queixosa. O ritmo é uma transubstanciação íntima e universal, da qual brota a poesia.*¹

A estética musical da morte encontra-se também representada nos afrescos que retratam os funerais egípcios: *Cobertas com o cone funerário e a flor do lótus, ornadas de*

¹ Jorge, Salomão. *A estética da morte*. Volume I. São Paulo: Resenha Tributária, 4 ed., 19-?, p. 77

*ricas e vistosas jóias, com harpas, liras, bandurras de longos braços, soprando nas duplas flautas, (...) as esguias dançarinas egípcias traduziam, no ritmo dos movimentos musicais, a dor diante dos mistérios da morte.*²

Se existe toda uma estética musical ligada à morte, é preciso recuperar a sua cadência, intuir seu ritmo, adivinhar os compassos de uma **ópera** que poderíamos chamar **dos mortos**. Esta dissertação pretende fazer uma leitura da ópera de Autran Dourado a partir de dois compassos básicos: o constructo sócioantropológico que alicerça sua partitura de vida e morte (embaso-me aqui sobretudo nos estudos de historiadores como Phillipe Ariès) e a composição musical deste romance, que pretendo demonstrar assumir a forma de fuga (para tal recorro aos conceitos de Lévi-Strauss correlacionando-os com o de Walter Benjamin, sobre alegoria).

No prelúdio, no primeiro e no segundo ato retrança-se o constructo simbólico da morte com um olhar dirigido para os campos da antropologia social, filosofia e música. Em um segundo momento, deduz-se o cerne da ópera de Autran (o tempo que remete à solidão, à morte, à estrutura barroca e à indefinição de fronteiras) e, em seguida, estabelece-se sua relação com a História, bem como a concepção de homem e mundo que espelha. No último capítulo, efetua-se um recorte para demonstrar os diversos níveis da ópera autraniana: musical, arquitetônico e têxtil. Da intersecção destas camadas deriva a partitura de Autran: alegoria e efusão barrocas.

Estamos de novo na encruzilhada, a morte ainda detém o sentido. Não olhamos o sol, nem mesmo a própria morte; fitamos apenas as rosas barrocas que Autran desfolha no vasto palco das minas gerais, berço primeiro de nossas almas.

² id. *ibid.*, p. 79

2. ABERTURA, 2000

Não cabe aqui propriamente uma introdução uma vez que um dos temas deste projeto – a morte – nos é apresentada e “introduzida” diariamente, em pequenas doses. Todavia, quando ela se infiltra nas conversas cotidianas e nas informações veiculadas pela mídia é sob forma de rasura. Dramatiza-se a finitude do outro, esquecendo-se a própria, e assim, o que se pretendia cerimônia de exorcização da morte transforma-se em exercício de negação da vida.

Discutir a morte implica em refletir também sobre a organização social que emite sua conceituação e sobre as relações de poder que se processam dentro desta. Entrando no terceiro milênio a sociedade vive em estado de diáspora. Fala-se em globalização e em queda de fronteiras mas ao mesmo tempo como são rígidos os marcos territoriais que o indivíduo impõe a seu vizinho!

A mesma conjuntura histórica responsável pela fragmentação da sociedade também transformou o indivíduo em mosaico: um vizinho de si mesmo. Sacraliza-se o corpo enquanto beleza, vigor e juventude; escamoteia-se a velhice, a doença e a morte.

Banida da célula familiar, a morte adentra os corredores brancos e se instala na impessoalidade dos quartos hospitalares. Vive-se na era da medicalização da morte. O personagem central já não é mais o doente, mas sim o seu procurador para assuntos de vida ou de morte, o doutor, o homem de jaleco branco.

E aqui se encontra uma das motivações para este trabalho. Por que escolher um tema como a morte? Talvez pelas mesmas razões que me levaram a optar pela Medicina; quiçá porque esta última não tenha respondido a todas as minhas inquietações sobre a vida.

Nunca pude assimilar com facilidade o papel de arauto da morte. Lembro-me com nitidez do primeiro óbito que tive que atestar (diga-se de passagem ser este o termo que a Medicina aceita, óbito e não morte). Residente ainda, aprendi com a enfermeira que se tratava de mera formalidade - a morte havia decorrido de causas naturais. Bastava checar a ausência de pulsos, de movimentos respiratórios e a dilatação irreversível das pupilas. Assim fiz, por cinco, dez, quinze minutos... A enfermeira se impacientava. Era preciso abrir caminho para a indústria da morte: o agente funerário aguardava, calculando as medidas do corpo. Eu relutava. E se o quase defunto fosse narcoléptico? E se quando ele recobrasse os movimentos já estivesse imobilizado para sempre embaixo da terra?

Numa inspiração de última hora, pedi à impaciente enfermeira que buscasse o prontuário do mais que nunca paciente à minha frente. Tão logo ela virou as costas, saquei um espelhinho da bolsa e levei-o ao rosto do acamado. Só então tranquilizei-me e assinei os papéis, conforme esperado.

Na ocasião não compreendi o que me levava a desconfiar das verdades da Medicina. Senti até vergonha por ter recorrido a método tão arcaico. Atitude primitiva, arquetípica? Não sei. Mas por um breve instante esqueci a lição dos professores. A morte não ocorria (como diziam) em função de parada cardíaco-respiratória e anóxia cerebral. Ela se anunciava quando a alma deixava de turvar o espelho atemporal.

Este projeto de pesquisa é fruto, pois, de uma antiga inquietação. Ao despirmos a morte do jargão científico com o qual a Medicina a envolve, ela não pode mais ser apenas uma parada (cardíaco-respiratória? cerebral?), mas caminho. O destino? Dolorosamente ignorado. Resta a cada um a possibilidade de construir sua própria trajetória para compreender o que significa realmente a morte.

Tentar entendê-la equívale a adentrar em labirinto, posto que origem e destino se confundem, intermediados por múltiplas galerias que se ramificam e interpenetram sem que qualquer fio de Ariadne nos conduza. Dentre tantos caminhos escolhi a literatura que, não obstante ter sido definida por Roman Jakobson como uma *violência organizada contra a fala comum* preocupa-se justamente com o “comum” e o “imutável”: a essência do homem, suas paixões, seus conflitos, sua morte...

E no “meio” do meu caminho irrompeu Autran Dourado, com sua temática obsessivamente vinculada à morte e à música. Mineiro não de Itabira, mas da cidade de Patos, Autran iniciou sua produção literária com *Teia* (1947). Seguiram-se inúmeros títulos dentre eles: coletânea de contos (*Três Histórias na Praia*, de 1955, *Nove Histórias em Grupo de Três*, de 1957, reeditadas em *Solidão Solitude*, de 1972 e *Armas & Corações*, de 1978, *As Imaginações Pecaminosas*, de 1981), romances (*Tempo de Amar*, de 1952, *A Barca dos Homens*, de 1961, *Uma Vida em Segredo*, de 1964, *Ópera dos Mortos*, de 1967, *O Risco do Bordado*, de 1970, *Os Sinos da Agonia*, de 1974, *Novelário de Donga Novais*, de 1976, *A serviço Del’Rei*, de 1984, *Um Cavalheiro de Antigamente*, de 1992, *Ópera dos Fantoques*, de 1994) e obras de reflexão crítica sobre o seu próprio fazer literário, como *Uma Poética do Romance: Matéria de Carpintaria*, de 1973 e *O meu Mestre Imaginário*, de 1981.

Escritor denso e intimista, Autran Dourado não é um “fazendeiro do ar”; seu elemento é a terra, a grande terra das gerais de onde extrai a face mais subterrânea do ser humano. Garimpeiro e ourives, Autran esculpe um universo marcado pela atmosfera sombria, pelas psicologias de exceção e pela onipresença da morte, ainda que suavizado pela musicalidade.

Destas constatações partem os objetivos deste trabalho: analisar – assumindo como referência imediata o romance *Ópera dos Mortos* – a temática da morte na obra de Autran Dourado e dissecar qual a cosmovisão que emerge de sua produção e, em um segundo momento, identificar os ritos de vida e morte presentes neste romance, correlacionando-os com dados sócioantropológicos e filosóficos. Adicionalmente, proponho-me a diagnosticar alguns aspectos da linguagem e estrutura musical na ópera de Autran.

Neste processo, procurar-se-á responder às seguintes questões: A morte em Autran é única e irrevogável ou morre-se em múltiplas e pequenas doses? Trata-se de morte física? Metafísica? Simples fragmentação individual ou social? Em outras palavras, a morte para Autran é parada ou caminho?

Para elucidar estas entre outras questões é oportuno rever alguns tópicos nas áreas da antropologia social, da filosofia e da música que o leitor poderá consultar nos capítulos iniciais desta dissertação.

Quanto ao ponto de vista teórico adotado, bem queria “amarrá-lo” a uma única corrente da crítica literária. Não obstante, a natureza multifacetária do tema resistiu a toda e qualquer tentativa de redução. Ainda que o principal eixo de análise permaneça nos campos da antropologia social e da história e reflita os pressupostos de Walter Benjamin e de Lévi-Strauss, percebo, em certos momentos, elementos da sociologia do romance, da hermenêutica atual e da psicanálise... Certamente uma obra tão complexa quanto *Ópera dos Mortos* (e refiro-me aqui tanto à trama quanto à estrutura narrativa) admite uma abordagem múltipla; afinal, como diz Wolfflin, a estrutura barroca é aberta e tende ao infinito. E este é seguramente um romance com traços barrocos, escrito por alguém que,

não obstante ser cronologicamente “filiado” ao modernismo, confessa *ter a alma barroca e arcádica torturada, alma que oscila entre o eterno e o efêmero*.³

Ao longo deste trabalho veremos como a produção literária de Autran espelha um mundo também torturado e ambivalente; desta forma, em sua ópera contracenam duas vozes; a de um passado imemorial (que traz à tona os elementos de ordem mítica) e a de um presente fugaz, que sonha transcrever os livros escritos ontem na grafia do amanhã.

Mas chega de questões... Se esta é uma abertura ao tema e não exatamente uma introdução é mais que tempo de deixar espaço para que, no compasso das horas, música e morte explicitem a obra autraniana.

³ Dourado, Autran. *Uma Poética de Romance: Matéria de Carpintaria*. São Paulo, Rio de Janeiro: Difel, 1976, p. 37, g. n.

3. PRELÚDIO

A ARQUEOLOGIA DA MORTE: RASURA OU EMBLEMA?

A civilização ocidental contemporânea conceitua a morte em oposição à vida, erigindo-a como a perfeita metáfora da rasura e da negação. Este paradigma, que Ariès denominou de *morte selvagem e invertida*, veio a constituir a tendência predominante no Ocidente pelo menos desde meados do século XX⁴ e encontra-se de tal forma sedimentada no contexto moderno que se torna difícil sequer aventar outra imagística da morte que não aquela associada ao termo, ao fim, à destruição e à ruína.

Não obstante, Montaigne já questionava esta visão binária ao afirmar que *quem ensinasse os homens a morrer, os ensinaria a viver*⁵. A partir de suas palavras pode-se resgatar um outro constructo simbólico da morte, já não mais entendida como fim mas como rito de passagem.

Os estudos socio-antropológicos mais recentes ratificaram a imagem do duplo trânsito que se processa entre o mundo dos vivos e o dos mortos demonstrando como a concepção de morte é socialmente edificada a partir de um corpus simbólico presente nos rituais lingüísticos, artísticos e religiosos de uma dada época e cultura.

Chega-se aqui a um ponto central: estudar a morte equivale a descortinar os processos sociais e os valores culturais que constituem a essência da vida. Dissecando a

⁴ Esta atitude perante a morte deriva de uma série de transformações que, esboçadas a partir dos séculos XVIII e XIX vieram a inverter a relação entre os quatro parâmetros que Ariès considera determinantes do “modelo” de morte: concepção das relações entre o homem e sua comunidade, mecanismos de defesa da sociedade frente à natureza selvagem, crença na sobrevivência após a morte e na existência do mal.

⁵ Montaigne, Michel. “De como filosofar é aprender a morrer”. In: —, *Ensaio*. Volume I. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 1996, Capítulo XX, p. 92.

morte aprende-se a anatomia da vida pois, como diz Ariès⁶, o desenho do reino dos mortos reproduz a topografia social, moral e intelectual em que se movem os vivos.

Tome-se o exemplo do cemitério, esta grande e pouco lembrada instituição cultural que se afirmou a partir do século XIX. Será que ele pode ser pensado apenas como passado (no sentido de origem e ancestralidade) e futuro (na acepção de destino) ou na verdade espelha um presente que o edifica à sua imagem? Os epitáfios, os monumentos, os cortejos, constituem todos uma homenagem que prestamos aos que se foram ou emblemas que asseguram, por oposição, a nossa identidade na terra?

Sob esta ótica, o cemitério significa enquanto símbolo da duplicidade pois as alterações que se processam no cerne da estrutura das relações sociais são capazes de induzir uma mudança no *ethos* cultural da morte.

Segundo Philippe Ariès, a atitude perante a morte encontra-se intimamente ligada à visão do *self*.

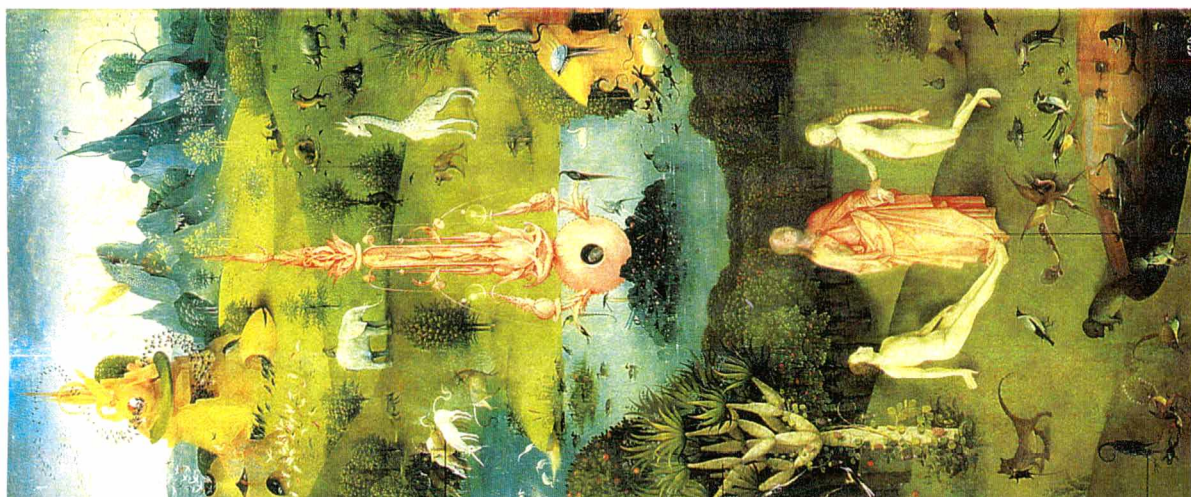
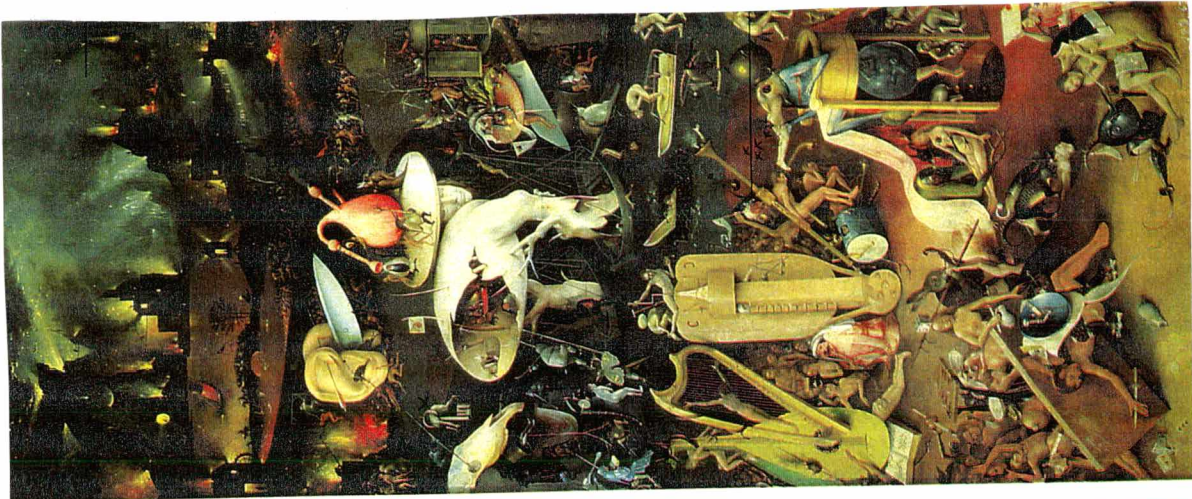
Nas sociedades relacionais, pré-Iluministas, o indivíduo determinava-se através de sua participação na coletividade. Este engajamento social, que fazia parte da substância do ser, não desaparecia mesmo depois da morte. O falecido não deixava de significar, pelo contrário, ressignificava à medida que assumia um novo papel em outra sociedade, a do reino dos mortos.

Os funerais coletivos e a morte carpida através de ritos públicos celebravam esta passagem e o novo *status* que o morto adquiria. Por intermédio da ritualização, a sociedade coibia a natureza selvagem da morte, evitando que fosse *abandonada a si mesma e à sua*

⁶ Ariès, Phillipe. *O homem diante da morte*. Volume II. Tradução de Luiza Ribeiro. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

desmedida e, por corolário, assegurava-se de que fosse *aprisionada dentro de suas cerimônias, transformada em espetáculo*.⁷

⁷ Ariès, Phillipe, op. cit., p.659



Através das práticas de lamento a família e a comunidade preenchiam o vácuo que o morto deixava e restauravam sua integridade. Durante tais ritos, as portas da casa se escancaravam para que população e morte entrassem. O moribundo desempenhava um papel ativo durante este processo, enfrentando sua morte com resignação e coragem já que ela era entendida como destino universal: *Et moriemur*⁸ – resume Ariès.

Esta atitude perante a morte (que surgiu por volta do século V d.c. e estendeu-se até a primeira Idade Média) configura um modelo de **morte domada**, caracterizada pela imersão do indivíduo na coletividade.

A partir da segunda Idade Média (séculos XI-XII), devido à influência da Igreja, estes ritos pagãos, que no fundo enalteciam o homem e seu corpo⁹, seriam banidos sob a acusação de “demoníacos”. Iniciar-se-ia um período de clericalização da morte marcado por um culto que se desviava do corpo, do humano e do terreno para glorificar a alma, o divino e o além. O cadáver passou a ser oculto pelo sudário e a escritura do reino dos mortos, lavrada pela Igreja. Acenando com imagens do Purgatório (século XIII) a Igreja intitulou-se intermediária do contrato entre o homem e seu Deus assumindo o controle do local da sepultura (geralmente anexa às dependências da paróquia), da arquitetura da morada final e da expressão aceitável do luto: a oração.

A morte ainda não se tornara selvagem¹⁰ mas perdia aqui a conotação coletiva que anteriormente ostentava ao passo que o defunto personalizava-se através das práticas do testamento, da biografia e do epitáfio. O testamento prolongava a existência biográfica para além da *hora mortis*:

⁸ Ou seja, *E todos nós morremos*

⁹ Ver-se-á adiante como este sentido deslocou-se para uma rasura do corpo.

¹⁰ A tendência a afirmar a identidade e transformar a hora da morte em espetáculo patético poderia ter libertado as comportas da selvageria. No enterro, contudo, a morte tornou-se ainda mais dissimulada porque o rosto do cadáver foi *recoberto e encerrado sob as máscaras sucessivas do sudário, do caixão e do catafalco ou “representação”*. (Ariès, Phillipe, op. cit., p. 663)

*Esses homens decididos colonizaram, então, o Além, como as Índias Ocidentais a golpes de missas e de fundações piedosas. O instrumento essencial desse empreendimento, que lhes permitiu assegurar a continuidade entre o Aquém e o Além, foi o testamento.*¹¹

Caminhava-se paulatinamente para o período que Ariès designaria como “a morte de si próprio” e que persistiu na realidade dos costumes até o século XVIII: *no espelho da sua própria morte, cada homem redescobria o segredo da sua individualidade.*¹²

Esta consciência de um “Eu” que recusa a dissolução na massa informe da coletividade seria duramente abalada na época do Renascimento, período marcado pelo paradigma da separação corpo e alma. O *cogito* de Descartes inaugura uma tradição que entenderá a corporalidade enquanto adereço cênico e objeto de processamento epistemológico.

Respalhada por esta dualidade, a Medicina pode enfim apossar-se do cadáver e dissecar-lhe a vida. Este exercício de canibalismo, celebrado em nome do conhecimento, instaurou um regime de significação no qual o corpo só é admitido enquanto ruína. Despido da *physis* convencional, o ser humano decompõe-se em múltiplas esferas de significação: não mais maria ou João mas suas Vísceras, seus Ossos, seus Músculos.

Se alma e corpo constituem instâncias distintas e hierarquicamente relacionadas, por que não sujeitar os mortos (a carne) a fixar a morada final longe do coração (alma) das cidades? Este foi o pensamento vigente nos séculos XVII e XVIII quando os mortos passaram a ser segregados em cemitérios *extra urbem*. Pensava-se ter expulsado a morte definitivamente dos domínios do homem mas, com o crescimento demográfico que se processava na cidade dos vivos e na dos mortos, elas voltariam a se encontrar. Um

¹¹ id. *ibid.*, p. 661.

¹² Ariès, Phillipe, *Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média*. Trad. Pedro Jordão. Lisboa: Teorema, 2 ed., p. 41

exemplo típico desta mentalidade pode ser encontrada na Paris dos séculos XVIII e XIX, uma cidade preocupada com a superlotação dos cemitérios e com a ameaça de insalubridade decorrente de sua proximidade.

Discutia-se a necessidade de removê-los para a periferia da cidade. O governo de Paris acolheu propostas que estipulassem a estrutura dos novos cemitérios e é interessante analisá-las para traçar um paralelo com a Paris dos vivos.

O primeiro projeto representa uma

catacumba circular (...), compondo-se de um obelisco e de cinco galerias concêntricas, que dividem o espaço em seis zonas, cada uma destinada a certa categoria de sepulturas: o pedestal do obelisco contém oito jazigos, reservados a “pessoas de distinção”; um outro compartimento era destinado aos eclesiásticos, o compartimento central era reservado às valas comuns; as duas últimas galerias periféricas “serão abertas para aqueles que tiverem pago a suas paróquias os mesmos direitos que pagam hoje para serem enterrados separadamente na igreja;” (...) a última galeria periférica será “uma espécie de coluna encostada internamente ao muro da cerca, que servirá de sepultura àqueles cuja lembrança se quiser eternizar por meio de epitáfios ou outros monumentos notáveis.” (...) A repartição dos cemitérios servirá também como repartição do estado civil; (...) prevê uma organização geral, centralizada, dos cemitérios e do estado civil para todo o reino, com um anexo para as colônias, a Índia, as tropas, para “os que morrem a bordo de navios” e para “todos os franceses que morrem em países estrangeiros.”¹³

Nos cemitérios de Paris lê-se a comunidade francesa pré-revolucionária. Estão lá todas as equivalências: na imobilidade dos mortos, a estagnação social, na sobreposição de corpos e na designação de suas moradas, o sistema de estratificação que comporta os três Estados, no anexo para as colônias, sua situação periférica e subordinada e na compra de jazigos perpétuos, a mercantilização da Igreja.

¹³ Ariès, Philippe, *O homem diante da morte*. Volume II. Tradução de Luiza Ribeiro. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981, p. 545

Parece então que a tentativa de afastar os cemitérios do centro de Paris constituiu medida não apenas higiênica, mas política: silenciar a linguagem dos mortos é apagar o retrato que traçam dos vivos. A revolução que se processava no reino dos mortos espelhava aquela que se construía além-muros. O cadáver expulso da Igreja e isolado na colina é a perfeita alegoria de uma monarquia que estertora; a ausência do padre, indício de reação ao monopólio do clero e a profusão de monumentos e efigies, marcas de uma burguesia que se afirma e professa sua fé no axioma: “habitar significa deixar rastros”¹⁴

Os ritos de passagem se extinguíram, cedendo lugar ao medo da decomposição e ao receio de ser enterrado vivo. Despida da proteção ritualística com que fora anteriormente cercada, a morte impressionava agora como extirpação de vida, momento de sofrimento, ruptura e transgressão. Acreditava-se então na existência de um estado misto e reversível, pois supunha-se que os fenômenos da morte começavam a se instalar ainda em vida.

Esta indefinição entre os limites da vida e da morte conferiu uma conotação acentuadamente sexual ao tema da morte aparente e explica, pelo menos em parte, a explosão do erotismo macabro no século XVII: *Para além de um certo limiar, o sofrimento e o prazer, a agonia e o orgasmo reuniram-se numa única sensação, que o mito da ereção do enforcado ilustra. Essas emoções à beira do abismo inspiram o desejo e o medo.*¹⁵

Cenas tórridas de amor junto aos túmulos, intercuro sexual entre múmias, valorização do sadismo e da necrofilia – estas tendências da iconografia e da literatura do

¹⁴ A este respeito vide Benjamin, Walter. “Sombras Curtas II: Habitar sem vestígios”. In: — *Obras escolhidas II. Rua de Mão Única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 5 ed. 1 reimp., 1997, p.266-7

¹⁵ Ariès, Phillipe. *O homem diante da morte*, op. cit., p. 664

século XVIII revelam o fascínio que a oposição morte/erotismo exercia; brincava-se com a morte, faziam-se *jogos perversos, até dormir com ela*¹⁶, mas se começava a temê-la.

Este medo louco e irracional da morte conjurado à perda da antiga familiaridade representa um elemento absolutamente novo na história das mentalidades e inaugurou um dos períodos que hoje conhecemos em conjunto como a **morte selvagem** e que Ariès chamou de **morte longa e próxima**. Acompanhemos a explicação de Ariès:

*Quando o medo da morte entrou, ficou de início confinado ao lugar em que só o amor se manteve tanto tempo ao abrigo e afastado e de onde só os poetas, romancistas e artistas ousavam fazê-lo sair: no mundo imaginário. Mas, sem dúvida, a pressão foi muito forte e, no decurso dos séculos XVII e XVIII, o medo louco transbordou para fora do imaginário e penetrou na realidade vivida, nos sentimentos conscientes e expressos sob uma forma todavia limitada, conjurável, que não se estende ao mito inteiro, através da morte aparente, dos perigos que se corre quando se passa a ser um morto-vivo.*¹⁷

Nesta época, a liturgia da Igreja não exorcizaria mais o fantasma da morte já que o próprio comportamento do clero parecia indicar que seus representantes haviam abdicado de Deus. Os positivistas lutavam para secularizar o culto dos mortos e alçá-lo à condição de única religião possível, pois, ao arrancar nossos mortos do nada, criamos em nós mesmos, segundo o Dr. Robinet,¹⁸ *essa segunda existência, que sem dúvida é a única imortalidade verdadeira*.

A devoção aos mortos revela uma faceta interessante da mentalidade do final dos oitocentos. O homem da virada do século XIX renunciou ao tempo presente para conjugar a memória de seus mortos (passado perfeito) e a esperança de um devir que o reúna a eles (futuro mais que perfeito)

¹⁶ Ariès, Phillipe. *O homem diante da morte*. op. cit., p. 442

¹⁷ id. *ibid.*, p. 442.

¹⁸ Dr. Robinet, *Paris sans cimetière*, Paris, 1869 *apud* Ariès, Philippe, *O homem diante da morte*. Volume II, op. cit., p. 589-90

O medo irracional que começara a se instalar no século anterior, retrocedeu no correr dos oitocentos e determinou um novo constructo simbólico da morte, já não mais familiar e domada como nas sociedades tradicionais mas também ainda não absolutamente selvagem, porquanto abrandada pelos traços de beleza suprema e dissociada de quaisquer noções do mal (ausência de inferno, pecado ou pena espiritual).

Morrer constituía, por um lado, a felicidade de trilhar os caminhos do além; de outro, ruptura e perda irreparável, porquanto separação dos entes queridos. Florescia a crença na comunicação dos espíritos e o relato sobre os desencarnados, enquanto popularizava-se uma atitude romântica diante da morte que a equiparava à “doçura narcótica” e à paz.

A natureza selvagem – escreve Ariès – *penetrou no torreão da cultura, onde ela encontrou a natureza humanizada e com ela se fundiu no compromisso da beleza.*¹⁹

O século XIX foi assim o tempo das “belas mortes”, dos sentimentos exaltados, das encenações dramáticas e dos lutos desmedidos. Para uma sociedade que se cindiu em pequenas ilhas de significação propiciando o estreitamento dos laços familiares, a morte sentida era sempre a “**morte do outro**” (mas como era bela!). Bela como a imensidão da natureza, seja o mar ou a charneca dos Bronte.

Bela e ilusória, como afirma Ariès, pois *A morte começou a se esconder, apesar da aparente publicidade que a cerca no luto, no cemitério, na vida como na arte ou literatura: ela se esconde sob a beleza.*²⁰

Se no século passado a morte se ocultava sob o véu da beleza, ela agora se torna invisível. Tudo se passa como se a própria morte tivesse expirado por exaustão – é a

¹⁹ Ariès, Phillipe. *O homem diante da morte*. op. cit., p. 666.

²⁰ id. *ibid.*, p. 514-515

chamada **morte invertida**. Na era vitoriana a sexualidade constituía o grande tabu; hoje, tem-se a morte como objeto de interdito. Não obstante, reprimir *Eros* e *Thanatos* é de certa forma negar a essência humana. Refere-se aqui à leitura de Freud do mito de *Psique* que a concebe como resultado do confronto entre o princípio do prazer e o instinto de morte.

*Se, como Freud postulou, a sociedade é definida por suas repressões*²¹, vive-se sob o signo de *Thanatos*. Basta lembrar as duas Grandes Guerras. Elas impulsionaram o processo de mudança que culminaria com a institucionalização da morte.

Em um primeiro momento, observou-se uma recusa por parte dos familiares e dos médicos em reconhecer publicamente a morte de um membro de seu círculo e de desempenhar o papel de *nuncius mortis*. O moribundo e sua família tornaram-se cúmplices *de uma mentira que [acabou] levando a morte à clandestinidade*.²² Esposas, filhos, primos e agregados passaram a repudiar toda e qualquer manifestação emocional capaz de transtornar o doente, refugiando-se no cotidiano dos remédios, das sugestões de cura...

O doente, por sua vez, *recusa a morte, disfarçando-a com a doença*²³, como ilustra esta passagem de *A morte de Ivan Ilitch*, de Tolstói:

Apêndice! Rim!, ele pensava. Ora, não é uma questão de apêndice ou rim, mas de vida ou de morte. (...) E agora que estou definhando e não há mais luz nos meus olhos. A morte está ao meu lado e eu pensando em apêndice! Pensando em como fazer funcionarem os intestinos enquanto a morte bate à minha porta. (...) O exemplo de silogismo que aprendera na lógica de Kiezwelster, Caio é um mortal, parecera-lhe a vida toda muito lógico e natural se aplicado a Caio, mas certamente não quando aplicado a ele próprio. Que Caio, ser abstrato, fosse mortal estava absolutamente correto, mas ele não era Caio, nem um ser abstrato. Não: havia sido a vida toda um ser único, especial. Fora o pequeno Vanya, com mamãe e papai e Mila e Volodya, com brinquedos e um tutor e uma babá; e mais tarde com Kátia e todas as alegrias e prazeres da adolescência e da juventude. O que sabia

²¹ Meinwald, Dan. *Memento Mori: Death and Photography in Nineteenth Century America*. Internet: [http://www.cmp.ver.edu/terminal/memento mori](http://www.cmp.ver.edu/terminal/memento%20mori)

²² Ariès, Phillipe. *O homem diante da morte*. op. cit., p. 615

²³ id. *ibid.*, p. 618.

Caio do cheiro da bola de couro de que Vanya tanto gostava? (...) O que mais atormentava Ivan Ilitch era o fingimento, a mentira, que por alguma razão eles todos mantinham, de que estava apenas doente e não morrendo (...) a farsa desgostava-o profundamente: atormentava-o o fato de que se recusassem a admitir o que eles e ele próprio bem sabiam, mas insistiam em ignorar e forçavam-no a participar da mentira. Esse fingimento que se estabeleceu em torno dele até a véspera de sua morte, esta mentira que só fazia colocar no mesmo nível o solene ato de sua morte, suas visitas, seu caviar para o jantar... eram-lhe terrivelmente dolorosos. (...) O horrível, terrível ato de sua morte, ele via, estava sendo reduzido por aqueles que o rodeavam ao nível de um acidente fortuito, desagradável e um pouco indecente.²⁴

Adicionalmente a esta recusa, transformou-se a morte em algo sujo e indecente, ligado às excreções do corpo; como consequência, a partir dos anos 30 e 40, o cerimonial da morte deixou as ruas e retrocedeu para os domínios do saber médico, para ser sanitizado.

Os protagonistas variam mas o ato permanece suspenso sempre no mesmo ponto. O médico tarda, o doente se angustia: "Será que ele não vem?" Quem vem é a morte, que se infiltra sorrateiramente nas enfermarias. Primeiro a visita apressada, as respostas evasivas, o chamado não atendido. Até que cercam seu leito com um biombo. Ele conhece este biombo de outras camas que amanheceram vazias. Uma estrutura frágil de lona e ferro realiza no plano físico a barreira que os vivos levantaram para ocultá-lo. Sua morte foi destituída de todo significado. No atestado de óbito, a prova: a morte deixou de ser caminho, agora é parada.

Aqui cabe uma pergunta. Por que o homem renunciou ao direito de presidir a própria morte?

Em primeiro lugar, porque outorgou a outros a missão de presidir a própria vida. Além disso, a morte dentro dos hospitais preserva a "estabilidade emocional" da

²⁴ Tolstói, Leon. *A morte de Ivan Ilitch*. Tradução de Vera Karam. Porto Alegre, L & PM, 1997, p. 65-79.

família, não mais coagida a presenciá-la. Tudo isso corre em paralelo com a moderna visão do ser.

Como os laços sociais que atavam o homem a sua comunidade desapareceram, não há espaço para o lamento social.²⁵ Os ritos funerários processam-se de modo a evitar que os sobreviventes encarem questões insuportáveis. Não se pensa sobre o destino e sobre a estatura do morto, mas sim sobre o tamanho da coroa de cravos. Não se lida com o morto; aliás, quem disse que há um morto? Existe apenas o corpo, pretense símbolo da integridade do "eu" moderno.

Com a medicalização da morte, os ritos comunitários foram substituídos por um novo mito: a crença de que a Ciência finalmente domou a Natureza. O saber médico tornou-se o legítimo depositário de toda a esperança de imortalidade para uma sociedade que se recusa a trabalhar a operação simbólica do fim, a morte. Trata-se, é claro, já não mais de uma imortalidade da alma mas sim genética, como assegura Baudrillard:

Poder-se-á falar ainda de alma e de consciência na perspectiva dos autômatos, das quimeras, dos clones que irão substituir a espécie humana?(...) Os deuses, a alma, a imortalidade, tudo isso a que chamamos superstição ou fetichismo era ainda uma extrapolação espiritual, metafórica, das faculdades do homem, incluindo o corpo como metáfora da ressurreição. (...) Com a biologia e a genética estamos na materialidade pura, na simulação material de seres objetivamente imortais, compostos de elementos nucleares e de um código genético intemporal. É possível exterminar a morte criando processos de vida indestrutíveis. É o que tentamos fazer quando tentamos captar a imortalidade nos processos anatômicos, biológicos e genéticos.(...) Somos "imortais não segundo a alma, que desapareceu, nem sequer segundo o corpo, que está em vias de desaparecimento mas segundo o código, seres para os quais em breve já não haverá morte, nem representação da morte, nem sequer ilusão da morte.(...) A morte era a mais bela conquista do homem – a morte subjetiva, a morte dramatizada, a morte ritualizada e festejada, a morte procurada e

²⁵ Diz Ariès: *O segundo grande acontecimento na história contemporânea da morte é a rejeição e a supressão do luto. (...) O período de luto já não é o do silêncio do enlutado, no meio de um ambiente solícito e indiscreto mas do silêncio do próprio ambiente: o telefone deixa de tocar, as pessoas o evitam. O enlutado fica isolado em quarentena. (Ariès, Phillipe. O homem diante da morte. op. cit., p. 663)*

desejada” – e tudo isso perdemos com essa pretensa imortalidade que nos faz regressar a uma eternidade de facto (clônica, metastática) que era o destino anterior do inumano.²⁶

A partir dos anos 60 esboça-se um movimento que tenta resgatar a dignidade da morte; não obstante, a atitude predominante em nossa civilização ainda conforma-se ao modelo de **morte selvagem e invertida**. A grande ironia reside no fato de que a mesma sociedade que subtrai da morte seu caráter simbólico erige-se em torno de seu espólio: é tempo de fragmento, de solidão, de rasura do corpo, de não identidade, de discursos esquecidos pela História. Tempo, enfim, que Foucault caracterizaria de modo exemplar na metáfora do olhar absoluto que *cadaveriza a vida e reencontra no cadáver a frágil nervura rompida da vida.*²⁷

Ao reverter o milagre da multiplicação professado pela liturgia cristã e instaurar a divisão, a máquina capitalista reinventou o Calvário. O sofrimento e o instinto de morte – afirma Barker – constituem elementos centrais à ideologia burguesa:

Se o deslocamento e ausência, a falta que é desejo, a agressão que é um tipo de amor, a presença esvaziada que foi um dia o velho corpo são estruturais ao novo regime então (...) o impulso para a morte, que suplanta o princípio do prazer não é apenas o fundamento do novo regime mas também seu objetivo desconhecido. Neste sentido o desejo de morte, do qual as ferramentas nucleares são agora o instrumento e a manifestação é (...) intrínseco ao regime discursivo moderno²⁸

Entrando no terceiro milênio a sociedade burguesa reedita Babel. O homem desaprendeu sua própria linguagem; corpo e alma travam um diálogo pleno de silêncios e reticências. Na praça central desta nova Babel só resta a morte, inquilina indesejada mas

²⁶ Baudrillard, Jean. *A ilusão do fim ou a greve dos acontecimentos*. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Terramar, 1992, p. 145-148

²⁷ Foucault, Michel. *O Nascimento da Clínica*. Trad. Roberto Machado, 4 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1994, p. 190

²⁸ Barker, . “Into the Vault.” In: *The tremulous private body*. London, 1984

sempre presente: no subemprego, nas costas reumáticas, na conta pendurada na venda, no pão dormido, na falta de sonhos.

Não obstante, vida e morte desafiam as leis da gramática: não constituem antônimos mas as duas faces de Jano, como lembraria Foucault:

*Desde o primeiro momento da ação e no primeiro confronto com o exterior, a morte começa, pouco a pouco, a delinear sua iminência: ela não se insinua apenas sob a forma do possível acidente; forma, com a vida, a trama única que ao mesmo tempo a constitui e a destrói.*²⁹

Os fios da vida e da morte se entrecruzam na tessitura do ser e o bordado que se forma não convida a sonhos. Não é mais tempo de Penélope. A trama que se constrói e desconstrói a cada dia não anuncia esperanças de futuro. O paradigma da modernidade é a finitude.³⁰

Desertado por seus deuses, o homem tenta reencontrá-los na sua imagem mas o espelho se esfacela em mil partes, e nenhuma lhe devolve a sua identidade: é o crepúsculo do sujeito. Na ausência de reflexo adivinha-se um túmulo tríplice:

...o do sujeito clássico que podia ainda afirmar uma identidade coerente de si mesmo, e que, agora, vacila e se desfaz; o dos objetos que não são mais os depositários da estabilidade, mas se decompõem em fragmentos; enfim, o do processo mesmo de significação, pois o sentido surge da corrosão dos laços vivos e materiais entre as coisas, transformando os seres vivos em cadáveres ou esqueletos, as coisas em escombros e os edifícios em ruínas."

³¹

²⁹ Foucault, Michel, *O Nascimento da Clínica*, op. cit., p. 180

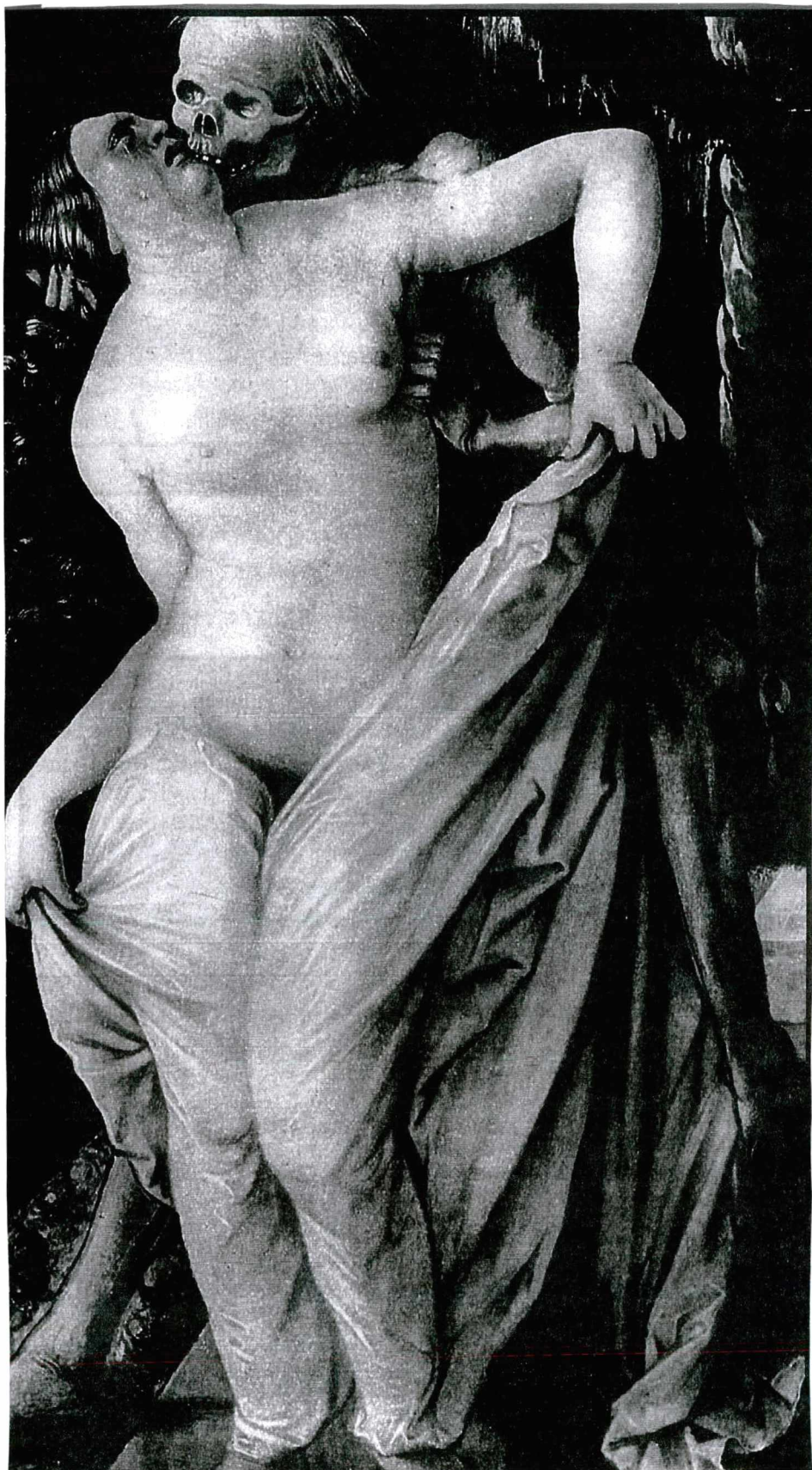
³⁰ Segundo Foucault, na "Conclusão" de *O Nascimento da Clínica*, op. cit., p. 228-9, *O Empédocles de Holderlin, chegando por uma caminhada voluntária à beira do Etna, é a morte do último mediador entre os mortais e o Olimpo, é o fim do infinito sobre a Terra, a chama retornando a seu fogo de nascença e deixando como único traço que permanece justamente o que deveria ser abolido por sua morte: a forma bela e fechada da individualidade; depois de Empédocles, o mundo será colocado sob o signo da finitude, neste intervalo sem conciliação em que reina a Lei, a dura lei do limite; a individualidade terá como destino configurar-se sempre na objetividade que a manifesta e a oculta, que a nega e a funda...*

³¹ Gagnebin, Jeanne. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva: FASESP, 1994, p. 46.

Esta é a biografia da morte coligida na civilização ocidental³² por autores como Phillipe Ariès, Geoffrey Gorer e Edgar Morin: emblema que se tornou rasura, por sua vez convertida a emblema e retrato social.

Fundamentou-se a genealogia da concepção de morte a partir de estudos socio-antropológicos. Considerando a morte um constructo simbólico, poder-se-á trilhar este percurso através da filosofia, da música e da literatura. É hora de ouvir o primeiro ato...

³² As tradições mortuárias na cultura não ocidental e na de indígenas serão abordadas no próximo capítulo.



A morte beijando uma jovem nua diante da tumba aberta, de Hans Baldung Grien



A morte e o médico



A lição de anatomia do Dr. Tulp

4. PRIMEIRO ATO

FILOSOFANDO: UMA LIGEIRA INCURSÃO AOS SENTIDOS DA MORTE

*Por que temeis o vosso último dia? Ele não vos entrega mais à morte do que o faz cada um dos dias anteriores. Não é o último passo a causa de nossa fadiga: ele apenas a determina. Todos os dias levam à morte; só o último a alcança*³³

Houve um tempo em que o homem se julgava filho dos deuses, porém, hoje, se descobre órfão. Privado da figura arquetípica do pai, cabe-lhe a responsabilidade e o fardo de (re)nascido através de autogestão. A ciência procura mapear e decodificar a imortalidade a nível subcelular mas, de algum modo, a tênue membrana que envolve os mistérios da vida e da morte mostra-se impermeável, como afirma Edgar Morin:

*O homem traz consigo o mistério da vida, que esconde o mistério do mundo. Ele é o bionauta da “nave espacial Terra”. É o depositário e o ator *hic et nunc* do destino biótico. É o filho e o pastor das núcleo-proteínas, que o impelem e que ele conduz, entre o *indefinido* e o *infinito**³⁴

Para compreender a atitude do homem moderno no ocidente perante a vida e a morte convém retrair a trajetória que o conduziu de um universo cuja verdade última calcava-se no mito à ditadura genética.

³³ Montaigne, Michel, op. cit., p. 102

³⁴ Edgar Morin, *O Homem e a Morte*. Trad. Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 354, g.n.

Antes que a filosofia florescesse na Grécia Antiga predominava a consciência mítica³⁵ que, segundo Georges Gusdorf, é dogmática e comunitária:

a primeira consciência pessoal está, portanto, submersa na massa comunitária (...) “a individualidade aparece então como um nó no tecido complexo das relações sociais. E o eu se afirma pelos outros, isto é, ele não é uma pessoa mas personagem”³⁶

É como personagem, pois, que o homem da sociedade tribal comparecia ao teatro primitivo onde eram encenados ritos de iniciação, de fertilidade e de passagem. Despido de todo e qualquer caráter pessoal, ele envergava o papel que a coletividade lhe designava nestes ritos, como ilustra John Gassner:

o homem primitivo nega a morte trazendo de volta o falecido sob a forma de espírito, e o rito do ancestral ou adoração do espírito converte-se em uma representação gráfica dessa ressurreição. O túmulo torna-se o palco e os atores representam fantasmas.³⁷

Os mitos escatológicos, mesmo que coloridos pelo imaginário de cada cultura, desenvolveram-se geralmente em torno de duas correntes básicas de crenças e ideologias sobre a morte: **morte como renascimento** ou como **presença do duplo**.

Ainda hoje, segundo Edgar Morin, o protótipo morte-renascimento constitui um modelo universal entre os membros de sociedades arcaicas como as encontradas na

³⁵ Cabe aqui um parêntese a fim de esclarecer o significado do mito. Georges Gusdorf acentua o caráter polissemântico da palavra mito. Por um lado, *mythos*, do grego, designa a fábula, uma série de acontecimentos fictícios interligados; de outro, o mito constitui a primeira (e eterna) leitura do mundo porquanto preenche de arquétipos universais que povoam o inconsciente coletivo do homem, contendo um núcleo de verdade.

³⁶ Gusdorf, G. *Mito e Metafísica*, São Paulo: Convívio, 1979, p. 102., *apud* Aranha, Maria Lúcia de Arruda & Martins, Maria Helena Pires. *Filosofando, Introdução à Filosofia*. 2 ed. rev. atual. São Paulo: Moderna, 1993, p. 57.

³⁷ Gassner, John. *Mestres do Teatro I*, 3 ed., Perspectiva, 1997, p. 7.

Polinésia, América indígena e entre os esquimós. Assim, nas ilhas Trobriand, o nascimento de uma criança é comunicado à mãe por intermédio de um parente morto e *o feto, trazido por um espírito chega{rá} diretamente de Tuma, a ilha dos mortos*.³⁸

Para os povos da costa sul da Papua e Java, a morte apresenta uma conotação fertilizadora. Eles crêem que da união entre o espírito de Sido e uma mortal jorrou o sêmen que fecundaria a terra; tendo completado o ritual de acasalamento, Sido transformou-se em uma casa, para a qual deveriam convergir todos os mortos.

Entre os Nkundo, tribo originária do Zaire, conta-se como o deus ancestral, vitimado por espíritos da floresta, renasce em seu filho Lianja, o Radiante, no instante mesmo em que soa a corneta de caça do falecido, anunciando a morte do deus primordial.

A crença na morte como renascimento aparece também entre os bororó, tribo indígena assentada no Mato Grosso. Para eles, os espíritos (aroés) encetariam uma jornada de dois dias (período que corresponde à duração dos ritos funerários) em direção a uma das duas aldeias da alma: uma no ocidente, governada pelo herói Bokororo e outra no oriente, onde reina Ituboré. Cumprida a travessia, os aroés poderiam reencarnar em animais (metempsicose).³⁹

Entre os Kamakan (grupo da tribo jê) vigora a crença de que as almas daqueles que em vida praticaram o bem reencarnam nos recém-nascidos, sobretudo nos primogênitos, ao

³⁸ Morin, Edgar, op. cit., p. 110.

³⁹ Os bororó distinguem-se ainda por cultivarem o duplo sepultamento. Quando um de seus membros entra em agonia, os parentes enfeitam seu corpo com plumas e penas e o tingem com urucu. Após o trespasse, os familiares lamentam-se e recortam seus corpos com um pedaço de concha; passados quinze dias, procedem à exumação do corpo, seguido de um novo processo de tintura dos ossos do falecido com o urucu. Arrumam então os ossos em um cesto, engajando-se novamente em seus ritos funerários até que finalmente depositam o que restou do morto em uma lagoa de águas profundas. Esta prática de duplo sepultamento marca, segundo Matthew Greenfield, *a aceitação da alma na companhia de seus ancestrais e também marca a reintegração do lamentado na sociedade e a redistribuição dos trabalhos e obrigações do falecido. O ritual do segundo funeral permite a cicatrização das feridas infligidas na sociedade pela perda de um de seus membros.* (conforme aula proferida por Greenfield, Matthew. *The cultural functions of renaissance elegy na Yale University*)

passo que as almas dos perversos efetuam a transmigração para o corpo de animais (onças) ou retornam sob forma de tempestades.

Os tupi-guarani, por sua vez, postulavam a existência de uma “terra-onde-não-se-morre” e sua migração em busca deste paraíso foi imortalizada nos versos de Gonçalves Dias, *Y-Juca-Pirama*:

*Que tens, guerreiro? Que terror te assalta
No passo horrendo?
Honra das tabas que nascer te viram
Folga morrendo
Folga morrendo, porque além dos Andes
Revive o forte
Que soube ufano contrastar os medos
Da fria morte.*

Por outro lado, a concepção da morte como presença do duplo (e suas associações como o espelho e a sombra) persiste nos dias de hoje entre alguns povos primitivos; encontra-se de tal forma arraigada entre os habitantes de Amboina e Ulias (duas ilhas da zona equatorial) que eles não se permitem sair ao meio dia, momento em que a sombra desaparece porque temem perder o seu duplo.⁴⁰ Os tapirapé (integrantes da tribo tupi que habitam a bacia do Tocantins) preocupam-se durante os ritos funerários que os espíritos, pairando sobre os túmulos, possam arrebatá-la alma daqueles que recém faleceram; para proteger-se durante o tempo de vigília, armam-se com facões e com espelhos pois *se os espíritos se vêem refletidos em espelhos, assustam-se e vão-se embora*.⁴¹ Os Tapirapé não têm receio do cadáver mas sim de sua sombra (o duplo), que é extraída do túmulo pelo pajé; desta forma, o morto não conserva sua sombra no túmulo.

⁴⁰ Frazer. *La Crainte de morts*, p. 87 apud Morin, Edgar. *O homem e a morte*, op. cit., p. 135.

⁴¹ Jorge, Salomão. *A estética da morte*. Volume III, op. cit., p. 383.

As sociedades arcaicas acima relacionadas constituem um dos últimos redutos onde sobrevivem as representações de morte como renascimento ou como presença do duplo que grassavam na Antigüidade antes que as religiões de salvação cósmica e individual se disseminassem.

A desvalorização do duplo e a ascensão da alma – afirma Edgar Morin – *inscreve-se no movimento geral das civilizações que se urbanizam.(...) A alma será ora o núcleo imortal do indivíduo, suporte para uma salvação pessoal, ora análoga à alma do mundo, suporte de uma salvação cósmica que imortaliza o homem fundindo-o ao cosmos.*⁴²

Surgindo a partir do culto a Dionísio, a reivindicação da salvação se afirmará através de mitos como o do herói-deus⁴³

Um dos mais belos protótipos da concepção de morte como renascimento e que prega, ao mesmo tempo, a salvação como conquista individual é o mito de Osíris.

Osíris, Deus da vegetação, fenecia anualmente em consequência da seca que se abatia sobre as terras do Egito e renascia, triunfante, ao ser fertilizado pelas águas do Nilo. Segundo os relatos míticos, Osíris, filho de Geb (Deus da terra) e Nut (deusa do céu) desposou sua irmã, Ísis. Osíris era um rei benevolente e gozava de imensa popularidade entre os súditos, fato que despertou a inveja de seu irmão, Seth. Atraiçoando Osíris, Seth enclausurou-o em um caixão, que jogaria no Nilo. Ísis percorreu todo o rio até resgatar o corpo do marido, mantendo-o escondido de Seth. Durante uma caçada, contudo, Seth descobriu o caixão de Osíris e, furioso, esquartejou seu corpo, espalhando-o por todo o Egito. Após muito procurar, Ísis reuniu os fragmentos do corpo de Osíris reconstituindo-o. Hórus, filho póstumo de Osíris, vingou a morte do pai castrando Seth.

⁴² Morin, Edgar, op. cit., p. 182-4

⁴³ id. ibid., p. 184-5

Levados à justiça divina, Hórus foi inocentado e Osíris, aclamado senhor e juiz dos mortos.

O culto a Osíris (difundido durante o Império Médio) estendeu a promessa de salvação e ressurreição para todos os egípcios, independentemente da casta a que pertenciam. Todos os homens iam a julgamento no dia de suas mortes perante quarenta e dois juízes, vários deuses e Osíris. Osíris, Ma'at (deusa do destino) e Anubis (deus do embalsamamento) pesavam os pecados do falecido enquanto sua alma, transmutada em um pássaro com cabeça humana, aguardava o julgamento. O coração do morto (considerado o sítio de seu intelecto e emoções) era então colocado por Anúbis em um dos braços da balança e uma pena, símbolo da deusa da verdade e da justiça, servia-lhe de contrapeso. Caso ambos se equilibrassem, absolvía-se o morto de seus pecados.

Entre os povos da Mesopotâmia a descida de Ishtar, deusa da fertilidade e do amor para a “terra sem retorno” representa o perfeito paralelo do mito de Osíris. Quando Ishtar viajou para o mundo subterrâneo para libertar seu amado, ficou lá aprisionada e a fertilidade desapareceu da superfície da terra.

O mito de renovação expresso pelo zoroastrismo (religião oficial da antiga Pérsia, atual Irã de V a.C. até VII d.C.) conta como Ohrmazd triunfa sobre os exércitos do mal, chefiados por Ahriman. Após uma terrível batalha, que teria durado 3000 anos, instalou-se um inverno rigoroso e Azi Dahake, um monstro dotado de três cabeças e bocas e de seis olhos fugiu de seu cativeiro nas montanhas. O terror espalhou-se por toda a superfície terrestre até que, ao banhar-se num lago, uma virgem foi fertilizada pela semente do profeta Zoroastro, dando à luz a Saoshyans. O filho de Zoroastro fez os mortos se levantarem para comparecer ao julgamento final e, junto com Ohrmazd, ofereceu em sacrifício o último animal a morrer a serviço do homem. Através deste rito, todos os homens teriam conquistado o elixir da imortalidade. Para o zoroastrismo, o homem, na

hora de sua morte, recebe um julgamento individual; caso seu comportamento tenha sido idôneo, sua alma encontrará na Ponte da Separação uma perfumada donzela (que personifica a consciência) e será conduzida ao céu; caso contrário, permanecerá no inferno até que se corrija.

Da cultura japonesa provém outro mito que alude à morte como renascimento. Após terem criado a terra, os irmãos Izagi e Izanami desceram dos céus e geraram filhos, um dos quais Oh-yashima-guni (a grande terra de oito ilhas, um nome antigo do Japão). Quando Izanami concebeu o deus do fogo, Kagutsuchi-no-kami, seus genitais incendiaram-se e ela morreu, indo para Yomi-no-kuni, a terra dos mortos. Seu irmão e amante tentou recuperá-la do mundo subterrâneo e Izanami implorou-lhe que não a olhasse. Desobedecendo a ordem, Izanagi entreviu inúmeras serpentes enroscadas no corpo da mulher e fugiu, atemorizado. Izanami, furiosa, perseguiu-o até a entrada da terra dos mortos e os dois pronunciaram a fórmula do divórcio. Izanami disse então ao ex-marido: “Cada dia estrangularei mil pessoas de seu país” - ao que Izanagi responde: “Neste caso, a cada dia farei nascer quinze centenas.”

Os povos anglo-saxônicos, por sua vez, acreditavam que os homens haviam sido criados por Odin e seus irmãos a partir de duas árvores, o Freixo (*Ash*) e o olmo (*Elm*). No centro do mundo existiria uma árvore chamada Yggdrasil, com ramos abarcando todo o espaço e portando raízes capazes de invadir o território dos mortos. Odin (na Alemanha chamado de Wotan) transitava em uma região fronteira entre a vida e a morte, liderando a “caçada selvagem”, procissão de almas mortas pelo céu e associada à fúria da tempestade. Nos campos de batalha Odin aparecia disfarçado de um homem velho, atendido por corvos, lobos e Valquírias⁴⁴ - donzelas que transportavam as almas dos

⁴⁴ De *vals*, cadáver e *kiusa*, *kiore*, escolher, segundo Jorge, Salomão, op. cit.

combatentes que haviam tombado em batalha para o Valhalla, a casa de Odin em Asgard, onde formariam seu exército pessoal. Venerado por sua sabedoria, Odin extraía seu conhecimento de duas fontes misteriosas: a cabeça do homem mais inteligente do mundo, Mimir, (através da qual Odin dialogava com o mundo dos espíritos) e a intimidade com as runas, letras do alfabeto germânico, que lhe conferia poder sobre a morte.

Entre os mitos célticos constata-se ainda a crença no caldeirão do renascimento, capaz de trazer os que tombaram em combate de volta à vida.

Na civilização helênica, os mitos referentes aos mortos e à vida *post-mortem*, embora envolvam tradições distintas, também remetem às imagens de morte- renascimento e do duplo já mencionadas. Para os gregos, a morte facilitava a transformação da *psique* no *eidolon*, duplo astral⁴⁵ que se retirava para o Hades após ter sido exalado pelo corpo inerte ou dele escapado através de um ferimento.

A leitura da *Ilíada* e da *Odisséia* permite resgatar um imaginário escatológico extremamente rico, pontuado por figuras simbólicas. As almas migravam para o Hades após cruzar o rio Estige, conduzidas por Caronte em sua barca, em troca de moedas de ouro, mito que remete ao arquétipo da morte como travessia pela qual sempre se paga um preço. Na *Odisséia*, os pretendentes de Penélope são transportados por Hermes ao mundo subterrâneo; para os justos, ao contrário, é reservada uma ilha, Síria, lá para o norte de Ortígia, onde os mortais, quando envelhecem, são trespassados pelas setas de Apolo.

Hesíodo inaugurou outro tipo de narrativa mítica, despida do caráter estritamente impessoal e coletivo empregado nas epopéias. Sua obra, *O Trabalho e os Dias*, enaltece o

⁴⁵ Segundo Edgar Morin, op. cit., p.134, o duplo é o núcleo de qualquer representação arcaica referente aos mortos e esta realidade universal é traduzida pelo *eidolon* grego, o *ka* egípcio, o *genius* romano, o *rephaim* hebreu, o *frevoli* ou *fravashi* persa, os fantasmas e espectros de nossos folclores, o corpo astral dos espíritos.

trabalho e a conduta humana concebendo Dike, deusa da Justiça, encarregada de distribuir lugares no Hades segundo as qualidades do morto.

Hesíodo enumera cinco raças de homens, da idade do ouro à do ferro, em gradativo declínio. Os homens da Idade do Ouro, criados pelos titãs quando Cronos reinava, viviam pacificamente e a morte lhes chegava como um sono, transformando-os em *daimones*, espíritos benevolentes que residiam na superfície da terra. A segunda raça, da Idade da Prata, foi gestada pelos deuses do Olimpo e exterminada por Zeus, em função de sua tolice; ao morrer tornavam-se espíritos do mundo subterrâneo. Os homens que viveram na Idade do Bronze (marcada pela discórdia) e do Ferro (caracterizada pela miséria humana), seriam, segundo Hesíodo, castigados por sua *hybris* e instalados, após a morte, na Casa da Decadência, governada por Hades. Somente a raça dos heróis realizaria a travessia *post-mortem* até a Ilha dos Bem-Aventurados, conquistando a imortalidade.

Contudo, os pressupostos políticos que grassavam na pólis imprimiriam sua feição democrática também no reino dos mortos. O tema da salvação pessoal se exalta nos mistérios, como o de Elêusis, os órficos, o do culto ao deus Vishnu.

O mito de Elêusis⁴⁶, por exemplo, estendia a promessa de vida após a morte à toda coletividade, tecendo uma analogia com a semente, enterrada no chão mas prestes a germinar na estação devida. Este culto, fundamentado na salvação pessoal, implicava em uma concepção de mundo nitidamente antropocêntrica; os homens não mais se curvavam ao capricho dos deuses mas lutariam para ocupar os seus lugares no Olimpo. Os

⁴⁶ Perséfone, a filha de Deméter, a Mãe-Terra, foi raptada por Plutão, deus da morte e da riqueza, e conduzida para sua morada, o Hades. Desolada, Deméter disfarçou-se de mendiga e seguiu para Eleusis, a quatorze milhas de Atenas, tornando-se escrava e depois babá do jovem príncipe, com o propósito de imortalizá-lo, jogando-o no fogo. A rainha descobriu o seu intento e ofereceu-lhe, em troca, um templo. Nesta morada Deméter recolheu-se por um ano, enquanto as plantações murchavam e os homens e os animais pereciam. Zeus ordenou a Plutão que libertasse Perséfone mas como esta provaria o fruto proibido no Hades, formou uma relação com o mundo subterrâneo que a obrigava a lá retornar um terço de cada ano.

pressupostos políticos que grassavam na *pólis* imprimiram sua feição democrática também no reino dos mortos.

Uma outra escola iniciática era aquela que cultuava Orfeu⁴⁷, duplo de Dioniso.

Para os órficos, o homem congregava um componente divino (espiritual) e um demoníaco e mortal (o corpo). Conforme o mito, Zeus teria feito amor com sua filha Perséfone, gerando Zagreu. Hera, esposa de Zeus, arquitetou sua vingança incitando os titãs a raptarem Zagreu. Os titãs devoraram-no mas seu coração permaneceu intacto e foi engolido por Zeus. Em retaliação, Zeus fulminou os titãs com um raio. Das cinzas de seus corpos surgiram os homens. Zeus transplantou então seu filho para o útero de uma mortal, Semele, e assim ele pode renascer como o deus Dioniso.

Dionísio, à semelhança de Osíris e Vishnu representa uma divindade de salvação pessoal ao passo que Pta-Amon-Rá, Zeus e Brahma personificam divindades ligadas à salvação cósmica. A concepção espiritualista brahmânica prega que *a morte é a realização do atmã (alma) no seio de brahma*⁴⁸

Acredita-se que Brahma teria cometido incesto com sua filha, a Madrugada, e desta união teria se desenvolvido o universo, um ovo dourado dividido em duas metades: a superior, representando o céu e a inferior, indicando a terra. Quando Brahma criou os deuses e os homens teria também formulado a morte; parte de Brahma era mortal (o cabelo, a pele, os ossos) e parte imortal (a mente, a voz, a respiração, os olhos e os ouvidos). Brahma tornou-se imortal através de um ritual sacrificial cuja oferenda foi o

⁴⁷ Orfeu era casado com Eurídice, que morreu picada por uma serpente. Orfeu usou então de todos os recursos de seu canto para comover Caronte; adormecendo-o, cruzou o rio Estige para resgatar sua esposa do reino dos mortos. Tocada pela voz de Orfeu, Perséfone obteve de seu esposo Plutão a ressurreição de Eurídice, com a condição de que Orfeu não a olhasse antes de ter saído do Hades. Orfeu não resistiu e Eurídice resvalou novamente para a morte. Como será visto oportunamente, este mito anuncia a tríade fundamental das óperas: o Amor, a Música e a Morte.

⁴⁸ Morin, Edgar, op. cit., p. 196

homem.

Esta série de exemplos ilustra a evolução que se processou nas concepções relativas à morte, partindo das representações primeiras (morte-renascimento e como presença do duplo) até alcançar, paralelamente ao desenvolvimento das sociedades históricas, o estágio das religiões de salvação individual e cósmica. Adicionalmente, permite verificar a importância do mito como fonte de conhecimento do mundo. Mesmo os filósofos não os descartaram de todo. Para fundamentar seu conceito de imortalidade, julgamento e reencarnações, Platão recorreu ao mito de Er que, perecendo em combate, retornou à vida para divulgar o que vira após sua morte. Er contou que as almas (*psyché*) eram julgadas por sua conduta: as dos justos, alçadas ao céu e purificadas, e a dos injustos, conduzidas ao mundo subterrâneo e punidas por suas condutas, retornando também purificadas. Na eventualidade de uma falta extremamente grave (desrespeito aos deuses ou assassinato) a alma permaneceria cativa nas profundezas da terra. As almas purificadas viajavam então até um pilar de luz, em forma de arco-íris, sendo conectadas a um enorme fuso que, repousando sobre os joelhos de Ananké (Necessidade), rodava as oito esferas do céu. Em cada esfera ficava uma Sirene entoando uma nota contínua, e as oito notas, reunidas, compunham uma escala completa, uma harmonia. As almas ali viam também as três Moiras (Lachesis, Cloto e Atropos, filhas de Ananké que cantavam fatos do passado, do presente e do futuro) e escolhiam suas vidas futuras, recebendo um espírito (*daimon*).⁴⁹ Após terem bebido as águas do Rio do Esquecimento as almas dormiam, sendo transportadas para sua nova vida.

Através de outro mito, o da caverna, Platão ilustrou como o homem deve procurar o Saber Absoluto e o centro divino em sua própria *psique*. O Deus que é o Bem, a Verdade,

⁴⁹ *Daimon* é aquele ser com estatuto intermediário entre o homem e os deuses.

o Ético e o Estético habita o próprio homem, capaz de contemplar o mundo inteligível através de múltiplas ascèses.

Mas novos tempos se anunciavam. A escuridão das cavernas seria iluminada pela mentalidade que nascia nas ágoras de Atenas. Concomitantemente à proliferação das religiões de salvação no mundo helênico determinava-se, em Atenas, a negação da imortalidade, o que, segundo Edgar Morin, colocava *entre parênteses os deuses e as promessas*.⁵⁰

A transição de uma consciência predominantemente mítica para a racional coincidiu, pois, com a passagem do mundo tribal à polis e um dos mais bem acabados exemplos desta mentalidade é a forma com que Sócrates celebra sua morte: indiferença e serenidade pois, *o que morre é exatamente o que não é da essência do espírito. Assim, toda morte é a vitória do universal sobre o particular. É o triunfo da liberdade sobre a determinação*⁵¹

Em *Fedon*, Platão equipara a morte de Sócrates a um processo de libertação e de desnudamento perante a verdade e o saber absoluto, como aponta Emmanuel Lévinas:

*Phédon, dialogue qui tend à reconnaître dans la mort la splendeur même de l'être (mort = être depouille de tout voile, être tel qu'il se promet au philosophe et qui n'éclate dans sa divinité qu'avec la fin de la corporéité) (...) la reconnaissance, dans le mourir, de cette annonce de l'être (Socrate sera enfin visible dans la mort) (...) C'est toute l'intention du Phédon: la théorie plus forte que l'angoisse de la mort.*⁵²

⁵⁰ Morin, Edgar. *O homem e a morte*, op. cit., p. 246.

⁵¹ id. *ibid*, p. 250

⁵² Lévinas, Emmanuel. *Dieu, la mort et le temps*. Établissement du texte, notes et postface de Jacques Rolland. Paris: Grasset & Fasquelle, 1993, p. 27. *O diálogo socrático de Fedon tende a reconhecer na morte o esplendor mesmo do ser (morte = ser despido de todo o véu, ser tal qual ele se apresenta ao filósofo e que só explode na sua divindade com o fim da corporalidade). (...) Reconhece-se dentro do morrer um anúncio do ser (Sócrates será enfim visível em sua morte.) (...) Esta é toda a intenção de Fedon: a teoria mais forte que a angústia de morte (tradução do autor)*

Uma atitude despojada frente à morte marcou o pensamento dos estóicos, para quem a vida constituía um exercício permanente de preparação para a morte:

*O indivíduo [estóico] assume, portanto, por si mesmo, a função inevitável da morte; ele desobstrui, extirpa as paixões e os desejos, apronta com uma fina elegância o sepulcro caído, que ele só terá que possuir*⁵³

Tendência oposta seria verificada entre os epicuristas⁵⁴ que conferiam significado à existência neste mundo e renegavam qualquer esperança de imortalidade: *Animus, inteligência, vontade, centro último da individualidade, e Anima, energia vital bruta {...} são apenas agregados de átomos que se dispersam na morte para voltar à massa flutuante do universo*⁵⁵

Mas quem concedeu a vida a esta constelação de átomos? – perguntava-se Aristóteles. Pois se as coisas são contingentes, se não portam em si mesmas a razão de sua existência, com certeza foram produzidas por uma causa superior – Primeiro Motor, Ato Puro, Ser Necessário, Causa Primeira de todo existente na linguagem aristotélica e que resumimos em uma palavra: Deus.

⁵³ Edgar Morin, op. cit., p. 253.

⁵⁴ Seguindo a tradição dos epicuristas, os moralistas clássicos da razão e os enciclopedistas concluem pela inexistência da morte, ao ponto de Feuerbach chegar a dizer: *A morte é a morte da morte* (Feuerbach, *Mort et Immortalité* apud Morin, Edgar, op. cit., p. 254-5 *A morte* – diz Morin – *se dissolve em si mesma; como conceito, ela se suicida perpetuamente, antes mesmo de chegar ao ser.*

⁵⁵ Edgar Morin, op. cit., p. 253.

De certa forma, a teoria de Aristóteles anuncia a concepção teológica do ser que se firmaria na Idade Média. A moral feudal, subordinando-se aos valores religiosos e à esperança de vida após a morte, seria duramente criticada por Nietzsche.⁵⁶

Com as Luzes a moral se seculariza; vive-se sob o signo de uma razão imbuída de fervor anticlerical que procurará exterminar os mitos que cercam a morte.

Dentro de uma razão que se queria única, Kant reconhece o germe da duplicidade: a razão prática e a razão pura. O criticismo kantiano *afirma o direito e mesmo a necessidade de admitir uma vida futura. A imortalidade, refutada no plano da razão pura, se transforma em postulado da razão prática. Pela primeira vez, a imortalidade é, não afirmada, mas reivindicada, postulada, isto é, colocada claramente como necessidade antropológica.*⁵⁷

A morte influenciou ainda todo o pensamento de Hegel. O ser é compreendido como um processo e a morte como força destruidora e motriz do processo histórico. Toda consciência de si só conquista a individualidade forçando a outra a ir até o seu limite, ou seja, até a morte.

Em Hegel, a morte aparece como dupla necessidade: metafísica (necessidade de negação) e biológica (o gênero sobrepujando o indivíduo). Para esta filosofia racional do devir, na destruição de um particular germina um universal.

Com a derrocada dos valores burgueses a partir da segunda metade do século XIX, iniciou-se um período de angústia e de crise da individualidade perante a morte, no qual o Romantismo se insere; cultuava-se um passado nostálgico, a morte, e deplorava-se a

⁵⁶ Nietzsche critica a moral socrático-platônica e da tradição judaico-cristã que considera uma moral de escravos porquanto baseada na tentativa de subjugar os instintos à razão e professa uma moral de senhores, positiva porque voltada para os instintos da vida através de sua potência.

⁵⁷ Edgar Morin, op. cit., p. 262.

efemeridade da vida. O “mal do século” desembocou no fervor revolucionário, porém, com a derrota dos movimentos de 1848, a escola romântica esfacelou-se. *A individualidade consagrada pela civilização burguesa como valor absoluto (universal), seja no plano econômico, político, sociológico, vai se ver lançada num mundo de rupturas e participações cada vez mais regressivas*⁵⁸

Está criado o cenário perfeito para a irrupção da filosofia de Kierkgaard, que reconhece, na angústia, o núcleo da própria verdade. Se em Kierkgaard a angústia constitui um fim em si mesma, em Heidegger ela advém da tensão entre o que o homem é e o que virá a ser, como dono de seu próprio destino.

Heidegger analisa o ser enquanto consciência integrada no mundo em busca do sentido de sua existência. É este eterno questionamento, é o fato de ser já em questão que confere sentido ao seu passado, projeta o seu futuro e revela o estatuto verbal do ser, como realça Lévinas:

*L'existence humaine (ou le Da-sein) se laisse décrire dans son Da (être-au-monde) par trois structures: être-au-devant-de-soi (projet), d'ores-et-déjà-au-monde (facticité), être au monde en tant qu'être-auprès-de (auprès des choses, auprès de ce qui se rencontre à l'intérieur du monde).)*⁵⁹

Se a essência do homem consiste no vir a ser, e se viver é projetar-se no futuro em direção a todas as possibilidades, o *Dasein* é um ser-para-a-morte, situação limite que o homem “autêntico” tematiza.

⁵⁸ Edgar Morin, op. cit., p. 284

⁵⁹ Lévinas, Emmanuel, op. cit., p.38, tradução da autora: A existência humana (ou o Da-sein) se deixa descrever no seu Da (ser no mundo) por três estruturas: ser-diante-de-si (projeto), antes-e-agora-no-mundo (facticidade) e ser no mundo enquanto que ser-próximo-de (próximo às coisas, próximo de quem se encontra no interior do mundo)

Ao passo que Heidegger concebe o homem como um ser para a morte, Sartre considera que a morte esvazia o significado da vida, ao fornecer a certeza de que um nada nos espera – daí a grande náusea. A vida, em Sartre, tem seu equivalente na paixão inútil, e a morte, para ele, é a negação de todas as possibilidades.

A morte e a imortalidade da alma permeiam , pois, toda a reflexão filosófica ao ponto de Montaigne afirmar que *quem ensinasse os homens a morrer os ensinaria a viver*⁶⁰

Nesta sinopse, entrevêm-se os mais diversos constructos simbólicos da morte, de conquista do saber absoluto à necessidade última. Ela configura-se ainda como opção ditada pela compulsão, como relata Freud, em *O tema dos três escrínios*: sempre entre três mulheres o homem apaixona-se pela última e a escolhe; esta terceira mulher representa a morte... *Se a terceira das irmãs é a deusa da Morte, as irmãs nós conhecemos. Trata-se das Parcas, das Moiras, das Nornas, a terceira das quais é chamada Átropos, a inexorável. (...) Mas – continua Freud ao analisar o significado da escolha de Lear por Cordélia, no drama shakespeariano – é em vão que um velho anseia pelo amor de uma mulher, como o teve primeiro de sua mãe; só a terceira das Parcas, a silenciosa Deusa da Morte, toma-lo-á nos braços.*⁶¹

Eis aqui como a morte costura sua identidade: entrelaçando os signos de *Eros* e *Thanatos*.

⁶⁰ Montaigne, Michel, op. cit., p. 99-100

⁶¹ Freud, Sigmund, “O tema dos três escrínios”. In: ——— *Obras completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, vol. XII, 1969, p. 373;379.



Bacco e Ariadne

5. SEGUNDO ATO

UMA BREVE INCURSÃO À ÓPERA⁶²

O drama – escreve John Gassner⁶³ - surgiu de necessidades fundamentais do homem na aurora da civilização e continuou a exprimi-las por milhares de anos. Representa a humanidade em momentos de máxima tensão, conflito, crise, e procura resolvê-los em termos amplamente humanos.

Conflito, crise, malabarismo alucinado entre a imanência do homem e o sistema de valores que molda seu horizonte em dada época – eis a essência do trágico, segundo Gerd Bornheim: *Todo trágico reside neste estar suspenso entre os dois pressupostos fundamentais, [o homem e o mundo em que ele se insere.]⁶⁴*

O conceito de conflito, aliás, constitui a base de toda ópera uma vez que suas raízes remontam à primitiva tragédia grega. A tradição operística deu continuidade à abordagem mítica presente nas tragédias helênicas e, à semelhança destas, muitas vezes professou finalidades morais e ideológicas.

Acredita-se que a tragédia grega tenha derivado dos ritos dionísicos, consagrados ao deus dos instintos e da natureza para celebrar o triunfo sobre o inverno e a chegada da primavera. Nestas festas sacrificava-se um animal, geralmente um bode, e um cantor ou

⁶² Uma descrição completa da história da ópera foge ao escopo deste trabalho. Pretende-se aqui demonstrar apenas como, ao longo da evolução do gênero, música, morte e amor firmaram-se como elementos capitais à representação operística. Para o leitor interessado remete-se às excelentes revisões de Kobbé. *O livro completo da ópera*. Editado pelo Conde de Harewood. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991; Coelho, Lauro Machado. *História da Ópera. A ópera na França*. São Paulo: Perspectiva, 1999; Simon, Henry H. & Reinus, Abraham. *Pequena história das grandes óperas*. Belo Horizonte: Itatiaia; Digaetani, J. L. *Convite à Ópera*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995, 1 reimp. e Suhamy, Jeanne. *Guia da Ópera*. Porto Alegre, L&PM, 1995.

⁶³ Gassner, John. *Mestres do Teatro I*, Ed. Perspectiva, São Paulo, 2 ed., 1996, Prefácio, p. XIX

⁶⁴ Bornheim, Gerd. “Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico.” In: —, *O Sentido e a Máscara*. Perspectiva, São Paulo, 3 ed., 1992, p. 74.

corifeu entoava cânticos de louvor, conhecidos como ditirambos.⁶⁵ Com o passar do tempo, a recitação ditirâmbica transformou-se em franco diálogo mas a música não deixou de representar um elemento capital à representação dramática, a ponto de Nietzsche ter afirmado que o coro delimita a origem musical da tragédia.⁶⁶

Na Idade Média os dramas concentraram-se em espetáculos litúrgicos que já antecipavam o gênero operístico ao empregar versos cantados ou entoados em cantochão. O mais antigo desses dramas litúrgicos é o tropo *Quem-quaeritis*,⁶⁷ diálogo salmodiado apresentado por volta do século IX nas missas de Páscoa para festejar a ressurreição de Cristo. O tropo de Páscoa - inicialmente apenas um coro dividido em dois grupos antifonais - aperfeiçoou-se até se transformar em verdadeiras peças litúrgicas chamadas de *representatio miraculi* ou milagres.⁶⁸ Posteriormente, os mistérios passaram a ser encenados nos átrios das igrejas e o canto gregoriano cedeu lugar à palavra.

*O traço mais marcante do teatro medieval é que começou como uma comunhão na igreja e terminou como uma festa comunal*⁶⁹ –, a afirmação de Gassner resume a evolução teatral que se processou na Idade Média em direção à secularização.

O caráter profano e burlesco que invadiu o espaço sagrado anunciaria o (re)nascimento de um mundo cuja medida era o homem. A sociedade do século XVI renunciou ao cantochão, aos mistérios, enfim, ao papel de fantoche no teatro de Deus para intitular-se regente de seu próprio drama, que adquiriu então uma conotação bucólica e

⁶⁵ O ditirambo era um canto coral lírico de caráter geralmente entusiástico recitado pelo cantor principal e associado a danças e performances dos bailarinos.

⁶⁶ Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *A origem da tragédia*. São Paulo: Moraes.

⁶⁷ Neste tropo anunciava-se a ascensão de Jesus de Nazaré de seu sepulcro.

⁶⁸ Um exemplo destes milagres é o Sepulchrum de Órleans que narra a subida aos céus de Jesus e sua aparição à Maria Madalena. A este respeito vide Gassner, John, op. cit., p. 161

⁶⁹ Gassner, John, op. cit., p. 155

lúdica. Floresceram na Itália o drama pastoral⁷⁰ e a mascherata, sendo esta última um gênero de espetáculo compósito que mesclava teatro, dança e canto e fazia vibrar a corte. Ainda que os divertimentos da corte estivessem centrados na poesia e na dança, havia um elemento musical, o que lhes conferia um caráter pré-operístico.

Em 1422 Ângelo Poliziano compôs *La favola di Orfeo*⁷¹ poema dramático submetido à musicalização com solos, diálogos e coros oriundos das canções e danças carnavalescas da Itália. Se o retorno à cultura clássica favoreceu o desenvolvimento da ópera na Itália, o passo decisivo para que o gênero se firmasse foi a criação do grupo *Camerata Fiorentina*, em Florença, no ano de 1580, sob o mecenato do Conde Giovanni Bardi. O círculo de Florença concebeu uma teoria teatral baseada no caráter musical da tragédia grega, instaurando a declaração lírica através da monodia acompanhada⁷². Os espetáculos eram portanto entoados e cantados e a música de orquestra executada em basso contínuo (cravo, cello, alaúde e viola de gamba). Desta combinação nasceu o arioso, música vagamente melódica situada a meio caminho entre a ária e o recitativo⁷³ e que ressaltava o drama, tido como a essência da peça.

Dafne (1597), de Jacopo Peri, com libreto de Ottavio Rinuccini, constituiu o marco inaugural do gênero operístico. Encenada em Florença, no carnaval de 1597, abriu caminho para que o *stilo rappresentativo* (estilo teatral) e o “recitar cantando” conquistassem outras cidades da Itália como Mântua, Verona, Roma e Veneza.

⁷⁰ Os dramas pastorais aliavam elementos clássicos e românticos e pregavam um retorno à natureza. Um dos maiores compositores do drama pastoral foi Tasso, com a peça *Aminta* (1573)

⁷¹ Esta peça narra a busca que Orfeu empreende no inferno em busca de Eurídice.

⁷² Monodia acompanhada significa o canto a uma voz sustentado por instrumentos.

⁷³ Ária designa uma melodia vocal isolada, de duração variável, cantada por um solista e repleta de ornamentos vocais enquanto que recitativo consiste numa declamação mais ou menos melódica que procura seguir o ritmo e as entoações da fala, podendo ser *secco* (recitativo acompanhado pelo cravo) ou *accompagnato* (recitativo acompanhado pela orquestra)

Em Veneza, Cláudio Monteverdi (1567-1643) ajudou a popularizar a ópera, transferindo a ênfase do texto dramático para a música e mesclando árias a recitativos e a acrobacias vocais do tipo volatas e trinados.

Sua obra mais conhecida é *Orfeo* (1607)⁷⁴, fábula mitológica e alegórica que representa um emblema das futuras óperas. Construída sobre oposição entre o universo dos pastores, risonho e campestre e o dos espíritos infernais, triste e sublimatório, *Orfeo* anuncia a tríade fundamental da ópera por vir: **o Amor, a Morte e a Música**. Ao longo da história da ópera o tema da morte revestiu-se de conotações simbólicas díspares e indissociáveis do contexto sociocultural que as engendrou.

Tomemos o exemplo de *Don Giovanni* (1787), *dramma giocoso* composto por Mozart com libreto de Lorenzo da Ponte. Em *Don Giovanni*, Mozart apresenta a história de um conquistador insaciável que assassina o comendador de Sevilha, pai de dona Anna, jovem que tentara seduzir. Após toda uma vida pontuada pela devassidão, Don Giovanni vê-se perseguido pelo noivo de dona Anna e pelo de Zerlina mas consegue burlar seus desafetos permutando as roupas e a “identidade” com seu criado, Leporello. Ambos acabam se deparando, no cemitério, com uma gigantesca estátua eqüestre (erigida em homenagem ao Comendador de Sevilha) cuja inscrição diz: “Aqui espero para vingar-me do homem que me matou”. Desconsiderando a advertência, Don Giovanni desafia o destino, convidando a estátua para jantar. Durante a visita, a estátua do Comendador (símbolo da justiça e da integridade) suplica-lhe que se arrependa de suas faltas mas Don Giovanni se recusa e é consumido pelas chamas do inferno. No mito de Don Juan entrecrocaram-se as instâncias do amor e da morte, os desejos individuais e o código moral

⁷⁴ Monteverdi (considerado por muitos como o pai da ópera) compôs também *Il Ritorno di Ulisse in Patria* (1641) e *L'Incoronazione di Poppea* (1642)

de uma época.

A opção pela morte representa o último ato de transgressão de Don Giovanni que perece por recusar conformar-se à ordem social, moral e religiosa. A despeito do canto moralizador que as demais personagens entoam quando da morte de Don Giovanni, entrevê-se o princípio fundamental que orienta o libreto de Da Ponte: a independência humana. Legítimo representante de uma época de transição entre as tradições e valores feudais e o racionalismo burguês, Don Giovanni corporifica a vitória do livre-arbítrio sobre o imobilismo institucional; por isto ele é “Don Juan”; justamente por isto ele seduz.

Se em *Don Giovanni* a morte é sinônimo de transgressão, em *Norma* (ópera em dois atos que estreou em 1831 com libreto de Felice Romani), de Vincenzo Bellini, ela simboliza a redenção de todas as culpas.

Ambientada na Gália durante a época da ocupação romana (cerca de 50 a.C.), esta ópera apresenta como protagonista Norma, filha de Oroveso e grã-sacerdotisa do templo druídico. Apaixonada pelo procônsul Pollione, Norma rompeu seus votos de castidade e com ele gerou dois filhos. Pollione, entretanto, passara a amar outra sacerdotisa, de nome Adalgisa. Em represália, Norma exortou os gauleses à guerra.

Quando Pollione foi capturado pelos inimigos e condenado a consumir-se nas chamas de uma grande fogueira, instala-se o grande drama de Norma; dilacerada entre seu desejo como mulher e o dever como sacerdotisa e cidadã gaulesa, ela oferece-se em sacrifício. Pois – raciocina ela – que traição maior que aquela perpetrada por uma jovem perjura do templo? Sobe confiante à pira e, no derradeiro instante, Pollione junta-se à Norma, entoando: *A tua fogueira, Norma, é a minha.*

Em Norma - a mulher que escolhe a morte - resume-se a atitude de uma cultura que, mesmo sob o jugo do opressor, coloca o ideal libertário acima da própria sobrevivência.⁷⁵

Com o movimento romântico o confronto trágico entre Eros e Thanatos explode em toda a sua opulência: *O terra, addio; addio valle di pianti; Sogno di gaudio che in dolor svani; A noi si schiude il ciel e l'alma erranti; Volano al raggio dell'eterno di*⁷⁶ - entoam Radamés e Aída na patética cena que se desenrola na cripta em que Radamés fora emparedado vivo, acusado de traição à pátria. Amparados apenas pelo amor que nutrem um pelo outro, eles desafiam os domínios da morte, cantando novamente: *Si schiude el ciel...*

A produção artística de Richard Wagner foi também fortemente influenciada pela temática do amor e da morte. *Der Fliegende Hollander* (*O Navio Fantasma* com estréia em Dresden a 27 de janeiro de 1843) parte da lenda do holandês errante. Um capitão fora condenado pelo diabo a vagar eternamente pelos mares, sem redenção possível a não ser que encontrasse uma mulher que lhe permanecesse fiel até a morte. A cada sete anos ele desembarcava de seu navio, procurando aquela capaz de libertá-lo da maldição. A ópera de Wagner começa quando o holandês atraca no litoral da Noruega e enamora-se de Senta, filha de Daland, capitão norueguês. Em decorrência de um mal entendido, o Holandês julga-se preterido e ordena a sua tripulação que zarpe. Na impressionante cena final, Senta

⁷⁵ Segundo Digaetani, encenações mais recentes de Norma acentuam a presença de um subtexto revolucionário ao vislumbrar na luta dos druidas pela libertação do opressor um sinal da resistência da própria Itália à conquista austríaca. (vide Digaetani, John Louis. *Convite à Ópera*, op. cit.)

⁷⁶ Ó terra, adeus, adeus vale de lágrimas / Sonho de alegria que em dor se esvai / A nós se escusa o céu e as almas errantes / Voam aos raios do eterno dia. (Tradução do autor segundo o libreto constante em: Verdi, Giuseppe. *Aída*. Ato Quarto. Cena II. Opera Classics. Naxos, DDD, 2 cds. Gravado na National Concert Hall, Dublin, 1 a 4 outubro de 1994. Produtor Günter Appenheimer, 1995.)

atira-se ao mar, e à luz do crepúsculo elevam-se ao longe as silhuetas enlaçadas de Senta e do Holandês, num abraço eterno.⁷⁷

Em *O Navio Fantasma*, os turbilhões marinhos prefiguram abismos metafísicos.(...) Esse encontro do amor e do mar põe a descoberto as angústias humanas mais profundas e as mais altas aspirações: o sentimento de maldição e a busca de salvação, a vontade de transcender o real pelo sonho e a morte pelo êxtase.⁷⁸

É ainda este laço indissolúvel entre o amor e a morte que leva Isolda a declamar: *No esplendor de uma luz imortal, extasiada, me perco e me regozijo* quando agoniza ao lado de Tristão. A ópera *Tristão e Isolda*⁷⁹ é edificada, portanto, a partir da relação simbiótica entre paixão e morte: ambas conduzem a um estado de êxtase que obscurece a opressão diurna.

Por anunciar tanto o crepúsculo quanto a aurora, a morte, para Wagner, representa a metáfora da ressurreição. Desta forma, a tetralogia que compõe *O Anel dos Nibelungos*⁸⁰ reconstitui a história dos deuses e a gênese da humanidade contando *a história de um declínio e de um renascimento*.⁸¹ Os deuses lutam pela posse do anel (símbolo do poder) e, nesta disputa, conhecem a destruição. Sua queda abre então caminho para o aparecimento de uma nova raça – a dos homens – que cantará tão somente o poder do amor.

⁷⁷ Kobbé, op. cit., p. 141-144.

⁷⁸ Suhamy, Jeanne. op. cit., p. 81.

⁷⁹ Ópera em três atos de Richard Wagner com libreto do próprio compositor e estréia em Munique, a 10 de junho de 1865. Ambientada na Irlanda e na Cornualha, esta ópera narra as desventuras de Tristão e de Isolda que juntos partilharam tanto o filtro do amor quanto a agonia da morte. (Kobbé. *O Livro Completo da Ópera*, op. cit.)

⁸⁰ *Der Ring des Nibelungen* foi composta por Wagner entre 1848 e 1874. A tetralogia é formada pelas óperas *O Ouro do Reno*, *A Valquíria*, *Siegfried* e *O Crepúsculo dos Deuses* e inspirou-se na saga homônima que, na década de 1840, transformara-se em um verdadeiro símbolo de luta pela unificação alemã

⁸¹ Suhamy, J., op. cit., p 105

Mil oitocentos e setenta e cinco... O amor sublime e redentor de Wagner pertence a um passado por ora oculto nas brumas do Reno. A dança frenética de *Carmen*⁸² marca o compasso de uma nova modalidade de amor, passional, amor que só atinge o paroxismo diante da inevitabilidade da morte: *Ah, Carmen! Ma Carmen adorée* – lamenta-se pateticamente José abraçando o corpo de Carmen com as mesmas mãos com que há pouco lhe tomara a vida. Por seus atos e palavras, Carmen personifica o fatalismo que brinca com a morte.

A sensualidade de *Carmen* transforma-se, em *Salomé*⁸³, em erotismo explícito. Crueldade e desejo, sexualidade e morte entrecruzam-se na impressionante cena em que Salomé afirma publicamente seu amor à cabeça de Yokanaan. Vivo, Yokanaan representava a esperança de uma redenção futura; decapitado, constitui a exata alegoria de um mundo que verá passar duas grandes guerras e a razão submergir frente às vagas do instinto.

Salomé expõe a selvageria e a exuberância da morte ao passo que *Pelléas et Melisande*⁸⁴, de Claude-Achille Debussy, retrata a morte que Ariès chamou de pudica.

Die Tote Stadt (A Cidade Morta)⁸⁵, por sua vez, questiona o poder opressivo que os mortos exercem sobre os vivos. Ambientando sua estória em Bruges, no final do século XIX, Korngold apresenta-nos Paul, um viúvo que transforma o lar em santuário de recordação da esposa Marie, venerando relíquias como uma trança de cabelos da falecida. Vive sob o jugo de Marie, que o espia perpetuamente através de uma moldura de retrato.

⁸² Ópera de Bizet com libreto de Henri Meilhac e Ludovic Halévy, baseada em novela de Prosper Mérimée, em quatro atos a meio caminho da opereta e da tragédia, e que canta a história de Carmen, assassinada pelo cabo Don José em função dos ciúmes que nutria do toureiro Escamillo.

⁸³ Ópera alemã do século XX, composta por Strauss com base em obra homônima de Oscar Wilde.

⁸⁴ Ópera baseada na peça homônima do belga Maurice Maeterlinck.

⁸⁵ Ópera em três atos de Erich Wolfgang Korngold (estréia a 4 de dezembro de 1920) com libreto de Julius e Erich Korngold e com base em Georges Rodenbach

Um dia, Paul conhece Marieta, dançarina profissional que se assemelha de modo extraordinário à falecida. Confrontando-as no quarto, parece-lhe que é a vida que imita a morte – não teria sido Marie que saíra da moldura para transmitir-lhe um sopro de vida?

Marieta tenta seduzir Paul, ornando-se com as tranças de Marie porém Paul a estrangula com esses mesmos *cabelos que simbolizam suas recordações*.⁸⁶

Die Tote Stadt alude a uma época marcada pelo culto aos mortos e pelo luto cerrado. Já *Katia Kabanova*⁸⁷, de Leos Janacek, retrata outro ponto crucial na história da concepção sobre a finitude do homem. A morte de Katia Kabanova configura-se como o supremo interdito; sua verdade, de agora em diante, passará a ser oculta sob as aparências sociais.

A morte pode esconder-se também nas dobras mesmo da vida; é o que Janacek expõe em *Da casa dos Mortos*, ópera composta em 1930 tendo por base o romance homônimo de Dostoievsky. Os prisioneiros de uma colônia penal situada às margens do Irtysh, na Sibéria, encenam os autos de suas vidas e crimes. Um dos detentos, Lukka, revela ter sido condenado pelo assassinato de um comandante. Submetido a espancamento e tortura, diz ter pensado que morreria, ao que outro prisioneiro retruca: *E você, morreu?*

Apenas um dos detentos, Goryanchikov, conquista a liberdade. Para os demais, resta a morte que, aqui, é re(a)presentação, dramatizada e antecipada ainda em vida.

Com *O Diálogo das Carmelitas*,⁸⁸ de Francis Poulenc, encena-se o drama de toda a sociedade contemporânea que vive um momento em que a morte, nas palavras de Ariès,

⁸⁶ Kobbé, op. cit., p. 605.

⁸⁷ Ópera em três atos com libreto de Vincenc Cervinka e baseada na peça *A Tempestade*, de Petrovsky. Com estréia em 1921, esta ópera é ambientada na cidade de Kallinov, às margens do Volga. Narra o adultério de Kátia e seu suicídio, perpetrado em função de dilemas morais. Kabanicha, a sogra tirana e que personifica a ditadura do poder czarista, preocupa-se, após a morte de Kátia, apenas em preservar as aparências, saudando os vizinhos.

⁸⁸ Ópera em três atos com libreto de Emmet Lavery, com base no drama homônimo de George Bernanos e que estreou em Milão a 26 de janeiro de 1957.

contemporânea que vive um momento em que a morte, nas palavras de Ariès, tornou-se “selvagem”.⁸⁹

Tragédia histórico-mística ambientada nos primeiros anos da Revolução Francesa, esta obra constitui uma profunda meditação sobre os significados da morte. A angústia de Blanche frente à possibilidade da morte realça a solidão fundamental do ser humano; sua atitude – subir voluntariamente ao cadafalso com as outras noviças – ensina que a vida só adquire sentido quando o indivíduo inscreve sua própria morte no destino coletivo. Morrer, para Poulenc, representa um ato de engajamento social. Esta opção pode até não reunir o homem a seu Deus mas – quem sabe – fazê-lo redescobrir a centelha divina que habita sua própria carne. *Veni creator* – a voz de Blanche alça-se para a imensidão dos céus ou mergulha nas profundezas da alma? Esta é a pergunta que a humanidade se faz desde a Grécia Antiga mas a resposta é toda eco, toda silêncio e mistério como afirma Suhamy:

*O Salve Regina das religiosas se extingue voz por voz, à medida que se sucedem as execuções e então Branca entoava o Veni Creator antes de dar lugar ao silêncio, à morte, ao mistério.*⁹⁰

Chega-se assim a *Le grand Macabre*,⁹¹ de Gyorgi Ligeti. Ambientada em Breughelland, lugar imaginário e passando-se em época indeterminada, *La Grand Macabre* constitui uma sátira à inversão de valores do homem contemporâneo. Ligeti convoca ao palco todas as facetas do ser humano: está lá o casal de hermafroditas Clitoria e Spermando, personificando a solidão essencial, a ilusão de auto-suficiência e o individualismo extremo do homem moderno; está lá também Astradamus, representando o

⁸⁹ Ariès, Phillipe. *O Homem diante da morte*, Volume II, op. cit.

⁹⁰ Suhamy, Jeanne, op. cit., p. 237

⁹¹ Ópera em dois atos baseada em *La Ballade du Grand Macabre* de Michael de Ghelderode tendo o libreto composto por Michael Maschke e por Ligeti e com estréia em Estocolmo a 12 de abril de 1978. Quando se instala o fim dos dias, todos permanecem vivos, com exceção de Nekrotzar.

masoquismo próprio daqueles que hoje tentam decifrar um futuro tão incerto, e seu contrapartido, Mescalina, uma sádica ninfomaniaca que ignora o curso natural da história, admitindo apenas um tempo – o “presente” – e uma dimensão – a carnal e a material. Em cena encontra-se ainda Nekrotzar, emissário da morte e único personagem a conservar uma “missão” de alcance coletivo: alertar os demais sobre a iminência do fim.

Por todos estes aspectos, *La Grand Macabre* constitui uma obra sob medida *para uma época sem respostas, uma ópera sobre o sexo e a morte, na qual a única vítima do holocausto é aquele que traz a morte.*⁹²

Em outras palavras: uma ópera que situa o verdadeiro holocausto dentro do próprio homem... Auschwitz, Treblinka e Dachau podem ser nomes que pertencem ao passado mas seu sentido (ou melhor, ausência de sentido) permanece atual: os campos de concentração de hoje só não têm barreiras tão nítidas quanto os de outrora, como insinua Pessoa:

*Cerca de grandes muros quem te sonhas
Depois, onde é visível o jardim
Através do portão de grade dada,
Põe quantas flores são as mais risonhas,
Para que te conheçam só assim.
Onde ninguém o vir, não ponhas nada.*

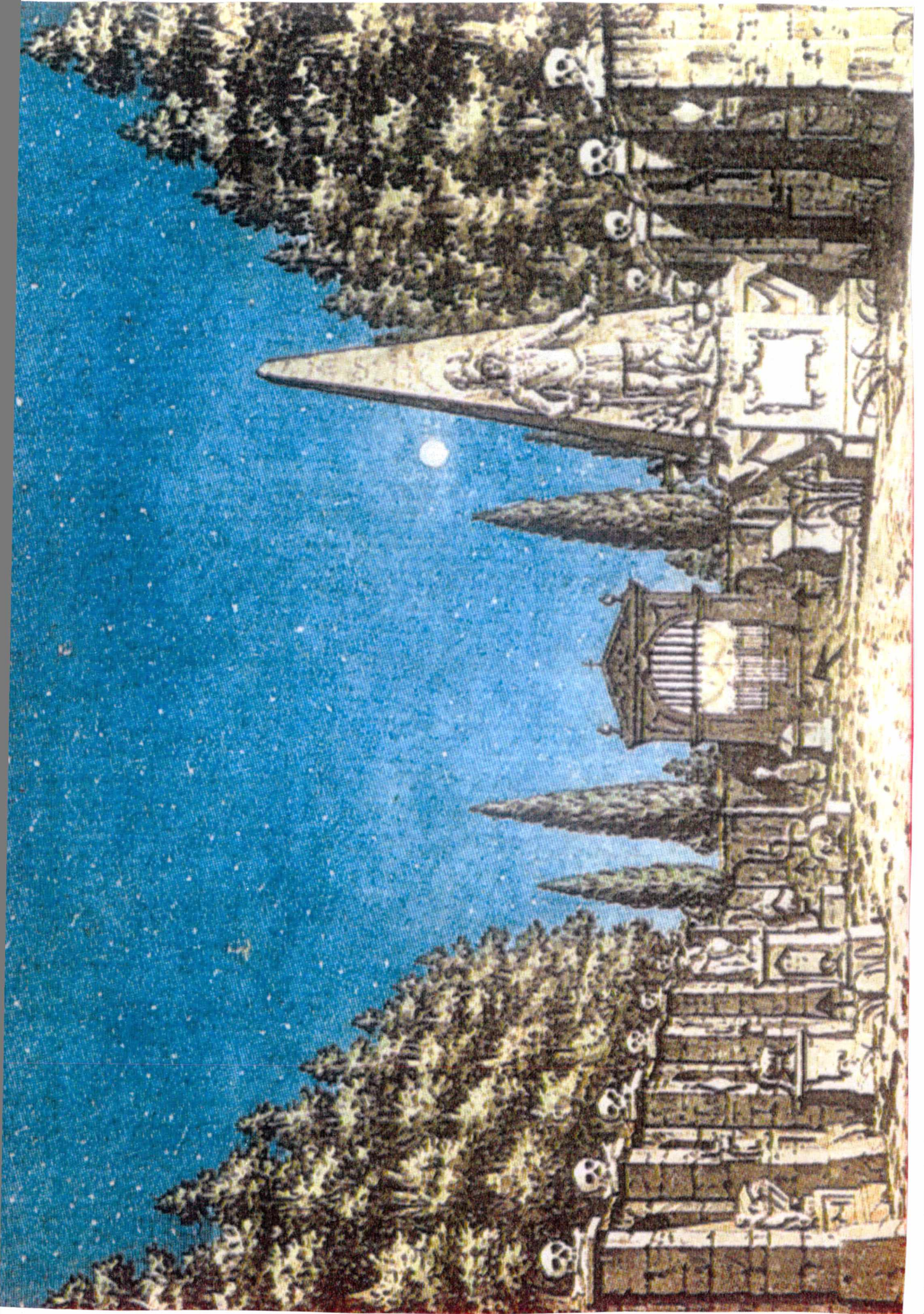
*Faze canteiros como os outros os têm,
Onde os olhares possam entrever
O teu jardim como lho vais mostrar,
Mas onde és teu e o nunca o vê ninguém,
Deixa as flores que vem do chão crescer
E deixa as ervas naturais medrar.*

*Faze de ti um duplo ser guardado;
E que ninguém, que veja e fite, possa
Saber mais que um jardim de quem tu és
- um jardim ostensivo e reservado,*

⁹² Kobbé, op. cit., p. 620.

*Por trás do qual a flor nativa roça
A erva tão pobre que nem tu a vês...*⁹³

⁹³ Pessoa, Fernando Antônio Nogueira. “Conselho”. In: ——— *Poesias*. Porto Alegre: L&PM, 1999, p. 44





Don Giovanni e Zerlina

TEATRO LA FENICE

VENEZIA

IN OCCASIONE DEL
CINQUESSIMO ANNIVERSARIO INTERNAZIONALE
IMPRETA CESARE TREVISAN

DAL 11 AL 22 SETTEMBRE SI DRAMMA 7 RAPPRESENTAZIONI DELLA GRANDIOSA OPERA-BALLO



MUSICA DEL COME GIUSEPPE VERDI
PRESENTATA DAI SEGUENTI ATTORI
PRIMA DONNA
EMMA TUROLLA — **GIUSEPPINA PASQUA**
PRIMO TENORE
GIOVANNI SANI
PRIMO BASSO
COME GOTTARDO ALDIGHIERI
ALTRI VASSILLI
ENRICO SERBODINI — **FRANCESCO PANARI**
ALTRI VASSILLI
CAV. FRANCO FACCIO
ALTRI VASSILLI
RAFAELE DRACALE
PRIMO CONTRALTINO — PRIMO CONTRALTINO
SECONDO CONTRALTINO
RINALDO ROSSI

(Small text describing the opera plot and production details follows)

Uscita di scena...	1
Entrata di scena...	2
...	10
...	15
...	20
...	25
...	25









6. A ÓPERA DE AUTRAN

O Relógio

*Relógio! Deus sinistro, hediondo, indiferente,
Que nos aponta o dedo em riste e diz: “Recorda!”
A dor vibrante que a alma em pânico te acorda
Como num alvo há de encravar-se brevemente;*

*Vaporoso, o Prazer fugirá no horizonte
Como uma sílfide por trás dos bastidores;
Cada instante devora os melhores sabores
Que todo homem degusta antes que a morte o
afrente.*

*Três mil seiscentas vezes por hora, o Segundo
Te murmura: Recorda! – E logo, sem demora,
Com voz de inseto, o Agora diz: Eu sou o Outrora,
E te suguei a vida com meu bulbo imundo!*

*Remember! Souviens-toi! Esto memor! (Eu falo
Qualquer idioma em minha goela de metal.)
Cada minuto é como uma ganga, ó mortal,
E há que extrair todo o ouro até purificá-lo!*

*Recorda: O Tempo é sempre um jogador atento
Que ganha, sem furtar, cada jogada! É a lei.
O dia vai, a noite vem; recordar-te-ei!
Esgota-se a clepsidra; o abismo está sedento.*

*Virá a hora em que o Acaso, onde quer que te
aguarde,
Em que a Augusta Virtude, esposa ainda intocada,
E até mesmo o Remorso (oh, a última pousada!)
Te dirão: Vais morrer, velho medroso! É tarde!⁹⁴*

Relógio! Deus sinistro, hediondo, indiferente... O brado angustiado de Baudelaire face à finitude humana expande-se nos boulevards e subterrâneos parisienses e, singrando em mares atemporais, revisita a Roma de Cícero⁹⁵ e projeta-se para a longínqua cidade de Patos, em Minas Gerais.

⁹⁴ Baudelaire, Charles. “O Relógio”. In: *Poesia e Prosa: volume único. As Flores do Mal*. Ivo Barroso (org). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 168

⁹⁵ Para Cícero, a morte é sempre uma ameaça, como o rochedo de tântalo e filosofar, é preparar-se para a morte. (apud Montaigne, Michel, op. cit., p. 92, 94).

Foi nesta última que, a 18 de janeiro de 1926, nasceu o menino Waldomiro, Waldomiro Freitas Autran Dourado. Sua biografia diverge em muito da de Baudelaire; não obstante, a distância entre as minas de Autran e a contra-face da cidade das **luzes** da qual Baudelaire “garimpa” seus quadros parisienses (**cegos** de olhos tenebrosos, *iguais aos manequins, grotescos, singulares*⁹⁶ e anciãs que desfilam *no enrugado perfil das velhas capitais*⁹⁷) dilui-se no mapa que registra as fronteiras entre o *spleen* e o *idéal*, entre o rememorar e a vivência.⁹⁸

Baudelaire içã as velas da nau da modernidade (*Ó Morte, velho capitão, é tempo! Às velas! / Este país enfara, ó Morte! Para frente!*⁹⁹) e coloniza, na metrópole, espaços insulares que não comportam nem o verde mirto, nem as flores vistosas de Citera. As insígnias do “moderno” demarcam agora os limites fluidos de um triste Eldorado, contra-lugar¹⁰⁰ onde desfilam velhas putas de *funéreo esplendor* e um sem número de passantes, jogadores, escroques, ébrios, a perturbar, com o fluxo de suas vidas desregradas, o *crepúsculo vespertino* que inunda Paris.¹⁰¹

⁹⁶ Baudelaire, Charles. “Quadros Parisienses. XCII. Os Cegos”. In: ———. *Poesia e Prosa: volume único. As Flores do Mal*, op. cit., p. 178

⁹⁷ Baudelaire, Charles. “Quadros Parisienses. XCI. As Velhinhas”. In: ———. *Poesia e Prosa: volume único. As Flores do Mal*, op. cit., p. 176.

⁹⁸ Confira a tensão entre spleen e idéal em Benjamin, Walter. *Obras Escolhidas III. Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 1 ed. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 135,136, 137: *Spleen e Idéal é o primeiro dos ciclos de As Flores do Mal. O idéal insufla a força do rememorar; o spleen lhe opõe a turbas dos segundos. (...) No spleen a percepção do tempo está sobrenaturalmente aguçada; cada segundo encontra o consciente pronto para amortecer o seu choque. (...) O spleen (...) expõe a vivência em sua nudez. (...) Não a envolve nenhum sopro de pré-história. Nenhuma aura. Entre os dois – spleen e idéal – diz Benjamin – instala-se o desmoronamento da experiência.*

⁹⁹ Baudelaire, Charles. “A Morte. CXXVI. A Viagem”. In: ———. *Poesia e Prosa: volume único. As Flores do Mal*, op. cit., p. 217

¹⁰⁰ A este propósito consulte Mello, Jefferson Agostini. *Intervenções Insulares: Açores, Santa Catarina e Malvinas. Viagens na Revue Des Deux Mondes*, Dissertação de Mestrado, Santa Catarina, UFSC, 1999, p. 73-75: *o olhar de Baudelaire (...) vaga não apenas pela ilha de Cythere mas pela Île de la cité, a cidade onde faz seu exílio voluntário (...) Ora, temos aqui uma ilha em ruínas, sem luminosidade (...) o que faz com que Baudelaire elabore textualmente um contra-lugar (...) Neste sentido, “Voyage à Cythere” constitui-se como uma narrativa do exílio que se dá dentro da metrópole mas que aponta para um fora, para uma razão outra.*

¹⁰¹ Alusão aos poemas “O Jogo”, “Uma Viagem a Citera” e “Crepúsculo Vespertino” integrantes de Baudelaire, Charles. *Poesia e Prosa: volume único. As Flores do Mal*, op. cit.

De forma similar, as personagens de Autran Dourado refugiam-se em distantes ilhas, circundadas apenas pela nostalgia. Exilados para a pátria do rememorar, vivem em situações limite, pois entre eles e a máquina do mundo interpõem-se tão somente pontes de impossível travessia.

Nem as putas de Baudelaire, tampouco as meretrizes do Curral das Éguas conservam quaisquer resquícios de ilusão: só lhes resta a lembrança, refúgio contra a realidade, figura suprema da alegoria quando se extingue a aura na vivência do choque..¹⁰²

Verlaine considerava Baudelaire inigualável quando se tratava de *fazer voltar um verso, sempre o mesmo, em torno de uma idéia sempre nova e vice-versa; numa palavra, pintar a obsessão.*¹⁰³ Obsessão – cabe aqui lembrar – revelada ainda pelo desenvolvimento reiterado de certos motivos cíclicos como a ascensão e a queda do homem, a morte e a economia simbólica das trocas entre os vivos e os que se foram e a problemática do tempo. Todos estes temas ou motivos, especialmente os dois últimos, concorrem também para formar a trama dos romances e contos de Autran Dourado e a esta altura seria oportuno transcrever as palavras com as quais Proust descreveu como o tempo se apresenta em Baudelaire : *O tempo se desagregou em Baudelaire de uma forma surpreendente; apenas alguns poucos raros dias tomam forma; e são bem significativos. Isso nos faz compreender porque ele se utiliza com frequência de locuções do tipo ‘uma noite quando’ e outras análogas.*¹⁰⁴ *Estes dias significativos* - comenta Benjamin – *são dias do tempo que*

¹⁰² Confira a análise da intenção alegórica de Baudelaire no estudo de Benjamin, Walter. *Obras Escolhidas III. Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo.* Tradução de José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 1 ed. São Paulo: Brasiliense, 1989

¹⁰³ Verlaine, Paul. “Charles Baudelaire”. In: Baudelaire, Charles. *Poesia e Prosa: volume único. As Flores do Mal.*, op. cit., p. 1000.

¹⁰⁴ Proust, Marcel. “A propos de Baudelaire”. In: *Nouvelle revue française*, tomo 16, 1 de junho de 1921, p. 652, apud Benjamin, Walter. *Obras Escolhidas III. Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo p. 131.*

*aperfeiçoa, para citar Joubert. São dias do recordar. Não são assinalados por qualquer vivência.*¹⁰⁵

É este também o tempo de Rosalina, personagem central de *Ópera dos Mortos*, debruçada na janela a es(ex)piar a vida que transita no largo do Carmo: dias de recordar o passado glorioso dos Honório Cota, dias em que nada acontece e cuja monotonia só é quebrada pelo bater da pêndula no sobrado.

*Três mil seiscentas vezes por hora o Segundo / Te murmura: Recorda! - exclama Baudelaire; A máquina do mundo girando, ninguém podia mais parar. (...) Ninguém, metido num inferno, entre polias e rodas dentadas. A grande boca que o devoraria. – verte Autran Dourado.*¹⁰⁶ Apartados por quase um século, eles comungam a mesma impotência frente à marcha implacável de um tempo que se esgota, encurralando o homem no espelho de sua própria morte.¹⁰⁷

Eis o cerne da grande ópera de Autran – o tempo que *se tece no silêncio e na solidão da morte.*¹⁰⁸ Maria Lúcia Lepecki demonstrou que a morte constitui o “núcleo ideológico mínimo e totalizante” de todas as narrativas de Autran Dourado.¹⁰⁹ De fato, imagens recorrentes de morte permeiam praticamente toda a obra do autor. Em suas mais variadas dimensões, ela representa, talvez, a grande protagonista da ópera autraniana: morte simbólica, como a de Januário, em efígie, acenando para o extermínio deliberado dos ideais libertários efetuado pela política de opressão colonial; morte metafísica, como a

¹⁰⁵ Benjamin, Walter. *Obras Escolhidas III. Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo.* Tradução de José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 1 ed. São Paulo: Brasiliense, 1989, p.131

¹⁰⁶ Dourado, Autran. *Os Sinos da Agonia.* Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1974.

¹⁰⁷ Walter Benjamin decifra a arquitetura das *Flores do Mal* a partir da oposição entre um tempo vazio e devorador e um tempo pleno de um lembrar imemorial, contraste que anuncia a modernidade. A este respeito vide Benjamin, Walter. *Obras Escolhidas III. Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*, op. cit. e Gagnebin, Jeanne Marie, op. cit.

¹⁰⁸ Dourado Autran. *Sinos da Agonia*, op. cit, p. 51

¹⁰⁹ Lepecki, Maria Lúcia. *Autran Dourado, Uma leitura mítica*, São Paulo, Quíron, Brasília, INL, p. 196.

de Rosalina, que renuncia à vida e à sanidade para desposar a memória de seus ancestrais, ou mesmo à de Gaspar, eternamente em luto pela mãe e irmã; morte, enfim, física, como a do tio Maximino em *O Risco do Bordado*, a de prima Biela (com direito a missal, latim e óleo bento) em *Uma Vida em Segredo* ou mesmo a de Miro, em *Manuela em dia de chuva*¹¹⁰:

Na sala Miro estava agora numa belezinha de caixão. A tampa de duas abas, todo forrado de cetim brilhoso; por fora o pano era mais grosso, adamascado. (...) Foi de noite que arrumaram Miro no caixão que nem de anjinho, só que mais comprido – ele era bem crescido para a sua idade, esticou ainda mais depois de morto, assim de comprido.

Sob este aspecto, a obra de Autran Dourado reveste-se de um cunho acentuadamente barroco. O próprio autor destaca a influência que a estética barroca exerce sobre o seu fazer literário: *a visão que tenho do barroco é uma visão pessoal, criativa e ideológica. O Barroco para mim não é apenas um conceito histórico, um capítulo da história da Arte, mas alguma coisa viva e atuante, que me estimula na elaboração da minha própria criação literária.*¹¹¹

Fruto de um momento de profunda crise de valores morais, filosóficos e religiosos, o Barroco é uma estética que, para alguns, representa uma constante histórica, transcendendo o limite dos seiscentos.

A estética literária modernista, por exemplo, denota tendências barroquizantes seja no que diz respeito à construção formal, – *a perspectiva em diagonal, a ilusão de movimento e a acentuada ludicidade das formas, são formatividades da arte barroca*

¹¹⁰ Dourado, Autran. “Manuela em dia de chuva”. In: ---, *Os melhores contos de Autran Dourado*. Seleção de João Luiz Lafetá. São Paulo: Global, 1997, p. 166-167

¹¹¹ Dourado, Autran. *Uma poética de Romance: Matéria de Carpintaria*. 1 ed. São Paulo, Perspectiva, 1973, p. 36.

*estendidas também à criação literária modernista por meio da diagonalidade da linguagem, da sugestão cinética no dinamismo das imagens e, sobretudo, por meio do arranjo das estruturas narrativas – ou à temática, que reflete a desintegração religiosa e social, a mecanização da vida, a reificação da cultura, a alienação do indivíduo, a institucionalização das relações humanas e a sensação de insegurança geral.*¹¹²

Para Wolfflin, a arte barroca assume uma identidade diversa da renascentista a partir da reorientação de cinco características básicas: a representação linear transforma-se em sentido pictórico, a planura, em profundidade, a forma fechada expande-se até a aberta, a disposição clara cede lugar à obscura e a multiplicidade curva-se à tendência unitária.

A busca do pictórico – *quer dizer, a dissolução da forma linear, firme e plástica, em algo movente, adejante e incapaz de ser apreendido; a obliteração de fronteiras e contornos, para gerar a impressão de ilimitado, de incomensurável e de infinito; a transformação do ser estático, rígido e objetivo em um vir-a-ser, uma função, uma interdependência entre o sujeito e o objeto*¹¹³ – constitui a base da concepção de Wolfflin do barroco. Do ponto de vista formal, o estilo barroco proporciona uma sensação de profundidade por intermédio da maximização e detalhamento nos primeiros planos em contraposição à redução dos motivos no plano de fundo. Adicionalmente, mostra uma predileção pelas formas abertas, isto é, aquelas que sugerem, por sua incompletude e irregularidade, a possibilidade de continuarem até um ponto além delas próprias. Esta tendência *faz com que uma pintura pareça não um fragmento independente de realidade mas um espetáculo passageiro no qual o observador tem a sorte de participar por um*

¹¹² Dilberto Antônio Vieira. *A Dimensão Barroca de Os Sinos da Agonia*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis, UFSC, dez. 1978, p. 19

¹¹³ Wolfflin, Heinrich. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1929, 7 ed, p. 136 apud Hauser, Arnold. *História social da arte*, p. 441

*fugaz momento. A intenção é fazer com que a totalidade do quadro não pareça premeditada, intencional.*¹¹⁴

A pintura barroca revela uma disposição obscura e velada face às violentas sobreposições de planos, à relativização da perspectiva e ao tratamento diferenciado dos motivos. Por último, observa-se um empenho deliberado em reabilitar a unidade e conquistar a subordinação, como afirma Hauser:

*O artista aborda seu tema com uma visão unificada e nessa visão o que é isolado e particular acaba perecendo (...) o barroco tenta subordinar os detalhes a um motivo principal e concentrar-se num efeito fundamental. Desse modo a composição pictórica é dominada frequentemente por uma única diagonal ou por uma mancha de cor*¹¹⁵

Sansão e Dalila, de Rubens, ilustra com perfeição estas tendências; o olhar do observador é conduzido ao longo de uma diagonal que parte da musculatura dorsal de Sansão ao rosto em êxtase de Dalila até a figura encurvada de uma velha.

O Enterro do Conde de Orgaz, de El Greco, apresenta uma disposição mais complexa. A par do flagrante contraste entre a metade superior do quadro, celestial e vibrante, e a metade inferior, sombria e terrena, observa-se a diagonalidade da composição: o rosto do padre desvia-se do morto para contemplar a Virgem Maria e esta, por sua vez, inclina-se em direção ao conde, como que para receber sua alma.

A polarização entre o humano e o divino, captado com maestria por El Greco, representa, aliás, uma constante temática do estilo barroco ao ponto de poder-se afirmar que, com o barroco, a problemática da inevitabilidade da morte e da efemeridade da vida atinge uma de suas mais elevadas expressões artísticas. Dilacerada entre o céu e a terra,

¹¹⁴ Hauser, Arnold. *História social da arte*, p. 441.

¹¹⁵ id. *ibid.*, p. 448-449

entre o ascetismo e o erotismo, entre o “*carpe diem*” horaciano e a promessa cristã de redenção a alma barroca congrega tendências antitéticas e revela uma obsessão temática pelo *ensueno*, pelo pessimismo, pelo desengano, pela solidão, pela inexorabilidade do tempo e pela morte¹¹⁶.

Após estas breves considerações sobre o barroco, pode-se compreender melhor a estrutura da narração em *Autran Dourado*. Se a tessitura narrativa de seus romances processa-se clara e “barrocamente” em torno da solidão e da morte, resta uma questão: será o tempo em *Autran* realmente urdido em silêncio? E, em caso afirmativo, este silêncio implicaria necessariamente em um tempo ficcional despovoado de vozes?

Para deslindar esta dúvida, nada melhor que frisar novamente o conceito de Wolfflin sobre a estrutura do Barroco, basicamente aberta, pictórica, profunda, integrada e com disposição obscura, admitindo dicotomias e antíteses. A estética barroca mescla luz e sombra, retas e curvas, cheio e vazio e – acrescentar-se-á – silêncio e musicalidade.

Desta forma, o silêncio, em *Autran*, adquire múltiplas acepções. Metaforicamente, remete a um tempo interior desabitado que se coaduna com o destino das personagens, condenadas ao imobilismo, à solidão e à adversidade. Adicionalmente, o silêncio constitui a marca teatral de protagonistas que, julgando viver, apenas encenam suas existências, impelidos pelos cordões invisíveis do destino - fantoches, títeres, figuras arquetípicas, mais do que personagens propriamente ditas.

Por outro lado, o silêncio refrata-se em uma escala de tons e semitons. O tempo ficcional de *Autran* encontra-se preñado de musicalidade: são os sinos que dobram anunciando a agonia de Januário e os tambores a rufar, *em frenéticas, rolantes, contínuas, ensurdecedoras, soturnas e infundáveis batidas*; é o lied de Schubert a marcar o compasso

¹¹⁶ A este respeito vide Cunha, Dilberto Antônio Vieira, op. cit.

do amor silencioso e profano entre a mãe de João Capistrano e um jovem padre; é o *ritmo grave em lentos crescendos e breves desmaios* que assinala os passos leves e macios de Ursulina no sonho de Ismael; é, enfim, o pêndulo da cozinha, que orchestra a vida no sobrado dos Honório Cota.¹¹⁷

Sob o aparente silêncio das personagens, sob o calado, o interdito e o escamoteado, processa-se uma verdadeira sinfonia que reconstitui todos os matizes da natureza humana.

Música e literatura imbricam-se de modo indissolúvel na produção do autor. A nível macroestrutural, sua criação guarda semelhanças com a arquitetura musical da ópera. A composição em blocos, técnica empregada a partir de *A Barca dos Homens*¹¹⁸, aproxima-se da apresentação em atos; o monólogo das personagens, às árias cantadas no palco e a intersecção de várias vozes a apresentar a mesma estória (ponto de vista mutável) aos duetos operísticos.

O conjunto destas vozes apresenta a ópera de um Brasil que se diz arcaico, mas que é extremamente contemporâneo. Elas entoam a crônica de uma Minas Gerais em decadência e o processo de transição do regime do patriarcado para as novas formas de dominação política e econômica. Por vezes se calam e, sobretudo assim, significam. No seu silêncio entrevê-se a clausura das personagens e, por extensão, o retrato de um país cindido e dependente, encarcerado entre um passado marcado pela opressão¹¹⁹ e um futuro

¹¹⁷ Personagens de *Os Sinos da Agonia*, *Um Cavaleiro de Antigamente*, *Ópera dos Fantoques* e *Ópera dos Mortos*, respectivamente, com citações referentes às páginas 35 e 88 de *Os Sinos da Agonia* e *Ópera dos Fantoques*.

¹¹⁸ Em *Tempo de Amar* Autran inicia o aprendizado do processo de composição em blocos reescrevendo o livro após julgá-lo concluído.

¹¹⁹ O seguinte parágrafo de *Os Sinos da Agonia* ilustra o cenário colonial e traça as raízes políticas do Brasil. Duzentos anos depois, o poder do Capitão-General e de El –Rei imortalizou-se em seus herdeiros políticos e o tom de farsa continua... : *E como se não bastasse esse final de ópera, da grande farsa caprichosamente montada pelo Capitão-General, veio a apoteose política, onde ele se assegurava, aos seus e ao rei a que servia, a continuidade dos crimes, dos roubos e trucidamentos; dos incêndios e devastações; do extermínio das raças (...); da perpétua espoliação e miséria, da hipocrisia e fanfarronadas; da prepotência das armas a serviço de um Império, e de uma Fé, que se queria nos versos para sempre dilatados; de um poder colonial obscuro, temido, barroco, amado e absoluto, diante do qual todos eram sem nenhum valimento.* (p. 36)

incerto. Embora a produção literária de Autran Dourado não possa ser reduzida a libelo político, ela encontra-se permeada por uma contundente denúncia social que passeia da crítica ao coronelismo e da ironia acerca do velho, eterno e “famigerado” Partido Republicano Mineiro à rivalidade entre Estado e Igreja e à rasura étnica perpetrada pelos colonizadores portugueses. Na vastidão das Gerais, no infinito *país das Minas, povoado de pretos e mulatos, caribocas e mamelucos*¹²⁰ a escritura da terra nunca era lavrada em nome dos despossuídos; a miscigenação – diz Autran nas entrelinhas – constituiu também um processo de dominação.

A propósito de *Os Sinos da Agonia*, Ângela Senra afirma que Autran Dourado, ao fazer *a arqueologia da re(o)pressão em nossa terra, (...) devolve-nos ao texto primeiro de nossa dor: a roda do tempo mói a cronologia, diluindo os limites entre passado, presente e futuro, névoa e luz, matéria sonhada ou vivida.*¹²¹

Não obstante, a produção literária de Autran Dourado extrapola também as convenções do romance meramente histórico, como ressalta Flávio Loureiro Chaves: *Autran Dourado não pretende fazer a crônica da realidade aparente; quer sondar os subterrâneos da História entrevistos na fatalidade que engolfa suas personagens.*¹²²

Em “Proposições sobre o Mito”, extraído *Dos Cadernos do Meu Mestre Imaginário*, Autran ratifica a posição de Flávio Loureiro ao afirmar que *Homem e mito, fábula e realidade são uma só matéria.*¹²³

A ópera autraniana encena-se, pois, em uma região fronteira entre a história e a

¹²⁰ Dourado, Autran. *Os Sinos da Agonia*, op. cit., p. 71

¹²¹ Senra, Ângela Maria de Freitas. *Paixão e Fé: Os Sinos da Agonia de Autran Dourado*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte, UFMG, jan. 1981, p. 46.

¹²² Para Flávio Loureiro Chaves a ficção de Autran alicerça-se na reflexão sobre a História, cuja raiz cultural é a noção trágica de fatalidade. (Chaves, Flávio Loureiro. “Sobre o Romance de Autran Dourado”. In: *O Brinquedo Absurdo*. São Paulo: Pólis, 1978, p. 117)

¹²³ Dourado, Autran. “Proposições sobre o Mito”. *Dos Cadernos do meu mestre imaginário. Colóquio Letras*.

ficção, entre o passado e o devir, entre o particular e o universal, criando um espaço único no qual a matéria transita (e hesita) entre a vida e a morte. Como Cloto, a escrita labiríntica de Autran tece pacientemente o bordado da alma humana. Fio por fio, os impulsos mais elementares da natureza humana se entrelaçam – amor e destruição, liberdade e clausura – e enredam o leitor em sua teia.

Para aprofundar essas questões analisar-se-á *Ópera dos Mortos*, romance que, de certa forma, serve de contraponto aos versos de Drummond:

*E a matéria se veja acabar: adeus, composição
que um dia se chamou Carlos Drummond de Andrade.
Adeus, minha presença, meu olhar e minhas veias
grossas,
meus sulcos no travesseiro, minha sombra no muro,
sinal meu no rosto, olhos míopes, objetos de uso
pessoal, idéia de justiça, revolta e sono, adeus, vida
aos outros legada.¹²⁴*

Em *Ópera dos Mortos*, o legado assume conotação diversa: são os falecidos que retornam para exigir sua parte no espólio da vida. De modo análogo, todo um passado construído sob a égide da desigualdade, da exploração econômica e da violência cobra o seu tributo, fazendo-se presente, hoje em dia, nos muitos brejos da cruz, onde a “novidade” é a “meninada se alimentar de luz”¹²⁵, nos seringais de Chico Mendes, que destilam a seiva da vida e da morte e no próprio firmamento brasileiro, que tem mais estrelas: sete, só no céu da Candelária.

¹²⁴ Andrade, Carlos Drummond. “Os últimos dias”. In: —, *Reunião (10 livros de poesia)*, 3 ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1973, p. 142-145

¹²⁵ Alusão à música Brejo da Cruz, de Chico Buarque de Hollanda, *CD Minha História*, 8 faixa. São Paulo: Polygram



Sansão e Dalila



O enterro do conde de Orgaz

7. AS ROSAS BARROCAS: DESABROCHAR DE NOVAS

FRONTEIRAS

Veja o sobrado. (...) Veja tudo, de vários ângulos e sinta, não sossegue nunca o olho, siga o exemplo do rio que está sempre indo, mesmo parado vai mudando. O senhor veja o efeito, apenas sensação, imagine; veja a ilusão do barroco, mesmo em movimento é como um rio parado; veja o jogo de luz e sombra, de cheios e vazios, de retas e curvas, de retas que se partem para continuar mais adiante, de giros e volutas, o senhor vai achando sempre uma novidade. Cada vez que vê, é uma figuração, uma vista diferente. O senhor querendo, veja: a casa ou a história.¹²⁶

Capitania de São Paulo e Minas de Ouro, primeiro quartel dos setecentos. A Coroa Portuguesa contabilizava os lucros auferidos com a extração do ouro. Há pouco tempo atrás a descoberta de jazidas não passava de um sonho para toda uma legião de paulistas a rasgar o coração do país em busca de metais e pedras preciosas. Rudes e destemidos, eles desbravaram o caminho para as minas gerais à força de faca e bala, traçando uma nova geografia não só do país mas também do humano. Nos limites e nas divisas cartográficas insinuavam-se as novas fronteiras de poder que se construía no âmbito social.

Sondar, perfurar, extrair – operação verbal que designava simultaneamente a prospecção do ouro e o garimpar de uma nova organização social. A economia de mineração imprimiu uma feição peculiar à sociedade mineira do Brasil Colônia, distinguindo-a daquela da zona canavieira, que gravitava em torno do binômio escravo/senhor. Em decorrência das atividades inerentes à mineração emergiu um expressivo segmento médio, tornando a civilização erigida em torno do ouro menos estratificada que a do Nordeste.

¹²⁶ Dourado, Autran. *Ópera dos Mortos*, op. cit., p. 6

Havia uma certa mobilidade social que se processava subliminar e subterraneamente. O destino dos homens do garimpo estava gravado no próprio solo da Capitania de São Paulo e Minas de Ouro numa espécie de geologia do poder. A ascensão social remetia - literal e metaforicamente – ao aflorar do ouro à superfície da terra.

As camadas das minas gerais, sedimentadas pelos movimentos tectônicos ao longo de milhões de anos seriam revolvidas em poucas décadas por “abalos sísmicos” sociais. O ciclo do ouro reescreveu a história de Minas em uma grafia arcaica e rudimentar deixando como espólio a riqueza e o desenvolvimento mas também a discórdia.

Os conflitos iniciaram-se já por volta de 1710-1720, época do assentamento dos primeiros núcleos populacionais. A Coroa Portuguesa exigia que as casas de fundição pagassem o quinto, tributação contra a qual se rebelaram os exploradores de minas. eclodiram diversas revoltas, dentre elas a de Vila Rica, em 1720. Para refrear estes movimentos o governo português reforçou o aparelho administrativo concedendo autonomia à Capitania de Minas Gerais e tornando-a responsável pelo controle fiscal.

À política mercantilista interessava apenas o pagamento dos tributos de tal forma que não houve incentivo à racionalização dos meios de extração do metal. Em poucas décadas esta forma predatória de exploração ocasionaria o esgotamento das reservas. A década de 1760 marca, para alguns, um ponto decisivo neste declínio pois foi a falta de cumprimento do compromisso das cem arrobas que provocou a derrama. Uma grande “seca” grassaria então nas Gerais: não é só o ouro de aluvião que se extingue, é toda uma sociedade que se apequena, murcha e se retira.

Houve um grande refluxo demográfico do centro para a periferia. Em função da contração da renda e do baixo poder aquisitivo, a população migrou para o sul e para a zona da Mata, praticando uma economia de subsistência até meados de 1830. As novas

bases econômicas assentavam-se em uma agricultura “de quintal” e na atividade pecuarista.

Esta conjuntura sócio-econômica constituiu um dos fatores que fomentaram o descontentamento contra a Metrópole e o florescimento de um espírito autonomista. A expressão política deste sentimento nativista culminaria com a Inconfidência Mineira. Inúmeras comoções agitavam o panorama nacional no século XIX: o choque político entre liberais e conservadores, o movimento restaurador de março de 1833, em Ouro Preto, a votação de leis regressistas que levaram à Revolução liberal de 1842, a Guerra do Paraguai, a campanha abolicionista e a republicana.

É neste cenário de intensas comoções que culminariam no germinar de uma nova ordem que se movem os personagens de *Autran Dourado*.

Ópera dos Mortos refaz a trajetória do clã dos Honório Cota desde o apogeu com o avô, Lucas Procópio, até a decadência, com Rosalina, sua última descendente. Lábios grossos, sobrancelhas de taturana, Lucas Procópio era uma lenda em Duas Pontes: diziam que tinha partes com o diabo. Protótipo do grande proprietário rural que enriquecera com o gado e café, “pastoreava” escravas e mestiças, semeando a terra de filhos naturais. Com Dona Isaltina, a legítima, tivera apenas um filho: João Capistrano Honório Cota, menino de nome comprido e infância sem riso.

Por influência da mãe, João tornara-se o oposto do pai: homem respeitador das leis e das convenções, verdadeiro pilar da sociedade de Duas Pontes. Após a morte de Lucas Procópio, ele iniciou uma série de reformas, a mais importante delas no solar dos Honório Cota. Assobradou-a, pôs sacadas de ferro rendilhado que reproduziam setas, volutas, esses e gregas. Suavizou o segundo pavimento da casa, contrastando-o com as linhas retas do térreo, construído pelo pai, assim como Dona Isaltina amenizara nele a natureza bruta de

Lucas. Pensou povoar o sobrado com seus filhos mas Dona Genu, sua mulher, só lhe dava anjinhos. Até que um fruto vingou; era janeiro, deram-lhe o nome de Rosalina.

João não descansava. Realizado o sonho da constituição da família, meteu-se em política. Concorreu às eleições municipais, venceu, foi fraudado. Com a desilusão política, isolou-se no sobrado e demarcou uma linha intransponível entre a casa (sagrada) e a rua (profana).

Quando Dona Genu faleceu, dispensou o padre e inaugurou sua própria liturgia: dirigindo-se ao relógio-armário, parou o pêndulo, cristalizando o tempo da mesma forma como tentara ignorar a nova vida que corria lá fora, nas ruas da cidade e no comércio.

Coube à Rosalina perpetuar a tradição imobilista iniciada pelo pai. No velório de João, ela desceu as escadas como uma rainha, ou melhor, como uma sacerdotisa, sacrificando a juventude no altar da memória. Parecia flutuar no espaço, inacessível em sua dor; se verteu alguma lágrima, ninguém viu. Carpiu a morte do pai da única maneira que sabia: encaminhou-se para o patacão de ouro e fez cessar o movimento dos ponteiros. Encastelou-se no solar dos Honório Cota e, escondida atrás do postigo da janela, dedicou-se a “congelar” o fluxo da vida em um álbum de “instantâneos”: a Igreja do Carmo, mais adiante um burrico amarrado, outra vez a Igreja, agora o burrico solto...

A monotonia da paisagem foi um dia quebrada pela chegada de um forasteiro à Duas Pontes. Procurando um serviço fácil, ele apresentou-se à Rosalina: *Boa-tarde, sá dona. (...) Me chamo José Feliciano. Também me chamam de Juca Passarinho ou Zé-do-major, à sua escolha, como queira*¹²⁷.

Retirante do sertão e futuro agregado da casa, Juca era mesmo um pequeno pássaro que não conseguira transplantar seu canto alegre para a linguagem silenciosa do sobrado. O

¹²⁷ Dourado, Autran. *Ópera dos Mortos*, op. cit., p. 67-8.

elemento que veio de fora e que poderia abrir as portas do casarão ao mundo pouco alterou as rotinas do sobrado. Rosalina continuava cultuando seus mortos trazendo-os dentro de si: de dia, ela era João Capistrano, sóbria, reprimida e comedida; de noite, Lucas Procópio, lúbrica, rolando na cama com Juca Passarinho.

Duas personalidades antagônicas habitavam Rosalina, ambas reeditando os porões inesgotáveis do passado, o que a enlouqueceu. Sua loucura representa a recusa de um futuro, fato que Quiquina, a empregada, compreendeu pois parou o último relógio da casa. Morria a razão, morria todo um estilo de vida. O pêndulo imóvel da cozinha eternizou na memória da cidade o momento de transição do velho para o novo regime de relações sociais. A “cidade” finalmente violara o território sagrado do solar e com ele toda uma tradição patriarcal.

Neste retrato condensado dos Honório Cota divisa-se um painel sobre a grande família das Gerais que feneceu quando a luz do ouro deixou de iluminar os sertões mineiros.

À esta morte – simbólica - correspondeu uma herança também simbólica: quando os antigos baús e canastras dos pioneiros se abriram para o futuro de lá saltaram pepitas de ouro (muito poucas), garruchas e velhas cartas que falavam de amor e de ódio.

Reunidos, estes farrapos de memória deixaram um inventário peculiar, misto de terras, de almas e de dor, legado essencial para apreender o espírito barroco do povo mineiro. Só ao compreender esta figuração barroca, este jogo de luz e sombra, de cheios e de vazios, de giros e volutas com que o narrador caracteriza o solar dos Honório Cota a personalidade de Rosalina será assimilada. Penetrar no solar dos Honório Cota equivale a mergulhar no universo ambíguo, esquivo e dual de Rosalina, como nos lembra o narrador

narrador de *Ópera dos Mortos*: *O senhor querendo, veja: a casa ou a história*¹²⁸

A ópera de Autran Dourado inicia-se com “O Sobrado”,¹²⁹ abertura que constitui ao mesmo tempo uma teoria do barroco¹³⁰ e um prelúdio sobre os *leitmotivs* que orientam o desenrolar da trama: a casa e as engrenagens do tempo.

O narrador fala com a autoridade de um cidadão da *pólis* que, mesmo estranho ao sobrado, lhe adivinha os segredos. Ele destaca-se do corpo da cidade para reger esta ópera tecendo comentários, organizando as cenas, distribuindo as vozes e introduzindo o leitor ao tom com que a obra deve ser usufruída:

*primeiro veja(...), atente depois para o velho sobrado com a memória, com o coração – imagine, mais do que com os olhos, os olhos são apenas conduto, o olhar é que importa. (...) mire o casarão como num espelho, e procure ver do outro lado, no fundo do lago, mais além do além, no fim do tempo. Recue no tempo, nas calendas.*¹³¹

Sob sua regência processa-se um duplo trânsito entre a casa e a história. Na fachada do solar dos Honório Cota inscreve-se a história de Rosalina e a História do Brasil na época do Império. A casa erige-se em metáfora da alma individual e coletiva, humaniza-se e ostenta, em seus trechos de reboco caído,¹³² a decadência da família Cota e a anatomia de um país que requer reformas.

A casa em *Ópera dos Mortos* se desdobra em dois pavimentos. O andar de baixo, à semelhança de Lucas Procópio, constrói-se por linhas retas, rústicas, amarradas ao chão,

¹²⁸ Dourado, Autran. *Ópera dos Mortos*, op. cit., p. 6

¹²⁹ A estrutura da ópera de Autran será aprofundada no último capítulo.

¹³⁰ Observa-se aqui a influência dos conceitos de Wolfflin que Autran reinterpreta para a literatura, ressaltando a ilusão, o movimento, o jogo de luz e sombra como transcrito na citação de abertura deste capítulo.

¹³¹ Dourado, Autran, *Ópera dos Mortos*, op. cit., p. 1-2

¹³² Dourado, Autran, op. cit., p. 1 *As cores das janelas e da porta estão lavadas de velhas, o reboco caído em alguns trechos como grandes placas de ferida mostra mesmo as pedras e os tijolos e as taipas de sua carne e ossos, feitos para durar toda a vida.*

espelhando o caráter agreste dos desbravadores de Minas Gerais e a sociedade primitiva que aí germinava. O piso de cima é todo João Capistrano, pleno de curvas, ondulações, com telhado achinesado alçando-se para o céu, perfeita alegoria de um homem e de uma sociedade que se querem sutis, refinados, que encomendam pianos de cauda e freqüentam saraus porém assombrados pelo canto dos negros no andar de baixo a relembrar-lhes a origem de sua riqueza.

Todo um Brasil oitocentista hesitava entre o andar de cima e o de baixo assim como Rosalina entre João Capistrano e Lucas Procópio. A sociedade assumia ares afrancesados, professava idéias pretensamente liberais mas sua base era maculada pela nódoa da escravidão. Os corpos cativos eram furta-cores: havia negros retintos, retirantes de pele parda e agregados sem tez definida, uma explosão de cor subordinada ao branco de seu senhor. O ano de 1888 marcou a abolição de apenas um tipo de escravidão; o homem “livre”, sem estatuto de senhor ou de escravo continuava acorrentado à política do favor.¹³³ A figura do agregado constitui a exata caricatura desta multidão que gravitava em torno dos sinhôs e coronéis. *Em Ópera dos Mortos*, é Juca Passarinho quem desempenha o papel do forasteiro que, ao se agregar no sobrado dos Honório Cota, cede seu corpo para o corte de lenha, para os trabalhos de jardinagem e para a satisfação sexual de sua patroa.

O ideário republicano do final dos oitocentos acenava com um Estado representativo da alma da nação, capaz de promover ordem e progresso para todos porém, na passagem do Império para a República, a mesma plutocracia continuava controlando efetivamente o regime.

¹³³ A este respeito vide o ensaio de Roberto Schwartz, *As idéias fora do lugar* (In: *Ao vencedor as batatas*, Livraria Duas Cidades, 1981) que aborda o descompasso entre a estrutura da sociedade brasileira, escravagista, e as idéias do liberalismo europeu que por aqui grassavam.

Segundo Alfredo Bosi, O Brasil livre só existe nas cartilhas e na cabeça dos republicanos históricos; na realidade, o que existe é a República do Kaphet.¹³⁴ A cotação do café regia a versão tupiniquim da democracia ateniense. As leis do mercado constituíam as diretrizes da nova *pólis*.

Para João Luiz Lafetá, *Ópera dos Mortos* inspira-se em Antígona e, portanto, reatualiza o conflito entre a ordem ancestral e as leis da *pólis*. Rosalina e Antígona descendem de uma mesma linhagem, marcada pelo trágico. Irmanadas pelo destino, uma constitui o duplo da outra. Antígona queria sepultar seu irmão Polinice e, por isso, insurgiu-se contra o edito real; Rosalina recusou-se a enterrar seus mortos, desafiando a nova ordem que nascia na ágora de uma pequena cidade mineira do final dos oitocentos. Esta nostalgia das origens que em sua forma extrema presentifica o passado representa de modo exemplar a mentalidade da virada do século XIX, como afirma Francisco Paz¹³⁵:

o homem oitocentista redescobre-se amargurado e finito diante da vida. Avaliando seu destino, desenvolve uma nova consciência para, talvez assim, equacionar a voracidade do tempo e celebrar a comunhão da vida com a morte no ser universal. Tais evidências deflagram o reconhecimento dos limites da condição humana, da decadência da sociedade e dos perigos do futuro. Ao mesmo tempo, determinam a retomada do diálogo com o passado, no propósito de equacionar as tensões entre o ser e o devir.

Ao tentar conjugar seu próprio tempo o homem dos oitocentos evoca a angústia do Dasein heideggeriano que constitui o verdadeiro estatuto do verbo ser: ser-diante-de-si (projeto/futuro), ser-antes-e-agora-no-mundo (passado) e ser-próximo-dos-objetos (presente).

¹³⁴ Bosi, Alfredo. *O nacional e suas faces: Eurípedes Simões de Paula in memoriam*, USP, 1983, p. 43.

¹³⁵ Paz, Francisco Moraes. *Na Poética da História A realização da Utopia Nacional Oitocentista*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1996, p. 193.

Assim chega-se ao segundo símbolo que estrutura a *Ópera dos Mortos*: as correias do tempo. Rosalina insere-se em um universo estático, pontuado por relógios propositadamente parados, o que, segundo Rosenfeld, *alude ao tempo estagnado, à decadência, à indolência e à incapacidade de ação, a uma relação distorcida com a realidade*.¹³⁶

Ao suspender as engrenagens do tempo ela procura capturar um passado adormecido nos baús do sobrado ao passo que a cidade já desperta para um novo tempo. Neste resgate de memória/história adivinha-se outro, de natureza individual e política: a continuidade das tradições patriarcais.

Por outro lado, travar a marcha do tempo equívale a negar a própria finitude, angústia que constitui a essência mesmo do ser humano, transcendendo quaisquer diferenças de cunho político, econômico, étnico, sexual ou religioso. Os ponteiros do relógio caminham inexoravelmente para a hora da nossa morte, anunciando-a na **plenitude** da vida assim como o esqueleto, com sua foice, aparece nos cortejos que desfilam ao **meio-dia** nos relógios das catedrais européias.¹³⁷

A descrição que o narrador do romance faz dos relógios não é fortuita; mais que objetos, eles são personagens emblemáticos. Quando o coronel João Capistrano decide intervir na administração da cidade, deixa de usar o relógio de prata comemorativo da Independência, presente do senador Dagoberto, com aquele quadro de Pedro Américo em alto-relevo e a efigie de José Bonifácio na parte de dentro¹³⁸, substituindo-o pelo velho pateque de ouro, num gesto que revela sua compreensão de que não só o Brasil ainda não

¹³⁶ Rosenfeld, Anatol. "Visão do Ciclo". In: *Marta, A Árvore e o Relógio. Textos em Teatro. Jorge Andrade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1970, p. 615

¹³⁷ A este respeito vide Benjamin, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: -, *Obras Escolhidas. Volume I. Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, 7 ed, São Paulo: Brasiliense, 1994

¹³⁸ Dourado, Autran, *Ópera dos Mortos*, op. cit., p. 22

se libertara política e economicamente do jugo da matriz como também ele, João, permanecia atado à figura áurea do pai.

Outros tempos, outros relógios...O pêndulo da copa, em seu movimento cicloidal remete ao oscilar de Rosalina entre João Capistrano e Lucas Procópio, entre o princípio do prazer e o impulso de autodestruição, só cessando com a morte simbólica da protagonista: a desestruturação de seu ego.

O relógio-armário, por sua vez, todo acharoadado de vermelho e com chinesices riscadas a ouro e em relevo¹³⁹ guarda, na repetição das notas de prata, o sentido da casa: o compasso de um tempo circular. A cidade visita os Honório Cota para admirá-lo, os mais ousados chegando a tatear meio a medo como se decifrassem uma escrita na pedra, com a ponta dos dedos, os arabescos dos motivos chineses.¹⁴⁰ Desvendar o enigma dos arabescos do tempo e traduzi-lo para a linguagem humana é a sina de todos que almejam compreender os limites da vida e da morte.

Casa como abrigo da alma, tempo como medida da existência... Estas duas metáforas entrelaçam-se em um mesmo parágrafo, que condensa a estética deste romance:

Um recuo no tempo, pode se tentar. Veja a casa como era e não como é ou foi agora. Ponha tento na construção, pense no barroco e nas suas mudanças, na feição do sobrado, na sua aparência inteira, apartada, suspensa (não, oh tempo, pare suas engrenagens e areias, deixe a casa como é, foi ou era, só pra gente ver, a gente carece de ver; impossível com a sua mediação destruidora, que cimenta, castradora); esqueça por um momento os sinais, os avisos surdos das ruínas, dos desastres, do destino.¹⁴¹

¹³⁹ Dourado, Autran, *Ópera dos Mortos*, op. cit., p. 16.

¹⁴⁰ id. *ibid.*, p. 17

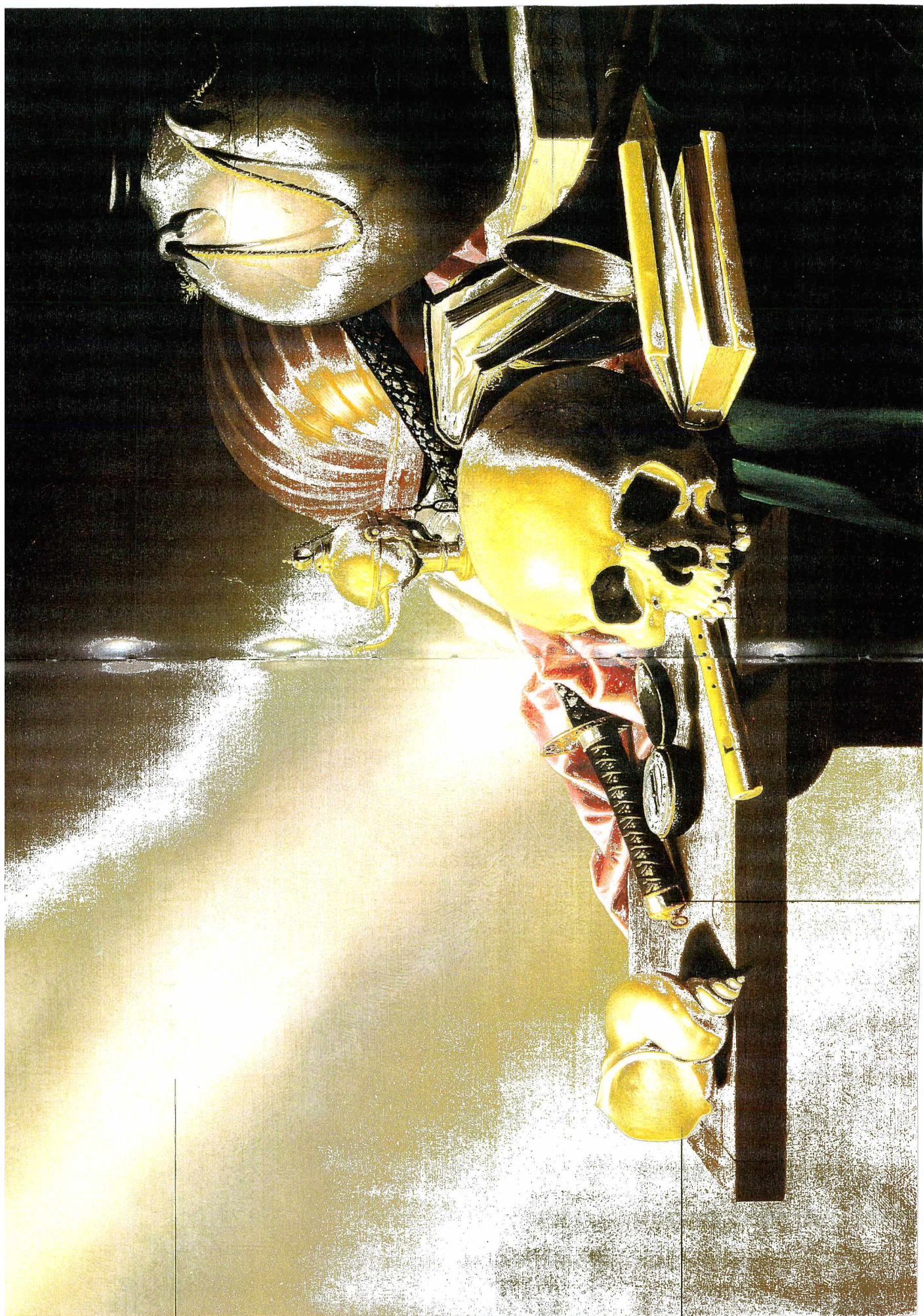
¹⁴¹ id. *ibid.*, p. 3.

Seguindo o conselho do narrador, pondo “tento na construção” do parágrafo percebe-se que só é possível conjugar o passado, perfeito ou imperfeito, através da memória e que o presente, no instante mesmo em que dele nos apropriamos, já se prefigura em passado. Desta forma, o tempo mítico, que admite as flexões é, foi ou era só pode ser lido e escrito entre parênteses, pontuação que suspende a marcha da frase e acena para a ruptura da linearidade do tempo.

A tessitura narrativa de *Ópera dos Mortos* equilibra-se, pois, entre a casa e a história, entre os Honório Cota e a família das Gerais, entre o sagrado e o profano, entre o enterro das velhas tradições e o desabrochar de novas fronteiras.¹⁴² Poder-se-ia tributar este delicado equilíbrio a um triunfo do malabarismo verbal ou quem sabe à fulguração típica do barroco, construído em espelhos. A resposta a esta questão talvez resida no próprio título da obra: *Ópera dos Mortos*. O drama da morte que se encena em vida simboliza a diluição de todas as fronteiras. Morte e vida perdem aqui seu caráter polar e antitético: não mais construções antônimas mas complementares. Parodiando a epígrafe de Heráclito com a qual Autran Dourado abre o livro¹⁴³, diríamos que é a morte quem, em um jogo de véus diáfanos, nada revela, nada oculta, mas significa, por transparência, o outro lado da vida. No desvelar destes véus encontra-se o segredo da imortalidade, a grande **ópera** que congrega os vivos e os mortos.

¹⁴² Conforme comentado no decorrer do presente capítulo *Ópera dos Mortos* alude à transição do Império para a República, do ciclo do ouro para a ascensão do café, da escravidão formal para a submissão econômica, do cenário rural para o citadino e do regime patriarcal para a consolidação da burguesia.

¹⁴³ *O deus de quem é o oráculo de Delfos não diz nem oculta nada: significa.* (Heráclito, fragmento n. 93)



8. ELEGIA: RITOS DE VIDA E DE MORTE EM ÓPERA DOS MORTOS

*Sobre as cinzas dos astros, as indivisas da família, estava o pobre personagem, deitado, após haver bebido a gota de nada que falta ao mar. (O frasco vazio, visão, loucura, tudo o que resta do castelo?) O Nada tendo partido, resta o castelo da pureza.*¹⁴⁴

A morte deve ser entendida como um processo que projeta certa compreensão acerca das relações sociais. Jean Paul Vernant adverte porém que

*a ideologia funerária não aparece apenas como eco, em que se reduplicaria a sociedade dos vivos. Ela define todo o trabalho que aciona o imaginário social para elaborar uma aculturação da morte, para assimilá-la, civilizando-a, para assegurar, no plano institucional, sua “gestão”, segundo uma estratégia adaptada às exigências da vida coletiva. Quase que se poderia falar de uma “política” da morte, que todo grupo social, para se afirmar nas suas características específicas, para perdurar nas suas estruturas e suas orientações, deve instaurar e conduzir continuamente conforme regras que lhe são próprias.*¹⁴⁵

Este processo de “civilização da morte” corresponde ao que Georges Bataille¹⁴⁶ reconhece como morte cultural, conjunto de procedimentos através dos quais os sobreviventes ratificam socialmente a morte biológica e inauguram o status ontológico do morto.

¹⁴⁴ Mallarmé, Stéphanie. “Igitur ou A Loucura de Elbehnon.” In: -, *Poemas*. Tradução e notas de José Lino Grunewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 97

¹⁴⁵ Gnoli, G e Vernant, J. P. – Sous la direction de – *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*. London, Paris: Cambridge University Press, Editions de la Maison des Sciences de l’Homme, 1982, p. 7, apud Ramos, Maria Luiza. “As escrituras da Morte”. *Rev. Bras. de Lit Comparada*, n. 1 – 03/91, p. 118.

¹⁴⁶ Bataille, G. *O erotismo*. Porto Alegre, L & PM, 1987, p. 41.

Os ritos de passagem constituem práticas centrais ao fenômeno de aculturação da morte. Van Gennep identifica, nas cerimônias funerárias, ritos que visam à separação entre a comunidade dos vivos e dos mortos¹⁴⁷ e ritos de incorporação dos últimos ao além. *Entre a separação e a incorporação, o morto ficaria no limite entre o aqui e o além, uma espécie de parêntese existencial a ser ritualmente preenchido pelos vivos.*¹⁴⁸

A morte no Brasil colônia e império caracterizou-se por uma intensa mobilização ritual que mesclava componentes religiosos e pagãos. Segundo Adalgisa Arantes Campos, *houve um profundo hiato entre o código escrito (do discurso evangelizador) e as práticas mentais, afeitas ao sincretismo.*¹⁴⁹

A ideologia tridentina não se afirmaria integralmente em terras brasileiras; em seu lugar, desenvolveu-se um catolicismo popular e barroco que primava pelas manifestações externas de religiosidade: pompa, decoração requintada dos templos e procissões de caráter festivo. Valorizava-se o tamanho do cortejo, a profusão de círios ardendo, o luxo dos esquifes e panos funerários e a quantidade de missas de corpo presente.

A tendência barroca à iconolatria e ao espetáculo nas representações de luto decorria de *uma crença geral de que o sublime poderia ser atingido através das aparências sensíveis e que essas realmente faziam a mediação entre o terreno e o Além, servindo ao homem religioso como instrumento poderoso para a salvação da alma.*¹⁵⁰

¹⁴⁷ Cita-se como exemplo de ritos de separação a cerimônia de sepultamento, rituais periódicos de expulsão do espírito do morto da casa, o luto e os tabus em geral e como ritos de incorporação, a extrema-unção e o enterro.

¹⁴⁸ Reis, João José. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 89

¹⁴⁹ Campos, Adalgisa Arantes. “Notas sobre os rituais de morte na sociedade escravista”. *Rev. Dept. de História*, n. 6, julho 1988, p. 122.

¹⁵⁰ Campos, Adalgisa Arantes. “Considerações sobre a pompa fúnebre na Capitania das Minas – O Século XVIII”, *Dept. de História*, UFMG, p. 5-6.

No caso específico da sociedade mineira dos setecentos, o culto aos mortos expressava-se por intermédio da procissão dos ossos, do sufrágio pelas almas, dos oitavários e das razouras.¹⁵¹

Em decorrência de características sociais peculiares, a Capitania do Ouro não ofereceu quaisquer interdições ao caráter público que cercava a morte. Toda a comunidade participava dos rituais dramáticos executados durante as cerimônias fúnebres pois os indivíduos inseriam-se em uma sociedade patriarcal mas pouco individualista; *a vida e a morte privadas ainda não haviam sido reduzidas ao pequeno mundo da família nuclear tipicamente burguesa*, enfatiza João José Reis.¹⁵²

Falecer solitariamente, sem os rituais apropriados à ocasião, implicava em subtrair da morte seu sentido ontológico. Desta forma, a “bela morte” era aquela que se integrava *ao cotidiano extradoméstico da vida, desenhando uma fronteira tênue entre o privado e o público*.¹⁵³

Os mortos figuravam como personagens de estatura quase divina. Em *Casa Grande e Senzala*, Gilberto Freyre aponta que

*abaixo dos santos e acima dos vivos ficavam, na hierarquia patriarcal, os mortos, governando e vigiando o mais possível a vida dos filhos, netos e bisnetos. Em muita casa-grande conservavam-se seus retratos no santuário, entre as imagens dos santos, com direito à mesma luz votiva de lamparina de azeite e às mesmas flores devotas.*¹⁵⁴

¹⁵¹ A este respeito vide Adalgisa Arantes Campos, op. cit. Oitavários designavam lições diárias que os sobreviventes deveriam observar nos oito dias subsequentes à morte de um confrade; as razouras, por sua vez, consistiam em procissões de defuntos acompanhadas de cânticos e orações pela absolvição dos fiéis inumados.

¹⁵² Reis, João José. “O cotidiano da morte no Brasil oitocentista”. In: *História da vida privada no Brasil: Império*. Fernando A. Novais (coordenador-geral); Luiz Felipe de Alencastro (org. do volume). São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 108. A secularização da morte constituiria um fenômeno tardio no Brasil (século XX) comparado com a virada na mentalidade européia, ocorrida no século XVIII.

¹⁵³ id. *ibid.*

¹⁵⁴ Freyre, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. 25 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987, p. 84.

O corpo do patriarca era depositado na terra mas sua ascendência sobre os vivos permanecia insepulta, ou seja, a *teia imperativa e imortal de relações sociais*” não se rompia.¹⁵⁵

Com estas considerações sócioantropológicas em mente, pode-se compreender melhor as observações de Maria Lúcia Lepecki sobre a temática da morte em Autran Dourado. Admitindo que a ficção autraniana desnuda a morte não como instância terminal mas como passagem, Lepecki afirma que a ausência física do falecido *é anulada pela sua presença enquanto proposição modeladora e objeto de culto*.¹⁵⁶

Os mortos de Autran Dourado são os artífices da vida; eles pairam sobre o aquém, onipresentes e onipotentes, entalhando o comportamento da comunidade dos vivos e esculpindo os traços de sua descendência como revela a personagem Paula, em *Ópera dos Fantoques: São certamente eles, os fantasmas, que o prendem com seus inúmeros e invisíveis, poderosos fios*¹⁵⁷

Sob este aspecto, a vida dos mortos alicerça-se *na dimensão mítica, negadora da morte como destruição*.¹⁵⁸

Analisando a presença da morte no corpus narrativo de Autran Dourado, Maria Lúcia Lepecki conclui que ela transcende os limites do evento biológico para alojar-se a nível intratextual, ou seja, nos aspectos denotativos e conotativos do vocabulário, em áreas semânticas obsessivas, nos aspectos psicológicos dos personagens, nas descrições de paisagens humanas e naturais e nos símbolos de aniquilamento e destruição.

¹⁵⁵ Remete-se o leitor para DaMatta, Roberto. *A casa & a rua. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 5 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 144-5. Segundo este autor, haveria *dentro da comunidade fechada de vivos e mortos um consumo moral de uns pelos outros. (...) Caso de endocanibalismo, ele revelaria que o pai morre, mas sua relação com os filhos continua*.

¹⁵⁶ Lepecki, Maria Lúcia, op. cit., p. 19.

¹⁵⁷ Dourado, Autran. *Ópera dos Fantoques*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994, p. 147.

¹⁵⁸ Lepecki, Maria Lúcia, op. cit., p. 7

Dentro da imagística ligada à morte, Lepecki identifica símbolos de transição de ordem espacial – janela, porta, estrada – ou física – características fisiológicas de determinados personagens que os transformam em seres intermediários.¹⁵⁹

Destaca-se esta passagem porque, ao identificar os ritos de vida e de morte em *Ópera dos Mortos*, tentar-se-á trabalhar o fenômeno da transição sob outra ótica, a de ordem histórica e sócioantropológica.

A primeira constatação que se faz é que os ritos de morte originam-se primordialmente do sobrado ao passo que aqueles relativos à vida germinam no território da cidade e no sertão.¹⁶⁰ Sobrado como altar da morte, cidade como alegoria da vida – esta observação coaduna-se com a conclusão de Lepecki de que o sobrado é fusão dos tempos, permanência, essência, pantemporalidade, mito, morte. A cidade, em oposição, é história, transformação, existência, temporalidade.¹⁶¹

Entre o sobrado e a cidade o trânsito parece impossível pois Quiquina, a única ponte, o único barco capaz de dar acesso ao sobrado, é muda. Quiquina, um *barco sem patrão vagando no mar silencioso dos sonhos de impossível travessia...*¹⁶² Contudo, cabe ressaltar que Quiquina aprendera a linguagem das ruas assim como internalizara a do sobrado, apenas não conseguia articulá-las em um discurso inteligível e **linear**.

A grande pergunta aqui é se (considerando o tempo sob uma perspectiva linear e histórica) sobrado (morte) e cidade (vida) poderão um dia se encontrar, efetuar a travessia rumo a uma linguagem única e fundir os seus discursos. E, se o conseguirem, reterão ainda

¹⁵⁹ Segundo Lepecki, em *Ópera dos Mortos*, Quiquina e Juca Passarinho constituem seres intermediários, a primeira por sua mudez e o último pela deficiência visual.

¹⁶⁰ Dourado, Autran, op. cit., p. 99. *E ele queria o ar puro da rua, a claridade do dia, onde as horas passavam, a vida era o comum da vida da gente, sem nenhum outro mistério e sobressalto senão o mistério mesmo de existir. O sobrado era o túmulo, as voçorocas, as veredas sombrias.*

¹⁶¹ Lepecki, Maria Lúcia, op. cit.

¹⁶² Dourado, Autran., op. cit., p. 92.

identidades distintas?

Em *Ópera dos Mortos*, Autran Dourado deixa esta questão em aberto. Todavia, identifica-se um predomínio de ritos que mesclam a vida e a morte, a cultura do sobrado com a da cidade, ritos que chamaremos de transição, ou ambíguos, ou – porque não dizer – barrocos.

Dentre estes ritos destaca-se inicialmente aqueles relativos à construção do solar dos Honório Cota e ao nascimento de Rosalina. Aparentemente cosmogônicos, eles em verdade configuram-se como ritos ambíguos pois contêm em si a semente da vida e o germe da destruição. Para que o sobrado fosse gestado, foi necessário fundir duas fachadas antagônicas e subjugar suas diferenças para “harmonizá-las” em uma nova identidade:

O mestre ruminou, procurava fundir num só todo (compôs volumes cúbicos, buscou uma clara simetria nos vãos da fachada, deu-lhe vôo e leveza) aquelas duas figuras – o brumoso Lucas Procópio e aquele ali, o coronel João Capistrano Honório Cota. O sobrado ficou pronto. À primeira vista ninguém diz (...) que aquela casa nasceu de outra casa. Mas se atentar bem pode ver numa só casa, numa só pessoa, os traços de duas pessoas distintas: Lucas Procópio e João Capistrano Honório Cota. Eu e ele juntos pra sempre, dizia a toada do mestre, a caminho de sua terra.¹⁶³

Rosalina nasceu em janeiro, no capricórnio; seu batizado foi postergado pois a morte poderia sobrevir a qualquer momento. Se fosse menino teria a força do falo e semearia seu nome na terra das Gerais. Quando nasceu, Quiquina entreabriu suas pernas e pensou: “Serás mulher”. Seu sexo e sua identidade foram definidas por ausência pois ao signo mulher jamais foi concedido o estatuto de sujeito. É esta “condição” de mulher que acena, desde o seu nascimento, para o fim da estirpe dos Honório Cota uma vez que dona Genu dificilmente voltaria a engravidar.

¹⁶³ Dourado, Autran, op. cit., p. 5.

Outro rito ambíguo estabelece-se quando Rosalina tenta afastar a angústia e os fantasmas familiares através de uma liturgia de vida toda especial: a confecção de flores.

Fabricando-as em papel ou em pano, Rosalina constrói um jardim artificial e paradisíaco assim como desejaria erigir um sobrado edênico. Se é verdade - como diz Cartola - *que as rosas não falam, simplesmente as rosas exalam, o perfume que roubam de ti*, estas flores que nunca feneciam (Rosalina há muito já morrera), estas flores assépticas e inodoras (o sobrado exalava um odor de flores fúnebres e círios ardendo) furtam de Rosalina a possibilidade de reconstituir, através da memória, sua própria identidade. Refugiando-se no sobrado e apropriando-se de seus objetos Rosalina inicia um processo de despersonalização: sua identidade passa a confundir-se com o patrimônio dos Honório Cota.¹⁶⁴

Tesoura, alicate, arame... – designando em voz alta os seus objetos, Rosalina atribuía a si mesma um nome próprio:

Os dedos corriam a superfície da mesa, sentiam as suas nervuras, adivinhavam as fibras, corriam as manchas, paravam na tesoura, no alicate, nos arames, no boleador de aço, na tigela de goma, enrugavam nervosos a seda, o fustão, o organdi, aquele parafernália que ela usava no fabrico de suas flores. Para vencer a angústia que agora vinha fundo, varando a carne, começou a dizer os nomes das coisas, a nomeá-las, litúrgica. Como se recitasse uma lição, como se ouvisse a lição que seu Tamura lhe dava sobre aquelas flores ingênuas e deliciosas. (...) E ela, ou ele, ia dizendo violeta, cravo, camélia, rosa cor-de-maçã, margarida, lírio. Quando chegava na papoula, os olhos amoleciam no sono. Foi seu Tamura que disse da papoula a gente tira o ópio, dormideira?¹⁶⁵

¹⁶⁴ A este respeito vide Benjamin, Walter. "Desempacotando minha biblioteca – Um discurso sobre o colecionador." In: ——— *Obras Escolhidas II Rua de Mão Única*, op. cit., p. 235: *Bem aventurado o homem privado! (...) Pois dentro dele se domiciliaram espíritos ou geniozinhos que fazem com que para o colecionador (...) a posse seja a mais íntima relação que se pode Ter com as coisas, não que elas estejam vivas dentro dele, é ele que vive dentro delas.*

¹⁶⁵ Dourado, Autran, *Ópera dos Mortos*, op. cit., p. 39-40.

A confecção de flores sempre puras, sempre-vivas narcotizava-a, impedindo-a de ver que sua realidade consistia no pai esticado no meio da sala e no “cheiro insuportável de memória” que exalava do solar dos Cota:

*O pai esticado ali no meio da sala, os quatro círios acesos. O cheiro misturado de vela e flores se impregnou na casa, na sua roupa, nas suas narinas. Quinquina limpou tudo, mas o cheiro continuava, brotando de dentro dela. (...) Pelo menos as flores de pano não deixam nenhum cheiro, sempre limpas, sempre puras, sempre-vivas.*¹⁶⁶

Apenas ao mirar-se no espelho do quarto Rosalina compreendeu que, assim como suas rosas eram profundamente barrocas, misto de seda e lágrimas, também ela, Rosalina, buscava no reflexo o seu oposto e o seu complemento (Lucas Procópio e João Capistrano)

*Ela não soube bem quando foi que começou o lento despertar. De repente, uma noite, se viu diante do espelho no ritual que praticava no quarto antes de dormir. A rosa de seda nos cabelos, ela se olhava no espelho. Sim, ainda sou bonita, sou moça. Fez uns olhos lânguidos, em que punha todo o seu amor. Um amor, uma flor sem ninguém para colher. Os dedos ajeitaram a rosa nos cabelos. Súbito ela parou no gesto e não havia nela nenhum movimento, de pedra. (...) Que figura era aquela dentro do espelho, que ela não conhecia? Tirou a rosa da cabeça, ficou olhando-a na palma da mão como se não a reconhecesse, como se não fosse ela mesma que a tivesse feito. Rosa, disse ela. Uma rosa de pano, uma flor de seda. Uma rosa branca, barroca. (...) E os seus olhos foram ganhando um brilho novo, a sua visão no espelho tremeu, a princípio cuidou que fosse do cristal. (...) E chorou um choro mudo, sem nenhum soluço, as lágrimas correndo pela face, indo molhar a rosa branca de seda.*¹⁶⁷

¹⁶⁶ Dourado, Autran, *Ópera dos Mortos*, op. cit., p. 37

¹⁶⁷ id. *ibid.*, p. 74

Na frente do espelho a última descendente dos Honório Cota entrevê o seu duplo e aprende a soletrar a própria mortalidade pois, como afirma Vladimir Jankelevitch, o empírico e o metafísico se encontram diante do espelho.¹⁶⁸

O rito de iniciação sexual de Rosalina revela também um caráter ambíguo e barroco, congregando imagens eróticas e macabras.¹⁶⁹ A rosa que ela tirou dos seios para ofertar a Juca Passarinho era uma rosa branca, vaporosa, uma rosa como uma aranha de pétalas, sumarenta, repleta de vida mas que, ao final do ato, cai ao chão, como uma aranha murcha, morta. O sexo de Rosalina abriu-se em flor e em lava ainda que adivinhasse o seu veneno posto que *o erotismo e seu respectivo ritual é uma figuração da morte*.¹⁷⁰

Battaile já alertara que a sexualidade implica na morte:

*A morte individual não é mais que um excesso da proliferação do ser. A reprodução sexuada não é mais que um aspecto mais complicado da imortalidade (...) da imortalidade, mas ao mesmo tempo da morte individual. Nenhum animal pode alcançar a reprodução sexuada sem se abandonar ao movimento onde a forma acabada é a morte.*¹⁷¹

¹⁶⁸ apud Morin, Edgar, op. cit., p. 173

¹⁶⁹ A partir do século XVI iniciou-se a aproximação entre *Eros* e *Thanatos* até constituir um corpo de erotismo macabro no século XVIII. A este propósito, Ariès lembra a imagística da morte representada nas obras de Durer e Nicolas Manuel. “O Cavaleiro do Apocalipse” está montado num animal héctico que só tem pele, mas essa magreza faz ressaltar a força dos órgãos genitais, por um contraste certamente desejado. Em Nicolas Manuel, a morte não se contenta em designar uma mulher, sua vítima, aproximando-se dela e levando-a por sua exclusiva vontade; viola-a e mergulha-lhe a mão no sexo. A morte já não é o instrumento da necessidade; está animada por um desejo de fruição, sendo ao mesmo tempo morte e volúpia (vide Ariès, *O homem diante da morte*, op. cit., p. 403)

¹⁷⁰ Lepecki, Maria Lúcia, op. cit., p. 23. Lembra-se aqui também as palavras de Ariès, comentando a irrupção ocorrida no século XIX da temática erótica e macabra: *no seu esforço para conquistar a natureza e o ambiente, a sociedade dos homens abandonara suas velhas defesas em torno do sexo e da morte; e a natureza, que se podia acreditar vencida, refluiu para dentro do homem, entrou pelas portas abandonadas e a tornou selvagem.* (Ariès, Phillipe. *O homem diante da morte.*, op. cit., vol II, p. 429)

¹⁷¹ Battaile, Georges. *La littérature et le mal*. Éditions Gallimard, 1957, p. 12-13

Quando consuma o ato sexual Rosalina é desvirginada pelo mundo, pela sensação de vir-a-ser e compreende que, no instante mesmo em que (re)nasceu, uma parte sua deixou de existir.¹⁷²

Em contraponto à iniciação de Rosalina, Autran descreve um rito que poderia ser pura vida. Trata-se da relação entre Juca Passarinho e Toninha. Toninha pressionando os peitinhos em seu braço, Toninha de cabelos compridos, lustrosos...Juca guarda na memória cada detalhe sabendo que ‘o que ficou prá trás ficou, volta mais não. A gente recomeça sempre é o movimento.(...) A gente nunca volta pra casa, a casa nunca é a mesma. (...) Toninha com certeza também mudou, quem sabe se casou.’¹⁷³

A linguagem simples e rude Juca faz eco às palavras que Marco Polo dirige a Kublai Khan, em *As Cidades Invisíveis*, de Calvino: *os futuros não realizados são apenas ramos do passado: ramos secos.*¹⁷⁴ Toninha, promessa de vida, perdeu-se no sertão do passado, ramo seco que o vento soprou.

Do mesmo modo, Quiquina e Juca Passarinho poderiam configurar-se como emissários da vida. Não obstante, Quiquina, uma mulher que ajuda as outras a dar à luz, não consegue parir sua liberdade, seu discurso, sua fala. José Feliciano, por sua vez, é caçador mas sem munição; é passarinho, [tenta (des)encantar o sobrado com o seu trinado] porém acaba preso na gaiola dos Cota, emaranhado no visgo das voçorocas.

¹⁷² Dourado, Autran, op. cit., p. 132. *Ressurreição e dor. A dor, a sensação de existir. Assim, os olhos fechados, o mundo era róseo, róseo e dolorido. Luz e dor, o primeiro conhecimento do mundo. (...) De onde vinha, onde estava, mesmo quem era? Eu, Rosalina, conseguiu pensar com dificuldade. Eu, viva. À dor de viver, preferia estar morta, não ter acordado nunca. Eu, por que? Por que, como se procurasse uma conexão com o mundo e a existência. Eu, como uma liturgia, um batismo; para começar a viver, para se livrar do vazio, da angústia, do nojo do corpo. Eu, como se chamasse alguém para a posse daquele corpo fulgurante, luminoso de dor.*

¹⁷³ Dourado, Autran, op. cit., p. 114

¹⁷⁴ Calvino, Italo. *As Cidades Invisíveis*. Trad Diogo Mainardi. São Paulo, Companhia das Letras, 10 reimp., 1990, p. 29.

Os ritos de morte no romance de Autran Dourado aparecem tanto em seu aspecto denotativo (descrições de velórios) quanto conotativo. A morte reveste-se de uma simbologia especial, encontrando-se intimamente relacionada à estrutura do sobrado, à presença de relógios parados e às voçorocas vorazes.

De dia, o solar dos Cota se parecia com outra casa qualquer, feito de pedra, tijolo e cal; à noite, configurava-se em espaço tumular, abrigando os fantasmas de Rosalina.¹⁷⁵ Sua verdadeira identidade residia no culto aos mortos e no resgate de uma memória edificada a partir do invisível, do ausente e do nômade.¹⁷⁶

A importância do sobrado dentro da estrutura narrativa de *Ópera dos Mortos* é tamanha que Leniza Kautz Mendes chega a considerá-lo a *imago mundi* deste romance porque reproduz, dentro da concepção do comportamento característico do homem das sociedades arcaicas, em escala microcós mica, o próprio universo¹⁷⁷

E este espelho do mundo, no dizer de Leniza, sintetiza, num plano simbólico-metafórico, a própria relação vida/morte.¹⁷⁸

¹⁷⁵ Dourado, Autran, op. cit., p 39. Forçou não pensar, deixar as coisas existirem de manso, sozinhas, sem ela, frias. Mas as coisas naquela casa não eram frias e silenciosas, um pulso batia no seu corpo, ecoava estranhos ruídos (...). Agora ele desce a escada, os tacos de sua bota vibravam no corredor. O pai ou vovô Lucas Procópio? (...) Mas ela não tinha nenhum medo, os fantasmas familiares, queria que eles aparecessem para que sua vida ficasse povoada. A casa vivia de noite, ou de dia naquele oco de silêncio que ensombrecia como se fosse de noite, como se ouvisse, como se fosse um coração batendo a sua pêndula. Coração de quem? Da mãe, do pai, de Lucas Procópio? Nunca a gente sabia. Talvez o coração da casa mesmo. Bobagem, as casa são feitas de pedra, tijolo, cal.

¹⁷⁶ A memória, segundo De Certeau, é o antimuseu: ela não é localizável. Dela saem clarões nas lendas. Os objetos também, e as palavras, são ocos. Aí dorme um passado, como nos gestos cotidianos de caminhar, comer, deitar-se, onde dormitam revoluções antigas (...) O que impressiona mais, aqui, é o fato de os lugares vividos serem como presenças de ausências (...) Só há lugar quando frequentado por espíritos múltiplos, ali escondidos em silêncio, e que se pode "evocar" ou não. (...) Os lugares são histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à legibilidade por outro, tempos empilhados que podem se desdobrar mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim simbolizações enquistadas na dor ou no prazer do corpo. (De Certeau, Michel *Caminhadas pela cidade*, cap. VII, p. 189)

¹⁷⁷ Mendes, Leniza Kautz. *Ideologia e Literatura: uma interpretação da Ópera dos Mortos de Autran Dourado*. Dissertação de Mestrado, UFRGS, p.125

¹⁷⁸ id. *ibid.*, p. 127

Com o falecimento de dona Genu, chega-se ao segundo símbolo ligado à morte: os relógios parados. A descrição de seu velório demonstra o caráter público que a morte então assumia¹⁷⁹, constituindo uma das poucas ocasiões em que a cidade penetrava nos domínios do sobrado. A cidade assiste a João Capistrano parar os ponteiros do relógio armário como se quisesse deter o curso da morte e a marcha do tempo.¹⁸⁰

Este ritual alude, segundo Leniza Kautz Mendes, à problemática do tempo e ao caráter estático do sobrado:

*A sucessiva parada dos relógios acarreta não somente o corte na duração temporal profana como a instauração, no sobrado, mediante ritos, de um tempo sagrado, não histórico.*¹⁸¹

Uma parte de Rosalina quer acertar os ponteiros e conduzir seu próprio destino; sonha descobrir os segredos da caixa secreta, encarar o patriarca e afirmar sua independência, mas os relógios... são um quebranto!:

*Um desejo sem vontade de pegar o relógio, abrir a caixa, fazia tanto tempo, aquela cara de José Bonifácio, o patriarca. Mas ela não podia mexer nos relógios, não devia nunca mexer naqueles relógios. Os relógios eram um quebranto, parados eles batiam como de noite aquele coração penado no meio da casa, as janelas abertas, a noite silenciosa de estrelas lá fora, o vento assobiando nos cantos do Largo, agitando as cortinas, as portas batendo, tinha sempre uma porta que batia no mundo da noite, ela já dormindo, mergulhada no sono.*¹⁸²

¹⁷⁹ As mortes de Lucas Procópio e João Capistrano serão também “públicas”. Para observar a diferença entre elas remete-se o leitor às páginas 195-6 de *Opera dos Mortos*.

¹⁸⁰ . *O relógio-armário parado nas três horas. Nas três horas quando mamãe morreu. Tudo começou com eles, malditos relógios. O relógio da Independência foi o primeiro. Depois o relógio-armário. Chegou a minha vez de colocar na parede o relógio de ouro. Por que aquilo tudo? Por que aqueles gestos repetidos com a meticulosidade de quem prepara um crime longamente meditado? Aquele orgulho, aquele silêncio, aqueles ponteiros que não avançavam. Eles deviam esperar pacientemente em silêncio a hora da vingança, a hora final, a hora da morte. Orgulho e loucura mansa do velho, ele pensou que podia com o tempo, que podia com eles. Eles venceram a gente, meu velho.* (Dourado, Autran, op. cit., p. 139)

¹⁸¹ Mendes, Leniza Kautz, op. cit., p. 116

¹⁸² Dourado, Autran, op. cit., p. 41

O terceiro símbolo mortuário aparece quando Juca Passarinho descreve a voçoroca, (fenômeno de corrosão do solo). Pelo contexto, pode-se inferir que esta “coisa do diabo”, esta fome de terra e de poder representa uma imagem ligada à autodestruição e ao fatalismo: um dia a voçoroca imprimirá sua feição à cidade assim como fizera com o sobrado.¹⁸³

Que é aquilo, seu Silvino? Quase gritou, disse espantado José Feliciano apontando o buracão enorme como o leito de um grande rio seco, que ia desde a margem da estrada até se perder de vista, se confundindo com o vale, vermelho e negro. Ah, disse Silvino, o senhor nunca viu uma voçoroca? (...) Tinha até medo de olhar aquelas goelas de gengivas vermelhas e escuras. (...) Que coisa mais medonha, seu Silvino. Parece que não acaba mais esta começão de terra. Coisa do diabo, mais parece esta fome toda de terra. A gente da cidade não tem medo que um dia chegue lá? Acaba comendo as ruas e as casas, engolindo tudo.

Identificados os ritos de vida e morte em *Ópera dos Mortos*, pode-se agora analisá-los e coordená-los de acordo com uma perspectiva histórico-social.

Lucas Procópio, o patriarca, constitui o mito que fundamenta a oposição entre cidade e sobrado. Seu estilo de vida coincide com a fase de colonização do interior do Brasil, quando levas de paulistas desbravaram o caminho para as Gerais atrás do ouro descoberto pela expedição de Fernão Dias Pais. Não é difícil imaginá-lo, com suas sobranceiras de taturana, ao lado de Borba Gato, lutando contra os emboabas no início do século XVIII ou suspeitar de seu passado tenebroso (já lenda já-história). Recuando no tempo, nas calendas, não seria surpresa encontrá-lo a regatear o preço de um escravo, a resolver suas diferenças à bala e a deitar seu corpo sobre os de negras e índias. Com certeza estava presente entre os mineiros ricos que pleiteavam sesmarias ao governador Freire de Andrade em 1740; muito provavelmente, aprovaria as medidas regressistas das

¹⁸³ Dourado, Autran, op. cit, p. 60

décadas de 30 e 40 e a lei de terras de 1850 e franziria as grossas sobranceiras ao saber da promulgação de leis antiescravagistas.

Por todas estas características, Lucas Procópio representa uma época em que **o homem era o tempo de si mesmo**, demarcando fronteiras físicas e metafísicas entre si e os outros.

paulista de torna-viagem das Minas, de longos sertões, quando o ouro secou para a desgraça geral, as grupiaras emudeceram: e eles tiveram de voltar, esquecidos das pedras e do ouro, das sonhadas riquezas impossíveis, criadores de gado, potentados, esbanjadores ou unhas-de-fome – conforme a experiência tida ou a natureza, fazendeiros agora, lúbricos, incestuosos, demarcadores, ladrilhando com seus filhos e escravos este chão deserto, navegadores de montes e montanhas, políticos e sonegadores, e vieram plantando fazendas, cercando currais, montando pousos e vendas, semeando cidades no grande país das Gerais, buscando as terras boas de plantio, as terras roxas e de outras cores em que o sangue e as lágrimas entram como corantes¹⁸⁴

Afirmando sua individualidade até no momento de sua morte e presidindo-a publicamente¹⁸⁵, com rédeas curtas, dizendo o “nome-da-mãe”, Lucas aproxima-se da atitude que Ariès descreveria como típica da era da morte domada (**morte de si próprio**).

Sob o ponto de vista filosófico, o comportamento do patriarca dos Honório Cota remete tanto às concepções míticas relativas à morte quando aos pressupostos hegelianos. Se Lucas morre, é apenas para renascer em toda a sua descendência de mulatos e mamelucos e em sua prole legítima (branca!). Ele constitui a matriz de um processo de miscigenação efetuado sob o signo da dominação cultural. Para afirmar a consciência de si mesmo arrastou os demais até o último limite: a morte. Sob a imposição de seu sexo,

¹⁸⁴ Dourado, Autran, op. cit., p. 2

¹⁸⁵ *Tem gente que custa a morrer. Por causa dos pecados, do remorso. Foi assim seu Lucas Procópio, se lembrava. Muito menina, mas se lembrava. Aquele povão todo na sala, noites e mais noites esperando. E ele nada de se decidir a ir de vez. (...) Um dia foi ele morreu, mas disseram que ele só morreu quando quis, quando desistiu de não querer mais barrar a morte. Até padre ele recusou, disse nome-da-mãe, foi a última ofensa que ele fez. (Dourado, Autran, op. cit., p. 195-6)*

ocorreu a morte das etnias em sua forma pura; sob seu relho, extinguiram-se os anseios de liberdade de escravos e agregados; sob sua eterna presença, enquanto mito, feneceu a esperança de que o sobrado abrisse suas portas ao mundo e deixasse de ser clausura.

A morte de dona Genu, mulher de João Capistrano, assinala o momento de transição da consciência mítica para a racional; com seu falecimento a linhagem dos Cota chegará brevemente ao fim. O modo que João Capistrano concebe para carpi-la, como visto anteriormente, é extremamente simbólico: **ele pára o relógio-armário nas três horas**. Através deste ritual, julgava imortalizar um período mítico em que Dona Genu ainda “guardava”, no útero, a possibilidade da casa possuir enfim uma alma. O desafio revelou-se inútil; a cidade já adentrava no sobrado. Extinta dona Genu, o tempo, “estacionado” nas três horas gravitará até o fim em torno deste número: três gerações (Lucas, João e Rosalina)¹⁸⁶, três personagens (Rosalina, Quiquina e Juca Passarinho), três facetas da personalidade de Rosalina,¹⁸⁷ três instâncias econômicas (campo[sertão], comércio [cidade] e gente de casta [sobrado])

O corpo de dona Genu, inerte no caixão, transmuta-se em sítio de enfrentamento político entre a cidade e o solar; violando seu pudor e corpo de mulher a cidade deflora o sobrado e desloca o discurso patriarcal de sua posição hegemônica.

João Capistrano representa um novo período no que diz respeito às atitudes perante a morte e a história. Ele ilustra, através do culto extremado aos que se foram, o período em que a morte já não é mais a de si próprio mas **a do outro**. Seu comportamento espelha uma

¹⁸⁶ Esta impressão ganha força quando Rosalina, ainda “viva” diz: *Os relógios parados. Menos a pêndula da copa. Duas horas*. (Dourado, Autran, op. cit., p. 32, g.n.)

¹⁸⁷ Não será aprofundada neste projeto a fragmentação da personalidade e a temática do incesto posto que já foi abordada por Vassallo, Lígia Maria Pondé. *Uma leitura das imagens em Ópera dos Mortos*. Dissertação de Mestrado. UFRJ, 1976.

concepção romântica da morte, publicamente tendendo à dramatização ou ritualização mas no cotidiano desejando-a privada, recôndita.

Em um primeiro momento Capistrano desafia os seus mortos para afirmar sua independência. Constrói um andar de linhas mais liberais sobre o pavimento sisudo e conservador erguido pelo pai, interessa-se em renovar o cenário político de Duas Pontes mas é um cavaleiro de triste figura a investir contra a dominação paterna/ herança colonial. De início, publica e privadamente professa uma “teologia da libertação”, aproximando-se historicamente dos ideais revolucionários e da fase de formação de uma consciência nacional. Homem sério, nunca descansando de si mesmo, o João da primeira fase protestaria contra a derrama anunciada em 1788, sairia quixotesicamente em defesa dos inconfidentes e aliar-se-ia aos movimentos liberais descentralizadores instaurados com o ato adicional de 1834. Quando o projeto de revolução que se anunciava intra e extramuros do sobrado fracassa, subjugado pela imutabilidade genética/política, sobrevem um segundo momento em que João cultiva a profunda angústia (kierkgaardiana)¹⁸⁸ de um homem sem direção, de um país sem rumos. O Brasil chamava-se agora República, mas as mesmas e eternas oligarquias continuavam a comandar a nação sob o influxo da política do café com leite.

Dona Vivinha também pertence ao momento de culto aos mortos (morte romântica) mas provém de uma realidade distinta da de Capistrano. Dramatiza-a em um auto de dor e desespero pois representa o sertão, onde a vida, como diz João Cabral de Mello Neto, “é severina” e a morte “a parte que te cabe neste latifúndio”.

Por fim chega-se à atitude de Rosalina, da Rosa-pêndulo, a personagem mais

¹⁸⁸ A este respeito remete-se o leitor ao capítulo “Primeiro Ato: Filosofando: uma ligeira incursão aos sentidos da morte”.

complexa de *Ópera dos Mortos*. A protagonista do romance passa por três estágios distintos. No primeiro destes, Rosalina volta-se para o passado de uma gente de casta e, à semelhança de Igitur,¹⁸⁹ deita-se sobre a cinza de seus ancestrais. Se João Capistrano e Lucas imortalizaram-se em Rosalina foi porque renunciaram à carne e elegeram como corpo simbólico a “memória”. Esta persistência da memória na impossibilidade da persistência física seria também cultuada por Gaspar, em *Os Sinos da Agonia* e foi magistralmente cantada por Milton Nascimento, em *Sentinela*:

*Morte, vela: sentinela sou
Do corpo desse meu irmão que já se vai.
Revejo nessa hora tudo que ocorreu.
Memória não morrerá.
Vulto negro em meu rumo vem
Mostrar a sua dor plantada nesse chão.*

*Seu rosto brilha em reza, brilha em faca e
flor
Histórias vem me contar...
...Longe, longe, ouço essa voz
Que o tempo não vai levar.¹⁹⁰*

A viagem sobrado adentro transcende, pois, o plano físico para consubstanciar-se em jornada metafísica: reeditando o passado, Rosalina julga decifrar o seu presente e projetar o seu futuro.¹⁹¹

Em um segundo momento, Rosalina confronta o sagrado e o profano e tenta entrelaçar as identidades do sobrado e da cidade, unindo-se a Juca Passarinho. Mas tudo não passa de fogo de menina-moça; seu lugar, ou melhor, seu não-lugar é junto ao sobrado,

¹⁸⁹ Mallarmé, Stéphanie, op. cit., p. 95

¹⁹⁰ Nascimento, Milton. “Sentinela”

¹⁹¹ *Nas tardes ensolaradas, a população vivente visita os mortos e decifra os próprios nomes nas lajes de pedra. (...) E, para se sentir segura, a Laudômia viva precisa procurar na Laudômia dos mortos a explicação de si própria* (Calvino, Italo, op. cit., p 127.)

junto a seu corpo feminino, subdiscursivo e objetificado. Rosalina refugia-se então na loucura. Como Igitur, ela ouve *a dupla pancada impossível do pêndulo que nada atinge além de sua noção*, as portas do sobrado cerrarem-se sobre seu corpo e *o sopro de seus ancestrais*, apagando a vela.

Rosalina renuncia ao direito de presidir sua própria morte assim como abdicara ao direito de presidir sua própria vida. Faz de sua própria morte uma grande festa barroca, um casamento. Desposando a loucura, ou seja, ausentando-se dentro de si mesma, ela lembra novamente Igitur, que, tendo lido *seu dever aos ancestrais*, só descobre o vazio, enquanto a hora final desaparece lentamente pelo espelho:

Eis, em suma, Igitur, desde que sua idéia foi completada: - O passado compreendido de sua raça, que pesa sobre ele na sensação de finito, a hora da pêndula precipitando este tédio em tempo pesado, sufocante, a sua espera da realização do futuro, formam o tempo puro, ou do tédio, tornado instável pela doença de idealidade: esse tédio não podendo existir...ameaçado pelo suplício de ser eterno, procura-se no espelho e é tédio, espelho horrivelmente nulo; abre os móveis para que derramem seu mistério, o desconhecido, sua memória, seu silêncio, as faculdades e impressões humanas; quando acredita ter se tornado ele próprio, fixa, de sua alma, o relógio, de quem a hora desaparecia pelo espelho, ou vai ocultar-se nas cortinas não o deixando nem com o tédio que ele implora e sonha¹⁹²

Filosoficamente, o comportamento de Rosalina poderia lembrar inicialmente a angústia do Da-sein heideggeriano que entrevê na morte o sentido último de sua vida. Não obstante, antes de ser Rosalina, ela é Honório Cota, gente de casta para quem, a morte, é sempre a do outro, “a deles e não a nossa”. Desperdiça, nas divisas da família, a oportunidade de ser autêntica, indivisa, de ser *Da-sein*.

¹⁹² Mallarmé, op. cit., p. 89-91

Do ponto de vista antropológico e social, Rosalina representa a morte contemporânea, a assim chamada “morte invertida” que esconde a sua face nos hospitais e sanatórios, reprisando o anonimato que já acontecia em vida (quem já pernoitou num hospital sabe: não é o doente que descansa no quarto quatrocentos e um ou dois ou três; é um “apêndice” ou talvez uma “vesícula” que se refestela em seu leito)

Justamente por ostentar o sobrenome da gente Honório Cota, Rosalina não consegue deixar o anonimato para conquistar identidade própria: ora ela é a neta de Lucas Procópio, ora a prometida de Emanuel, ora a amante de Juca Passarinho.

Em Machado¹⁹³, a figura do alferes elimina a identidade do homem que habita a farda; em Autran, o processo de bricolagem do *self* abriga a trindade neta-filha-amante, papéis sociais que Rosalina enverga. O anonimato, em ambos os casos, não representa apenas a imersão do ser na massa informe do outro; ele resulta do recorte de uma legião de alteridades dentro do próprio *self*.

Traçando um paralelo entre a morte (simbólica) de Rosalina e o modelo de morte invertida hoje vigente, percebe-se em ambos um caráter paulatino e fragmentário, pois se o tempo da morte [contemporânea] *prolongou-se e se subdividiu ao mesmo tempo (...) de tal forma a englobar a morte cerebral, a morte biológica, a morte celular* também a personalidade de Rosalina sofreu um processo de fratura por “viver” múltiplas e pequenas mortes... Primeiro a dos sonhos que nutria em menina, correndo ao vento na fazenda Pedra Bonita, depois a morte social, quando moça, já um pouco “passada”, foi enclausurada no solar e, por fim, a morte espiritual, que se seguiu à sua crise de identidade.

Sua jornada esquizofrênica espelha aquela de um país que, fragmentado, já não

¹⁹³ Machado de Assis, Joaquim Maria. “O espelho”. In: *Contos*. Porto Alegre: L & PM, 1999. Jacobino revela que o homem tem duas almas, uma delas exterior; a dele, assumiu as feições de um alferes.

tem linguagem única e sim infinitos dialetos. Nas múltiplas Rosalinas de Autran, na Rosa-pêndulo¹⁹⁴ identificam-se as incongruências de um imenso sanatório que poderia chamar-se “Brasil”.

No “sanatório geral” retratado por Autran ingressam todos os tipos de insanidade. Loucos mansos, doidos varridos, destelhados – há espaço para todos, de Fortunato à histérica Luizinha Porto, de prima Biela, “meio pancada”, à destelhada senhorita Adélia Pinto,¹⁹⁵ cada qual com sua esquisitice peculiar.

A loucura pode assumir uma conotação política. É o caso do Capitão-General que, ao amealhar os quintos para a Coroa, “confundia” seu nome com o de El-Rei.¹⁹⁶ “Disparate” de ordem ainda política transparece nas eleições em Duas Pontes: se João Capistrano ganhou nas urnas, como ficou atrás na contagem dos votos?

Outras vezes, manifesta uma faceta moral e religiosa: são padres que proferem discursos do alto de seus púlpitos condenando o cativo mas que se cercam de escravos¹⁹⁷ ou ainda os valores ambíguos próprios do código patriarcal e da moral pequeno-burguesa

¹⁹⁴ De noite Rosalina, de dia dona Rosalina. Não buscava mais unir no mesmo ser as duas figuras, juntar as duas metades. Chegava mesmo a pensar que elas nunca se encontravam: cada uma seguia seu caminho, **sem encontro possível a não ser na morte**. A morte de uma significaria o fim da outra? Não, a morte do corpo sim – como o vaivém do pêndulo do relógio armário (agora parado) dava a ilusão de **vários pêndulos** que se sucedem (...), para se fixar momentaneamente em **dois pêndulos extremos, o da esquerda e o da direita**, se a vista neles se firma, e o pêndulo parado, os vários pêndulos em sucessão deixam de existir (porque ele não via a lenta sucessão de figuras que nela se processava para se cristalizar em duas Rosalinas; ou não existia uma ou duas Rosalinas mas uma infinidade de Rodsalinas, nenhuma parada como aquele pêndulo do relógio parado, que só no fim do tempo, na morte, a gente ia saber, tudo somando, juntando, fundindo(...), assim a morte do corpo destruiria simultaneamente as duas Rosalinas. Mas o corpo era o mesmo, com dificuldade ele via – o mesmo corpo onde as duas se alternavam. O corpo sem a noite continuava a existir? Era possível só a luz, a escuridão total? (Dourado, Autran, op. cit., p. 171-2, g.n.)

¹⁹⁵ Alusão respectivamente aos personagens dos seguintes romances e contos: *A Barca dos Homens*, *Violetas e Caracóis*, *Uma Vida em Segredo* e *Aquela Destelhada*.

¹⁹⁶ Dizia-se à boca miúda que o Capitão-General se sentia ameaçado na sua posição, tantos os roubos que fazia para si, não para a coroa, e queria com isso fortalecer a sua posição junto a El-Rei e preparar o povo, pelo temor e pela força, para a derrama que viria a seguir, esperava-se... Careciam de uma vítima para melhor poderem fazer a cobrança dos quintos. (Dourado, Autran. *Os Sinos da Agonia*, op. cit.)

¹⁹⁷ Remete-se o leitor para a página 36 de *Os Sinos da Agonia*, op. cit.

que condenam dona Isaltina por um suposto adultério mas que fecham os olhos para as “escapadas” diárias aos preceitos éticos.¹⁹⁸

A insanidade cultural alcança as raízes da despersonalização: são escravos que já não crêem em quilombo¹⁹⁹, e filhos letrados que traduzem, “em letra miúda”, a ideologia oriunda do além-mar.²⁰⁰

Há, acima de tudo, a demência de cunho econômico e social: o universo de Autran encontra-se povoado por uma miríade de pequenos senhores a reproduzir, a nível micro, a desigualdade e opressão que grassa no grande sanatório-geral.

Nos (des)caminhos da “tresandice e da mansidão”²⁰¹ emerge a concepção de homem e de mundo presente na obra de Autran Dourado: decadente, fragmentado, plural, e que, não tendo afirmado integralmente a sua identidade, descreve um movimento pendular entre a nova e a velha ordem. Sobrado e cidade vão se encontrar e unificar seu discurso?

O carro partiu barulhento, deixando atrás de si uma nuvem de poeira. Lá se ia Rosalina para longes terras. Lá se ia Rosalina, nosso espinho, nossa dor.

Assim Autran termina *Ópera dos Mortos*. O sobrado está vazio, a alma, também vazia. As cortinas descem, Rosalina partiu, o espetáculo acabou. As molduras da vida se fecham, lentamente. Rosalina faz parte agora da “grande família”. Dos vivos? Dos mortos?

Talvez ela não pertença nem à família dos vivos, nem à dos mortos, mas à dos anjos, pois, à semelhança daquele retratado por Klee, Rosalina dirige seu olhar para um passado em ruínas:

¹⁹⁸ Alusão a *Um Cavaleiro de Antigamente*, op. cit.

¹⁹⁹ *Um quilombo assim descomunal, do tamanho da minha nação, onde coubesse tudo quanto é preto... Um quilombo assim que nem o reino do céu que branco promete pra gente no fim da vida.* (Dourado, Autran. *Os Sinos da Agonia*, op. cit.)

²⁰⁰ A este respeito vide Senra, Ângela Maria de Freitas. *Paixão e Fé*, op. cit.

²⁰¹ Para uma análise da loucura em Autran Dourado vide Messa, Fábio de Carvalho. *Tresandice e mansidão na obra de Autran Dourado*. Dissertação de mestrado. Florianópolis, UFSC.

*...gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que [ela] não pode mais fechá-las. Essa tempestade [a] impele irresistivelmente para o futuro, ao qual [ela] vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu.*²⁰²

²⁰² Benjamin, Walter. "Sobre o conceito da História". In: ———. *Obras Escolhidas Volume I. Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 226



9. A PARTITURA DE AUTRAN: ALEGORIA E EFUSÃO BARROCA

*Toda arte deve ser subordinada à música
Verlaine*

9.1 MÚSICA E MITO

*O trabalho em uma boa prosa tem três degraus: um musical, em que ele é composto, um arquitetônico, em que ele é construído, e, enfim, um têxtil, em que ele é tecido.*²⁰³

De um último capítulo espera-se que amarre as proposições de estudo em conclusões, se não definitivas, pelo menos coerentes com o corpo do trabalho. Escrivê-lo é tentar reduzir a pensamento analítico tudo o que em nós foi matéria amorfa, miragem e emoção, ou seja, é compor com as palavras o epitáfio de um sonho.²⁰⁴

De um último capítulo não se espera um desabafo... Mas como violar o sonho e “formatá-lo” à realidade das respostas exatas se, como disse Nietzsche, é *no processo de seus sonhos* [que] *o homem se exercita para a vida futura*? Que este seja, pois, o último capítulo porém não o final já que as indagações iniciais que nortearam esta dissertação ramificaram-se em tantas outras...

Dentre todas as questões uma, talvez, as resume: qual a partitura que rege a ópera de Autran? Para respondê-la, precisamos migrar para o universo do **mito** e da **música** e

²⁰³ Benjamin, Walter. “Atenção: degraus!” In: ———. *Rua de Mão Única. Oras Escolhidas II*, op. cit., p. 27

²⁰⁴ Vide Benjamin, Walter. “Proibido colar cartazes! A técnica do escritor em treze teses” In: ———. *Rua de Mão Única. Oras Escolhidas II*, op. cit., p. 31: *A obra é a máscara mortuária da concepção.*

pois é dentro deles que se insere a ópera autraniana.

Maria Lúcia Lepecki já demonstrou que o mito constitui um elemento nuclear na obra de Autran Dourado, fato corroborado pelas próprias palavras do autor: *O que me interessa literariamente é a permanência, do mito e do rito mágico nas camadas ou substratos mais profundos, no inconsciente arcaico, do espírito humano, a sua continuidade estrutural no tempo.*²⁰⁵

E Autran reafirma, ainda em seu livro *Uma Poética do Romance: Matéria de Carpintaria: o tema que situo na ambiência das Minas do século XVIII é o mito grego e universal, sempre renovado (...) constante no espírito humano.*²⁰⁶

Parece-nos, entretanto, existir uma lacuna na fortuna crítica sobre Autran Dourado: a abordagem mítica tem deixado em segundo plano justamente um de seus aspectos mais relevantes - a linguagem musical.

Cabe aqui lembrar que para Lévi-Strauss, mito e música constituem imagens simétricas e complementares, especialmente em se tratando de música tonal. Eles representam entidades especulares posto que *o mito é uma narrativa em que a imbricação do sucessivo e do simultâneo dá ao sentido uma configuração cristalina e partitural, e a música (tonal) é uma estrutura sonora em que a trama discursiva dos elementos ganha um direcionamento mítico.*²⁰⁷

Segundo a concepção de Lévi-Strauss, os mitos não representam apenas conteúdos narrativos mas,

²⁰⁵ Dourado, Autran, *Uma Poética do Romance: Matéria de Carpintaria*, op. cit., p. 139

²⁰⁶ id. *ibid.*, p. 154.

²⁰⁷ Wisnik, José Miguel. *O som e o sentido – uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2 ed., 1989, p. 164

cristalizações semânticas feitas de paralelismos contrapontísticos, de ressonâncias harmônicas que se oferecem a uma leitura ao mesmo tempo linear e simultânea. Os elementos de uma narrativa mítica não são lidos simplesmente como um fio “melódico”, sucessivo e linear, mas agrupados em acordes e inscritos em planos contrapontísticos, donde se extraem correspondências e paralelismos. (...) Nos séculos XVI e XVII (...) a narrativa mítica, deslocada pelo discurso científico, perde o seu vigor estrutural, investido na trama de suas correspondências, e se divide em literatura e música. O mito cindido teria migrado para o romance, através de seus conteúdos agora desconstelados, e para a música onde reviveria ao imprimir a forma cerrada da fuga à polifonia tonal. Assim, no período tonal, “tudo se passa como se a música e a literatura dividissem entre si a herança do mito” ficando uma com os personagens e a ação, e a outra com o tecido relacional através do qual se encadeiam os motivos. Uma com a superestrutura do sentido (temas, conteúdos desprendidos da estrutura semântica cerrada que vigorava no mito) e outra com a infra-estrutura motívica (sujeito e resposta, ecos, inversões, strettis, paralelismos, etc.), configuração geométrica em que o sentido se dá como tema sem referência, vibrando no todo mas sendo indecomponível ou irreduzível às partes.²⁰⁸

Tecidos estes comentários, pode-se perceber como Autran Dourado restabelece a integridade do mito: aproximando, em sua criação artística, música e literatura.

A composição musical de *Ópera dos Mortos*, por exemplo, expressa-se por intermédio da fuga.²⁰⁹ A opção por esta forma não é gratuita. Em primeiro lugar, a fuga constitui, segundo Lévi-Strauss, o principal mito musical já que as diferentes vozes, sucedendo-se em oposição, representam *o movimento desencontrado das identidades e das alteridades, que o mito resolve por conjugação extrema.*²¹⁰ Adicionalmente, sabe-se que uma das marcas do barroco (tendência constante na obra de Autran) é justamente um estado de tensão crescente, em fuga.²¹¹

²⁰⁸ id. *ibid.*, p. 166

²⁰⁹ A fuga, surgida na Itália por volta do século XIV e alcançando o apogeu com Bach e Handel, representa *uma composição musical polifônica em estilo contrapontístico, baseada no princípio da imitação, com um tema gerador curto e característico, e no qual as diferentes vozes se desenvolvem quer perseguindo-se, quer superpondo-se (Enciclopédia Delta Larousse, p. 2945, verbete “fuga”)*

²¹⁰ Wisnik, José Miguel, *op. cit.*, p. 167

²¹¹ A este respeito vide *Poesia espanhola do Século de Ouro*. Coleção Poesia Traduzida Volume III. Tradução, introdução e notas de Leonor Scliar-Cabral. Santa Catarina, Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998.

Na fuga, um tema ou melodia é apresentado sucessivamente por diversas vozes que se perseguem, de modo defasado, sem encontro possível a não ser nos acordes finais.

A fuga – escreve Wisnik – *foge da morte sabendo que corre para ela*, uma vez que apresenta uma *demanda de finalização, [um] investimento erótico resolutivo, e ambigualmente tanático (pois vive de um anseio continuado pela tensão repousada) [que] é alimentada pelo movimento incessante das vozes.*²¹²

Definida a estrutura básica desta composição musical pode-se entender a afirmação de Hélio Pólvora de que *Ópera dos Mortos* representa *música polifônica no corpo do romance*²¹³ pois a atmosfera musical gira em torno de *cantos individuais que se interpenetram num simulacro de ação simultânea*. Estas vozes que ora se confrontam, ora se imiscuem, nascem do sobrado e da cidade/sertão.

Há, portanto, diferentes focos narrativos a apresentar o mesmo tema. O narrador extradiegético que anuncia a *Ópera dos Mortos* assume alternadamente a visão de Rosalina, de Juca Passarinho e de Quiquina, postura que corresponde, na tipologia de Friedmann, à onisciência múltipla seletiva. Privilegiando a apresentação de diversos “fluxos de consciência”, o romance de Autran remete à polifonia de que nos fala Bakhtin.

A nível arquitetônico, a produção literária de Dourado alicerça-se na construção de blocos interligados por intermédio de imagens recorrentes. Esta técnica constitui o equivalente literário do *leitmotiv* wagneriano, tecido musical contínuo *urdido a partir de idéias musicais em forma de motivos, introduzidas – seja na orquestra ou na parte vocal – de forma a estabelecer certas associações dramáticas emocionais, visuais e*

²¹² id. *ibid.*, p. 168

²¹³ Pólvora, Hélio. “Um romance barroco”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. 15 jul. 1970.

conceituais.²¹⁴ No romance autraniano, os *leitmotifs* reaparecem em contextos apropriados, assumindo um sentido associativo de ordem dramática e psicológica.

Desta forma, em *Ópera dos Mortos*, o fio condutor da narrativa tece-se em torno de três *leitmotifs*: o sobrado, os relógios e as voçorocas e todos remetem a um universo suspenso no tempo cuja medida já não é mais o homem, mas sua sombra.

Recapitulando: composição em fuga, emprego de leitmotifs, intuito de alcançar uma linguagem una (mítica) graças ao expediente de entretecer música e literatura – eis aqui o fundamento básico de *Ópera dos Mortos*.

Neste romance, Autran reinterpreta Antígona, tragédia escrita por Sófocles em 442, à luz do panorama histórico brasileiro e, em *Os Sinos da Agonia*, traça um cenário da política colonial a partir de um triângulo clássico: Teseu-Hipólito-Fedra. Não se trata porém de um simples processo de transposição das tragédias gregas para o mundo moderno. Autran Dourado procede a uma releitura dos mitos helênicos conferindo-lhes um caráter ao mesmo tempo barroco e contemporâneo: *A literatura é uma arte antiga de velha. Os temas variam muito pouco, o que muda é a expressão, os estilos de época. (...) Literatura é o eterno presente, o passado constante*.²¹⁵

Eterno presente, passado constante... É do passado ainda que Autran extrai o tom oracular como técnica narrativa em determinadas passagens nas quais se faz necessária a intervenção de um narrador onisciente. Ceder a palavra a esta voz “oracular” equivale, de certa forma, a reconhecer que a onisciência não pertence ao domínio do homem mas sim àquele dos seres que transitam entre o terreno e o divino, como insinua Autran no trecho que se segue, extraído de *Os Sinos da Agonia*:

²¹⁴ Millington, Barry (org) *Wagner: Um compêndio. Guia completo da música e da vida de Richard Wagner*. Tradução de Luiz Paulo Sampaio e Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995, p. 92.

²¹⁵ Dourado, Autran. *Uma Poética de Romance: Matéria de Carpintaria*, op. cit., p. 152

*Ó, Tirésias, iluminado interiormente pela luz da tua escuridão, nos ajude a desvendar e entender, porque essa é a nossa humana ânsia indagadora; mesmo sabendo que é impossível ao homem alterar o intrincado tecido.*²¹⁶

O narrador que se destaca do corpo da cidade em *Ópera dos Mortos* não detém a onisciência absoluta mas pode ser considerado o sucedâneo dos antigos corifeus; porta-voz do segmento citadino, ele representa uma espécie de consciência coletiva do estrato social a que pertence e por isso mesmo Autran não lhe atribui qualquer traço físico ou psicológico capaz de individualizá-lo. É ele que abre a ópera autraniana e também a encerra afirmando, na primeira pessoa do plural: *Lá se ia Rosalina para longes terras. Lá se ia Rosalina, nosso espinho, nossa dor.*²¹⁷

Ópera dos Mortos subdivide-se em nove capítulos. O primeiro deles, *O Sobrado*, equivale à abertura operística ou a “protonomia do romance”, como escreveu Hélio Pólvera.²¹⁸ Nesta parte, Autran apresenta ao leitor o cenário, anuncia seus grandes motivos – a feição do sobrado e a ação castradora do tempo – e, ao mesmo tempo que teoriza sobre a estrutura do barroco, indica a escala tonal e afetiva pela qual o romance deve ser usufruído:

*O senhor querendo saber, primeiro veja: (...) atente depois para o velho sobrado com a memória, com o coração – imagine, mais do que com os olhos, os olhos são apenas conduto, o olhar é que importa. 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.*²¹⁹

²¹⁶ Dourado, Autran. *Os Sinos da Agonia*, op. cit., p. 151

²¹⁷ Dourado, Autran. *Ópera dos Mortos*, op. cit., p. 211

²¹⁸ Pólvera, Hélio. “Um romance barroco”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1970.

²¹⁹ Dourado, Autran. *Ópera dos Mortos*, op. cit., p. 1-2

À medida que a abertura aproxima-se do desenlace, este narrador impessoal adota um tom *sotto voce* e retira-se, de modo discreto, enquanto o fecho de luz focaliza, teatralmente, as cortinas do palco: (E então, silêncio. Rosalina vai chegar na janela.)²²⁰

O segundo “ato”, *A gente Honório Cota* conta (canta) a gênese do casarão e, por extensão, as origens da família patriarcal. As “notas de prata” do relógio formam uma melodia que se repete *ad aeternum*, marcando as “horas do remorso” em passo **largo** e vagaroso. A linguagem literária torna-se então propositadamente arrastada; o *rendilhado verbal*, (...) *retardando o processo enunciativo*²²¹ traduz o imobilismo que caracteriza o mundo dos Honório Cota.

Em *Flor de Seda*, o movimento ainda é **lento**, refletindo um tempo ençravado entre o ontem e o amanhã. Nada acontece (?!); as rosas de seda que Rosalina confecciona não florescem mas tampouco morrem, como se estivessem à espera de um elemento novo, adventício, capaz de resgatá-las da eternidade. Ouve-se então um rangido de carro-de-bois chegando à cidade; a ária seguinte cabe a Juca Passarinho.

*Deve de ser umas duas horas, disse o homem olhando o céu*²²² – a voz de José Feliciano eleva-se acima da cantilena do carro-de-bois. Neste capítulo - *Um Caçador sem Munição* -, o canto nasalado do sertão infiltra-se nos domínios da cidade e do sobrado, povoando-os com as imagens do major Lindolfo e seu chumbo paula-sousa e do menino Valdemar, que agora *caçava rolinhas com os anjos*²²³

²²⁰ id. *ibid.*, p. 7. Em *Uma Poética do Romance: Matéria de Carpintaria*, Autran revela como a cena contida no parêntese do primeiro bloco é *uma antecipação, em ponto pequeno, da cena de Rosalina no bloco 3 – “Flor de Seda” – o mesmo burrico, o mesmo Largo do Carmo.* (Dourado, Autran. *Uma Poética do Romance: Matéria de Carpintaria*, op. cit., p. 115)

²²¹ A este respeito vide Lucas, Fábio. “O risco do bordado”. *Colóquio Letras*. Lisboa, v. 3, p. 90-91, set. 1971.

²²² Dourado, Autran. *Ópera dos Mortos*, op. cit., p. 43

²²³ id. *ibid.*, p. 51

Juca Passarinho – que um dia foi Zé-do-major – reconstitui o sertão através de suas memórias, o sol sem descanso, “pondo segura em tudo, as árvores miúdas, sofridas, cheias de nós, retorcidas, enfezadas”.²²⁴ O discurso literário revela-se aqui também agreste e retorcido e o fluxo narrativo lembra o **adágio**.

Uma oitava acima dos sons do sertão escuta-se uma cantiga aparentemente deslocada mas extremamente significativa. Juca rememora uma história contada por dona Vivinha, uma estória de verdadeira danação. Segundo dona Vivinha, um homem sonhara que uma voz lhe dizia:

*A sua filha vai crescer (...), vai virar moça, quando ela virar moça vai dar uma coisa em você, uma idéia sem arrematação (...) Você vai acabar dormindo com ela, **lhe tirando a flor**.*²²⁵

Para fugir de seu destino ele embrenhara-se no sertão, levando uma vida de eremita. Um dia, uma moça enfeitiçou-o e os dois se amancebaram. Poderiam ter vivido felizes, bem casados, não fosse o homem ter descoberto que a moça era sua filha – assim terminava a história de dona Vivinha.

Na relação incestuosa entre pai e filha contada por Vivinha vislumbram-se outras relações interditas que se anunciavam: entre o sertão e o sobrado, entre a senhora e o súdito e entre Rosalina e seus mortos.

Estabelecida a ligação entre os dois mundos, a ópera autraniana adquire um caráter **andante**. Os “Dentes da Engrenagem”²²⁶ começam a se mover: Juca Passarinho rompe as muralhas do sobrado ao cantar a vida num **crescendo**. Intuindo em si um lado lúbrico e

²²⁴ id. *ibid.*, p. 43

²²⁵ id. *ibid.*, p. 64, g.n.

²²⁶ Título do quinto capítulo de *Ópera dos Mortos*

devasso, herança do falecido Lucas Procópio, Rosalina desperta para a claridade do mundo e para a dor de existir.

“O Vento [que sopra] após a Calmaria”²²⁷ arrasta-a para junto do corpo de José Feliciano e os dois se amam. **Allegro, ma non troppo**, pois os ruídos do amor são abafados pelas batidas da pêndula da copa e até mesmo pelo silêncio reprovador de Quiquina, muda, no vão da porta, postada no limiar entre os dois mundos.

“A Engrenagem [está] em Movimento”²²⁸. O ritmo melódico acelera-se, o discurso narrativo torna-se **presto**, brilhante e rápido. Despertada pela sexualidade Rosalina transita da alegria da ressurreição à angústia de se saber finalmente viva.

Quando Rosalina engravida de Juca Passarinho, “A Semente [está lançada] no Corpo, na Terra”²²⁹. Como o útero de Rosalina abrigava o fruto impossível do enlace entre o sertão e o sobrado, o bebê só poderia morrer. Rosalina descobre então que gestara em si apenas a semente da loucura e da fragmentação, *as múltiplas Rosalinas que só se encontrariam na morte*. A semente da insanidade e da divisão germina agora no corpo de Rosalina e na terra das Gerais.

O último capítulo, “Cantiga de Rosalina”, inicia-se em tom festivo. A cidade invade o sobrado, atravessa finalmente a ponte que conduz aos segredos dos Honório Cota e quer acertar os ponteiros do relógio para o novo tempo que irrompia: *as mulheres cochichavam, os homens pitavam mesmo apagados os cigarros de palha, cuspiam, parolavam. (...) Chegavam até a querer mexer nos relógios, dar corda, puxar os pesos*²³⁰

Enquanto a cidade devassava os armários/baús dos Honório Cota e rompia um

²²⁷ Título do sexto capítulo de *Ópera dos Mortos*

²²⁸ Título do sétimo capítulo de *Ópera dos Mortos*

²²⁹ Título do oitavo capítulo de *Ópera dos Mortos*

²³⁰ Dourado, Autran, *Ópera dos Mortos*, op. cit., p. 207

círculo mítico, Rosalina assomou no alto da escada, *De branco, o vestido comprido e rendado, uma rosa branca refohuda no cabelo (...) mais parecia uma rainha descendo a escadaria dum palácio, uma noiva boiando no ar a caminho do céu.*²³¹

A cantiga de Rosalina, gestada no meio da noite, no oco da escuridão, “alta que nem a da Verônica da Semana Santa” conquistava enfim um tom epitalâmico: Rosalina desposara a loucura. Enquanto a marcha nupcial ainda vibrava nos ouvidos da cidade, Rosalina se foi para longes terras.

Música e morte entrelaçam-se na obra autraniana, regidas pelo compasso lento e inexorável das horas. Os relógios do sobrado batendo lentamente, em um movimento que oscila do **largo** ao **adágio**, instituem a linha melódica que costura todos os episódios e blocos narrativos até que soe a hora final; é tempo então de reconhecer que no “risco do bordado” confundem-se o véu de noiva e a sua mortalha.

9.2 CONCEPÇÃO DE VIDA NA PRODUÇÃO DE AUTRAN DOURADO

A análise do corpus literário de Autran Dourado acusa a presença de certos núcleos temáticos reiterados tais como a solidão essencial do ser humano, sua incomunicabilidade,

a divisão interior das personagens entre duas ou mais tendências contrárias como resultante do mundo fragmentário em que vivem; o sentimento de culpa, fruto de uma realidade sociológica alicerçada sob padrões morais rígidos e conservadores; a preocupação com o fator tempo

²³¹ id. *ibid.*, p. 210

*e as suas conseqüências sobre as personagens, enfim, múltiplos fatores que estão diretamente associados a motivos universais.*²³²

Todos os temas acima aparecem no cenário que Autran arma em *Ópera dos Mortos* para retratar a decadência do sistema patriarcal e sua substituição por uma nova ordem. O símbolo do antigo regime consubstancia-se na figura dos Honório Cota, gente de tradição que um dia dominou o cenário de duas Pontes e que ergueu sua cas(t)a de modo a fazer “parelha com a Igreja”.

Gente determinada ainda a fazer justiça com as próprias mãos aqui, no aquém e só depois penitenciar-se “contrita” no tribunal do além.

Para denunciar *a continuidade do poder e a força do patriarca ao longo da história* – alerta Leniza Kautz Mendes²³³ –, Autran Dourado enfatiza estilisticamente o gerúndio: *um homem antigo (...) que se metia com seus escravos por aquelas matas, devassando, negociando, trapaceando, povoando, alargando os seus domínios, potentado, senhor rei absoluto*²³⁴

Nesta sociedade eminentemente patriarcal na qual a mulher representava mero apêndice, uma extensão das propriedades do senhor, à Rosalina foi negada a possibilidade de conjugar o gerúndio, só o futuro do pretérito.; sua realidade e seus atos não passam de conjeturas ou possibilidades: Casaria? Procriaria?

Sem descendentes, Rosalina só pôde imortalizar o sobrado na memória da cidade sacrificando (o único gerúndio que lhe coube) sua juventude no altar de seus mortos. À semelhança da valquírias, jovens guerreiras que conduziam os heróis mortos em combate

²³² Mendes, Leniza Kautz. *Ideologia e Literatura: uma interpretação da Ópera dos Mortos de Autran Dourado*. Dissertação de Mestrado, UFRGS, p. 2

²³³ Mendes, Leniza Kautz, op. cit., p. 21-22

²³⁴ Dourado, Autran. *Ópera dos Mortos*, op. cit., p. 5

ao Walhal para constituir o exército dos deuses, Rosalina é virgem de vida e emissária da morte, resignando-se a purgar pela lubricidade de Lucas Procópio, o patriarca.

Juca Passarinho tentou resgatá-lo do sobrado, porém era apenas um “vaga-mundo”, mais um Zé-do-major a refletir, através de seu olho marcado pela belida, um mundo cindido em frações desiguais: o Curral das Éguas para os agregados, a Casa da Ponte para os abastados.

Embora não descendesse uma linhagem heróica, sua genealogia pode ser traçada até Hefesto, o deus **coxo** que personifica a transição da natureza para a cultura, efetuada pela atividade simbólica.

Assim como Hefesto forjou Pandora a partir do barro, Juca deu à Rosalina um contorno de mulher e tentou insuflar-lhe a vida; não obstante, da mesma forma que Zeus dividira, a partir de Pandora, os seres humanos em dois princípios irreconciliáveis (masculino e feminino) também o sopro dos ancestrais impedia que as duas metades de Rosalina se encontrassem. Quando Rosalina/ Pandora descerra a caixa de segredos liberando sua sexualidade e decretando o fim das relações endogâmicas, o tempo deixa o espaço mítico e ingressa no universo linear e inexorável da história.

O tempo histórico em *Ópera dos Mortos* remete à luta entre patriarcado e burguesia, ao passo que o tempo mítico alude à presença espectral dos ancestrais no sobrado, exercendo domínio absoluto sobre os vivos.

Hades, o senhor do inferno, possuía um capuz que o tornava invisível; de modo similar, os fantasmas da família Honório Cota transitam livremente pelo sobrado, sua tirania **mascarada** pelas convenções do luto e metamorfoseada em lembranças.

A este propósito, cabe lembrar que Jean Paul Vernant adverte que o uso de máscaras constitui uma das formas de figuração do divino. Para ele, Artemis, Medusa e

Dioniso representam os poderes ritualisticamente configurados como mascarados. A máscara separa o indivíduo de seu dessemelhante, ou seja, a identidade da alteridade, e, na figura da Medusa, alcança o status mais radical: a alteridade encarna aqui o absoluto, a morte, a petrificação em local no qual o sol jamais alcança. Ao passo que Perseu interpôs entre o seu olhar e a Medusa um escudo protetor, adivinhando o abismo através de seu reflexo, Rosalina fixou diretamente os olhos da morte e portanto transmutou-se em pedra: Rosalina **era** o sobrado. Quem disse que as casas são feitas de cal, cimento e tijolos?

No entrecruzar destes dois tempos encontra-se a realidade ficcional de Autran . Verifica-se, portanto, que ele trabalha com um mito que se renova e se historiciza, lembrando assim a concepção de drama barroco pois este, como diz Benjamin, *tem como objeto e conteúdo próprio a história*. Na saga dos Honório Cota, uma releitura de Antígona, observam-se dois dramas paralelos: o embate entre o regime patriarcal em decadência nas Minas Gerais e os novos costumes que emergiram quando “o ouro secou e as grupiarias emudeceram” (fragmentação social) e a luta entre a protagonista e seus (des)semelhantes para afirmar sua identidade (fragmentação individual).

À semelhança do drama barroco, a história de Rosalina *não tem tempo, ou está sujeito ao tempo do eterno retorno. A maldição se perpetua, a morte não significa o fim, porque a vida se prolonga depois da morte através de aparições espectrais.*²³⁵

Como consequência, a morte na obra de Autran não é parada, mas caminho. A História contada em *Ópera dos Mortos* rege-se pela imanência absoluta e encontra sua correspondência no que Benjamin denominou Trauerspiel: *Ela é Spiel, mero espetáculo, porque a vida, privada de qualquer sentido último, perdeu sua seriedade. É ilusão, é jogo,*

²³⁵ Benjamin, Walter. *A Origem do drama barroco alemão*. Coleção Elogio da Filosofia. Coordenação Marilena Chauí. Tradução, apresentação e notas: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 28

*aparência: theatrum mundi. E é Trauer, espetáculo lutuoso, porque exprime a tristeza de um mundo sem teleologia.*²³⁶

A ópera autraniana não canta a redenção pelo amor; ela celebra o sofrimento. Da mesma forma que o drama barroco, ela edifica-se a partir da perspectiva alegórica mostrando,

*ao observador a facies hippocratica da história como protopaisagem petrificada. A história em tudo o que nela, desde o início, é prematuro, sofrido e malogrado se exprime num rosto – não numa caveira. E porque não existe, nela, nenhuma harmonia clássica de forma, em suma, nada de humano, essa figura, de todas a mais sujeita à natureza, exprime, não somente a existência humana em geral, mas, de modo altamente expressivo, e sob a forma de um enigma, a história biográfica de um indivíduo. Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento.*²³⁷

Não há verdades universais mas significações transitórias, não há identidade do ser e da palavra. Alicerçando-se na construção alegórica a ópera autraniana só poderia ser mesmo a dos mortos posto que, como adverte Gagnebin,

*A alegoria cava um túmulo triplice: o do sujeito clássico que podia ainda afirmar uma identidade coerente de si mesmo, e que, agora, vacila e se desfaz; o dos objetos que não são mais os depositários da estabilidade mas se decompõem em fragmentos: enfim, o do processo mesmo de significação, pois o sentido surge da corrosão dos laços vivos e materiais entre as coisas, transformando os seres vivos em cadáveres ou em esqueletos, as coisas em escombros e os edifícios em ruínas.*²³⁸

Os últimos compassos de *Ópera dos Mortos* deixam-nos com a imagem do sobrado que, invadido pela cidade, consome-se nas chamas do passado ao mesmo tempo que as rosas barrocas tombam ao chão. Aranhas murchas, mortas, estéreis, incapazes de gestar a

²³⁶ id. *ibid.*, p. 32

²³⁷ id. *ibid.*, p. 188

²³⁸ Gagnebin, Jeanne Marie, *op. cit.*, p. 46

redenção assim como a louca e doce Rosalina, que abortou sua própria memória no leito dos seus mortos.

Juca Passarinho? **Embrenhou-se** nos sertões de Paracatu, à procura de nova “munição”. Rosalina? **Fugiu** para a terra do esquecimento. A cidade? Rompeu o círculo que demarcava o sobrado, **escapando** de sua influência direta. As diversas vozes, que se perseguiram em **fuga**, não conseguiram reconstruir, a partir das ruínas do sobrado, uma memória coletiva. Esta é a suprema alegoria em Autran: a intersecção impossível das vozes, que, cantando em compasso defasado, espelham a desintegração da experiência coletiva e a perda da memória.

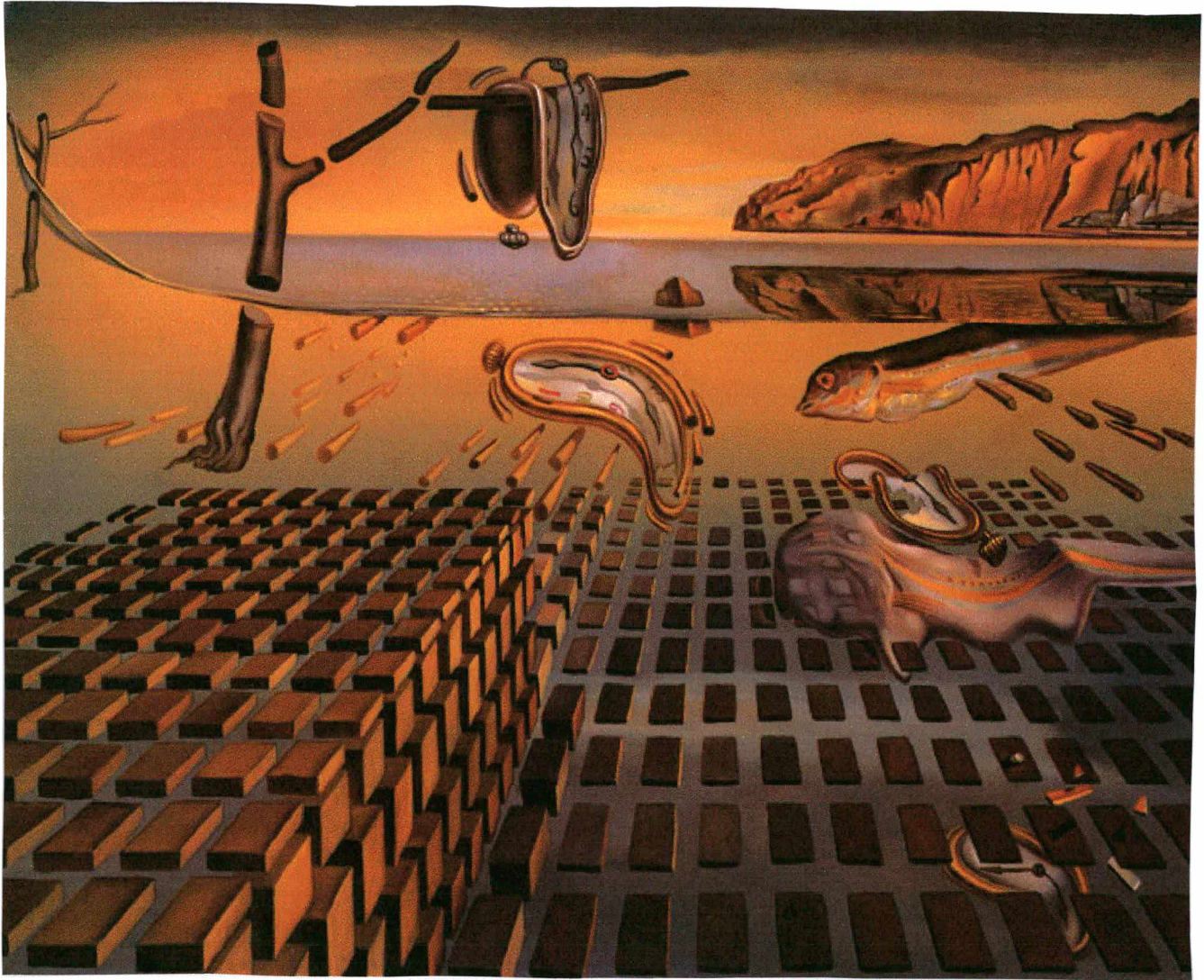
Não identidade e fragmentação (coletiva e individual): a marcha fúnebre que *Ópera dos Mortos* anuncia é o réquiem composto para cada um de nós, filhos da modernidade, herdeiros de suas ruínas.

Envergando ternos e fisionomias sombrias, assistimos, no funeral de conhecidos, à encenação antecipada de nossa morte. Conviver com este conhecimento é a nossa herança e a nossa sina, como afirma o poeta:

*Se eu morrer, morre comigo
Um certo modo de ser
Tudo foi prêmio do tempo
E no tempo se converte
Pressinto que ele ainda flui
Como sangue; talvez água
De rio sem correnteza
Como planta que se alonga
Enquanto estamos dormindo.
Vinte anos ou pouco mais,
tudo estará terminado.
O tempo fluiu sem dor
O rosto no travesseiro,*

*Fecho os olhos, para ensaio.*²³⁹

²³⁹ Andrade, Carlos Drummond. "Desfile". In: — *Reunião (10 livros de poesia)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 3 ed., 1990, p. 116.



A desintegração da persistência da memória

CONCLUSÕES

1. Com relação à temática da morte e à cosmovisão que emerge da produção de Autran Dourado pode-se concluir que:

1.1. No cerne da ópera de Autran encontra-se a preocupação em apreender o significado da morte em suas mais variadas dimensões: ela assume uma conotação física e metafísica e alude tanto a uma fragmentação individual quanto social.

1.2. Na ficção autraniana a morte não significa uma instância terminal, mas passagem ou caminho posto que aqueles que se foram modelam o comportamento dos vivos e perpetuam-se através da prática do culto e da rememoração.

1.3. A produção literária de Autran Dourado exerce-se no limiar entre a história e a ficção, entre o passado e o futuro, entre o particular e o universal, entre a vida e a morte. No caso particular de *Ópera dos Mortos*, a narrativa oscila entre a casa e a história, entre os Honório Cota e a família das Gerais, entre o sagrado (sobrado como espaço e tempo mítico) e o profano (cidade como espaço e tempo histórico), entre a manutenção das tradições patriarcais e o estabelecimento de um novo paradigma de relações sociais.

1.4. A ópera de Autran edifica-se a partir da perspectiva alegórica; como consequência, a concepção de homem e de mundo retratada vincula-se à decadência, à

fragmentação, à impossibilidade de construir uma memória coletiva, à pluralidade e à não-identidade.

2. Com relação aos ritos de vida e de morte infere-se que:

2.1. Os ritos de morte originam-se basicamente do sobrado dos Honório Cota ao passo que os relativos à vida procedem da cidade e do sertão.

2.2. No romance em estudo observa-se um predomínio dos ritos a que chamamos de transição pois mesclam elementos de vida e de morte.

2.3. A simbologia mortuária detectada em *Ópera dos Mortos* encontra-se basicamente relacionada a três elementos: ao sobrado, aos relógios parados e às voçorocas vorazes.

2.4. A análise da genealogia dos Honório Cota permite assinalar a presença de três diferentes constructos sócioantropológicos da morte: o primeiro com o avô, Lucas Procópio, representa um modelo de morte domada (**a morte de si mesmo**) e alude também, sob o ponto de vista mítico, à concepção de morte como renascimento. O segundo, com João Capistrano, indica um modelo conhecido como **a morte do outro**.

O último, com Rosalina, representa **a morte invertida** e, sob o ponto de vista arcaico, remete à **morte como presença do duplo**. Como divisor de águas tem-se a morte de dona Genu, assinalando a transição do tempo mítico para o universo linear da história e do modelo de **morte domada** para o de **morte selvagem**.

3. No que tange à linguagem musical em *Ópera dos Mortos* observa-se:

3.1. Na partitura da ópera de Autran linguagem musical e mito encontram-se intimamente relacionados.

3.2. A construção musical em *Ópera dos Mortos* assume a forma de uma fuga onde as diferentes vozes (diferentes focos narrativos) se perseguem, sem encontro possível. A opção pela fuga encontra-se estreitamente relacionada à concepção de mundo (fragmentário) e à intenção alegórica que emerge da obra de Autran.

3.3. A técnica autraniana de construir blocos interligados por motivos recorrentes constitui o equivalente literário do *leitmotiv* wagneriano.

3.4. O fluxo narrativo, à semelhança dos movimentos musicais, lentifica-se ou acelera-se de forma a criar uma atmosfera psicológica adequada.

Tomadas as conclusões em conjunto, pode-se afirmar que música e morte entrelaçam-se na obra autraniana regidas pelo compasso lento e inexorável das horas. O soar dos relógios no sobrado institui a linha melódica que costura todos os episódios e blocos narrativos.

GLOSSÁRIO DE TERMOS MUSICAIS

Abertura – trecho orquestral que introduz uma ópera; a partir dos setecentos, com Gluck e Mozart, passa a ser integrada com o tema da ópera ou a resume. A tendência moderna é substituir a abertura por um prelúdio ou por alguns compassos significativos.

Adagio – movimento musical moderadamente lento

Allegro – movimento musical rápido e alegre; o allegretto é um movimento pouco mais lento que o allegro

Andante – movimento musical de velocidade moderada, com a cadência peculiar a quem anda. O andantino é um pouco mais rápido que o andante.

Ária – melodia cantada em solo (por um só personagem)

Arioso – composição musical que se situa em um ponto intermediário entre o caráter melódico da ária e o estilo declamatório do recitativo

Bel canto – escola de canto originária da Itália caracterizada pela importância conferida à beleza do som, à flexibilidade da emissão vocal e ao virtuosismo, em detrimento da capacidade de expressão dramática e da inteligibilidade do enunciado.

Cantilena- linha melódica lírica e de caráter profano.

Contraponto – significa a arte de associar duas linhas musicais simultâneas.

Crescendo – um aumento progressivo no volume do som emitido pela orquestra ou pelo cantor

Cromatismo – sistema tonal que emprega os doze sons da oitava, permitindo a modulação melódica e a fluidez musical.

Dodecafonismo ou atonalismo – sistema de composição fundamentado na concepção de que cada nota da escala cromática deve ser explorada na melodia antes que quaisquer das notas se repitam. Deste modo, não há mais uma nota tônica ou dominante.

Dramma giocoso – ópera que congrega elementos de caráter sério com os de ordem cômica.

Dueto- composição musical para ser executada por dois cantores.

Fuga – composição musical polifônica em estilo contrapontístico tendo por princípio a imitação, dotada de um tema gerador curto e característico, e no qual as diferentes vozes se desenvolvem quer perseguindo-se, quer superpondo-se.

Grand opéra – ópera caracterizada pela mistura de gêneros e pelo recurso a efeitos espetaculares muito popular na França do século XIX.

Grave – movimento musical muito lento

Largo – movimento de caráter amplo e lento

Leitmotiv – o mesmo que motivo condutor, ou seja, passagem musical curta que evoca de modo reiteradamente associativo determinado personagem ou situação presente em um drama musical.

Libretto – o texto de uma ópera.

Lied – composição vocal popular na Alemanha a partir de meados dos setecentos e que se acompanha usualmente por um piano ou orquestra.

Mascherata – gênero de espetáculo que mescla teatro, canto e dança.

Ópera séria – gênero de ópera italiana caracterizado por uma série de árias conectadas por recitativos e que aborda temas solenes: fatos heróicos, históricos, trágicos ou mitológicos

Opereta – pequena ópera de tom popular e alegre e que abriga passagens faladas, versos cantados ou dançados.

Ópera bufa – ópera italiana de caráter popular com enredos cômicos

Prelúdio – introdução de caráter instrumental, com duração normalmente inferior à da abertura para um ato individual em um drama.

Presto – movimento muito rápido

Prestissimo – movimento ainda mais rápido que o presto.

Recitativo – tipo de declamação mais ou menos melódica, próxima do ritmo e da entonação da fala e que acarretava na progressão na ação que proporcionava

Singspiel- gênero popular na Alemanha a partir do século dezessete e caracterizado pela alternância entre as partes faladas e cantadas. Retrata normalmente cenas do cotidiano, frequentemente de ordem cômica e realista.

Sotto voce – diz-se quando o cantor emite um tom abaixo daquela normal para sua voz.

Sprechstimme – instrução de natureza vocal para que o cantor execute uma nota “meio falando, meio cantando”.

Stretto – indicação para acelerar uma passagem musical

Vivace- movimento que apresenta um caráter vibrante

BIBLIOGRAFIA

1. Bibliografia do autor

DOURADO, Autran. *Uma poética de Romance: Matéria de Carpintaria*. 1 ed. São Paulo, Perspectiva, 1973.

———. *Os Sinos da Agonia*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1974.

———. “Proposições sobre Mito. Dos Cadernos do meu mestre imaginário”. *Colóquio Letras*.

———. *Um Cavaleiro de Antigamente*. São Paulo: Siciliano, 1992

———. *Ópera dos Fantoches*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994

———. *Ópera dos Mortos*. 12 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

———. *Uma Vida em Segredo*. 23 ed. RiodeJaneiro:Ediouro,1995

———. *Os Melhores Contos*. Seleção João Luiz Lafetá. São Paulo: Global, 1997.

2. Bibliografia sobre o autor

ATHAYDE, Tristão de. "A Solidão de Artista". *Jornal do Brasil*, 1 caderno, 13/5/76

BRASIL, ASSIS. "A Barca de Autran". *Diário de Notícias*. Domingo, 3 de junho de 1962.

CHAVES, Flávio Loureiro. "Sobre o romance de Autran Dourado." In: -, *O Brinquedo Absurdo*. São Paulo: Pólis, 1978, p. 111-118

COSTA, Lígia Martha Coimbra da. "O Barroco em Autran Dourado (I)". *Suplemento da Tribuna*. Rio de Janeiro, 16-17 outubro de 1976

——— "O Barroco em Autran Dourado (final)". *Suplemento da Tribuna*. Rio de Janeiro, 9-10 outubro de 1976

CUNHA, Dilberto Antônio Vieira. *A Dimensão Barroca de Os Sinos da Agonia*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis, UFSC, Dez. 1978.

LEPECKI, Maria Lúcia. *Autran Dourado, Uma leitura mítica*. São Paulo, Quíron, Brasília, INL.

LUCAS, Fábio. "O sete-estrela de Autran Dourado." In: -, *A face visível (crítica)*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1973, p. 137-43

———. “Autran Dourado: Os Sinos da Agonia”, p. 99-100

MENDES, Leniza Kautz. *Ideologia e Literatura: uma interpretação da Ópera dos Mortos de Autran Dourado*. Dissertação de Mestrado, UFRGS

MESSA, Fábio de Carvalho. *Tresandice e mansidão na obra de Autran Dourado*. Dissertação de Mestrado, Florianópolis, SC, 1997.

PÓLVORA, Hélio. “Um romance barroco”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1970.

SENRA, Ângela Maria de Freitas. *Paixão e Fé: Os Sinos da Agonia de Autran Dourado*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte, UFMG, Jan. 1981.

———. *Baús de couro, Baús de ouro: Minas de Autran Dourado*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1994.

VASSALO, Lígia Maria Pondé. *Uma leitura das imagens em Ópera dos Mortos*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, UFRJ, junho 1974.

3. Bibliografia geral

ANDRADE, Carlos Drummond. *Reunião (10 livros de poesia)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 3 ed., 1973

- ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia Poética*. 24 ed. Rio de Janeiro: Record, 1990.
- ARANHA, Maria. Lúcia de Arruda & MARTINS, Maria Helena Pires. *Filosofando: Introdução à filosofia*. 2 ed. rev. atual. São Paulo: Moderna, 1993.
- ARIÈS, Phillipe, *Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média*. Trad. Pedro Jordão. Lisboa: Teorema, 2 ed., 1989
- . *O homem diante da morte*. Volume I e II. Tradução de Luiza Ribeiro. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974
- BARKER, Francis. “Into the Vault”. In: - , *The tremulous private body*. Londres, 1984
- BATAILLE, George. *La littérature ét le mal*. Éditions Gallimard, 1957
- . *O erotismo*. Porto Alegre, L & PM, 1987
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa: volume único. As Flores do Mal*. Ivo Barroso (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BAUDRILLARD, Jean. *A ilusão do fim ou A greve dos acontecimentos*. Tradução: Manoela Torres. Terramar, Lisboa, Portugal.

- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Coleção Elogio da Filosofia. Coordenação Marilena Chauí. Tradução, apresentação e notas: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984
- . *Obras Escolhidas II. Rua de Mão Única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 5 ed. 1995, 1 reimpressão, 1997. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- . *Obras Escolhidas III. Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 1 ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- . *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. Volume 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed., São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOECHAT, Walter (org.). *Mitos e arquétipos do homem contemporâneo*. Rio de Janeiro: Vozes, 2 ed., 1995.
- BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 2 ed, p. 149-373, cap. VI-XII, s.d.
- BORNHEIM, Gerd. *O Sentido e a Máscara*. Perspectiva, São Paulo, 3 ed., 1992.

BOSI, Alfredo. *O nacional e suas faces: Eurípedes Simões de Paula, in memoriam*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 1983

BRANCO, João de Freitas. “Música e literatura – Segmentos de uma Relação Inesgotável” *Colóquio Letras*, p. 21-35.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. Tradução de Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CALDEIRA, Jorge et al. *Viagem pela História do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2 ed. Revista e ampliada, 2 reimp., 1997.

CALVINO, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, 10 reimp.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. “Notas sobre os rituais de morte na sociedade escravista.” *Rev. Dept. de História*, n. 6, julho 88, p. 109-22.

———. *Considerações sobre a pompa fúnebre na Capitania das Minas – O Século XVIII*, Dept. de História, UFMG

CASACUBERTA, Pablo. “Apuntes sobre una narrativa enclaustrada”. *Papeles de Montevideo- Literatura y cultura. Aproximaciones a la narrativa uruguaya posterior a*

1985. Carina Blixen (org.) Montevideo, Uruguay, Ed. Trilce, outubro 1997, n. 2, p. 66-80.

CAVENDISH, Richard. *Mythology. An Illustrated Encyclopedia*. UK, London: Tiger Books, 1998.

COELHO, Lauro Machado. *História da Ópera. A ópera na França*. São Paulo: Perspectiva, 1999

COSTA, Cláudia de Lima. “Situando o sujeito do feminismo: O lugar da teoria, as margens e a teoria do lugar”. In: *Travessia: Revista de Literatura*, n. 29/30, Gêneros ex/cêntricos, agosto 1994-julho 1995. Editora da UFSC, Florianópolis, Santa Catarina, p. 123-60

D'OROFINO, Salvatore. *Literatura Ocidental. Autores e obras monumentais*. Ed. Ática, São Paulo, 1990.

DAMATTA, Roberto *A casa & a Rua. Espaço, Cidadania, Mulher e Morte no Brasil*. 5 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DE CERTEAU, Michel. “Caminhadas pela cidade”. In: -, *A invenção do cotidiano 1 – Artes de fazer* 2 ed., Petrópolis: Vozes, 1994, p. 169-191.

DELTA LAROUSSE, ENCICLOPÉDIA. Volume 5. Rio de Janeiro: Delta, 1970, p.2945-6

- DIGAETANI, John Louis. *Convite à Ópera*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995, 1 reimp.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura – uma introdução*. Tradução Waltensir Dutra. Revisão: João Azenha Jr. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *O nascimento da clínica*. Tradução de Roberto Machado. 4 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1994.
- . *Microfísica do poder*. Roberto Machado (org). Edições Graal, Rio de Janeiro, 11 ed, 1995
- . *História da loucura na idade clássica*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 5 de, 1997.
- FREUD, Sigmund . “O tema dos três escrínios” In: ——— *Obras completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, vol. XII, 1969.
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. 25 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva: FASESP, 1994
- GASSNER, John. *Mestres do Teatro I*, 3 ed., São Paulo: Perspectiva, 1997.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 26 ed., 1995

HOMERO. *Odisséia* (em versos). Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

JORGE, Salomão. *A Estética da Morte*. 3 v. São Paulo: Resenha Tributária. 4 ed., 19-?.

KOBBÉ. *O livro completo da ópera*. Editado pelo Conde de Harewood. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

KUZNESOF, Elizabeth Anne. "A Família na Sociedade Brasileira: Parentesco, Clientelismo e Estrutura Social" (São Paulo, 1700-1980). *Rev. Bras. De Hist.*, São Paulo, v. 9, n. 17, p. 37-63, set. 88/fev. 89.

LÉVINAS, Emmanuel. *Dieu, la mort et le temps*, Établissement du texte, notes et postface de Jacques Rolland. Paris: Grasset & Fasquelle, 1993.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido*. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense. 1 ed., 1991

———. *Olhar escutar Ler*. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LINS, Ronaldo Lima. “O Conceito de morte na era da atrocidade”. In: - , *Violência e Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990, p. 29-40.

LOUREIRO, Altair Macedo Lahud. *A velhice, o tempo e a morte: subsídios para possíveis avanços do estudo*. Brasília, DF, Ed. Universidade de Brasília, 1998.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “O espelho”. In: *Contos*. Porto Alegre: L & PM, 1999, p. 26-40.

MALLARMÉ, Stéphanie. “Igitur ou A Loucura de Elbehnon.” In: - , *Poemas*. Tradução e notas de José Lino Grunewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

MEINWALD, Dan. “Memento mori: Death and Photography in Nineteenth Century” America. *Internet*. [http://www.cmp.ucr.edu/terminal:/memento mori](http://www.cmp.ucr.edu/terminal:/memento%20mori)

MELLO, Jefferson Agostini. *Intervenções Insulares: Açores, Santa Catarina e Malvinas. Viagens na Revue Des Deux Mondes*. Dissertação de Mestrado, Santa Catarina, UFSC, 1999

MILLINGTON, Barry (org) *Wagner: Um compêndio. Guia completo da música e da vida de Richard Wagner*. Tradução de Luiz Paulo Sampaio e Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

MONTAIGNE, Michel. *Ensaio*. Volume I. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

MORIN, Edgar. *O Homem e a Morte*. Trad. Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago, 1997

NIETZSCHE, Friedrich. Wilhelm. *A origem da tragédia*. São Paulo: Moraes.

NOVAIS, Fernando A. (coordenador geral da coleção) *História da vida privada no Brasil: Império; volume 2*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997

PAZ, Francisco Moraes. *Na Poética da História A realização da Utopia Nacional Oitocentista*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1996.

PESSOA, Fernando Antônio Nogueira. "Conselho". In:— — *Poesias*. Porto Alegre: L&PM, 1999.

RAMOS, Maria Luiza. "As escrituras da Morte". *Rev. Bras. De Lit Comparada*, n. 1 – 03/91, p. 117-26.

REIS, João José. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

ROSENFELD, Anatol. "Visão do Ciclo". In: *Marta, A Árvore e o Relógio. Textos em Teatro. Jorge Andrade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1970.

SAMARA, Eni de Mesquita. "Patriarcalismo, Família e Poder na Sociedade Brasileira (Séculos XVI-XIX)". *Rev. Bras. De Hist.* São Paulo, v. 11, n. 22, p 7-33, mar 91/ago 91

SCHUSTER, Joshua. "Death Reckoning in the thinking of Heidegger, Foucault, and Derrida". *Other Voices*, v. 1, n. 1, march 1997, p. 1-14

SCHWARZ, Roberto. "As Idéias fora do lugar". In: -, *Ao vencedor as batatas*, Livraria Duas Cidades, 1981, p. 13-25.

SCLIAR-CABRAL, Leonor.(org) *Poesia Espanhola do Século de Ouro*. Coleção Poesia Traduzida. Volume III. Santa Catarina, Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998.

SIMON, Henry H. & REINUS, Abraham. *Pequena História das Grandes Óperas*. Trad. Hércio de Oliveira Coelho. Belo Horizonte: Itatiaia.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Síntese de História da Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989

SUHAMY, Jeanne. *Guia da Ópera*. Porto Alegre, L&PM, 1995.

TOLSTÓI, Leon. *A morte de Ivan Ilitch*. Trad. de Vera Karam. Porto Alegre. L & PM,
1997

VANCE, R. P. “An Unintentional irony: The autopsy in Modern Medicine and Society”.
Human Pathology, v. 21, n. 2, Feb 1990.

WAUGH, Alexander. *Opera – A New Way of Listening*. Itália: De Agostini Editions, 1996.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido – uma outra história das músicas*. São Paulo:
Companhia das Letras, 2 ed., 1999.

ZAIDHAFT, Sérgio. *Morte e Formação Médica*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

DISCOGRAFIA

BIZET, Georges. *Carmen*. Opera Classics. Naxos, DDD, 3 cds. Gravado no Concert Hall of the Slovak Radio, Bratislava, julho de 1990. Produtor Günter Appenheimer.

DONIZETTI, Gaetano. *Don Pasquale*. Opera Collection, Ediciones Orbis. Wiener Staatsoperchor und Orchester, 2 cds, 1996.

HOLLANDA, Chico Buarque de. "Brejo da Cruz", *CD Minha História*, 8 faixa. São Paulo: Polygram

MOZART, Wolfgang Amadeus. "Don Giovanni. Abertura". In: *Coleção Os grandes gênios da música: Mozart*. Orquestra Sinfônica de Moscou, Cromwell Productions, DDD, 1 cd.

PUCCINI, Giacomo. *La Bohème*. Opera Collection, Ediciones Orbis. Orquestra e coro da Accademia di Santa Cecilia de Roma, 2 cds, 1996.

TCHAIKOVSKY, Pjotr. *1812 Overture / Capriccio Italien / Serenade for String Orchestra*. Radio Symphony Orchestra Ljubljana & Munich Symphony Orchestra, MoviePlay, DDD, 1 cd, 1992.

VERDI, Giuseppe. *Aida*. Opera Classics. Naxos, DDD, 2 cds. Gravado na National Concert Hall, Dublin, 1 a 4 outubro de 1994. Produtor Günter Appenheimer, 1995.

———. *La Traviata*. Opera Collection, Ediciones Orbis. Orquestra e coro do Maggio Musicale Fiorentino, 2 cds, 1996.

WAGNER, Richard. “Mild und leise (Liebestod) Akt III. Tristan und Isolde”, por Helge Dernesch (soprano). Berliner Philharmoniker, conduzida por Herbert von Karajan. In: *The Best Opera Album in the World...Ever!*, EMI, DDD, 1 cd, 1996.