

# ***Ópera dos mortos:* simbologia trágica em Autran Dourado**

**Deise Quintiliano Pereira**

Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Doutora em Letras Neolatinas pela UFRJ/  
École de Hautes Études en Sciences Sociales de Paris.

**Resumo** Este artigo propõe a leitura do romance de Autran Dourado, *Ópera dos mortos*, a partir da análise dos símbolos aos quais remete o “mais-dizer” textual, apontando para a pluralidade do signo revelada pela leitura semiológica dos símbolos e suas possíveis implicações com a construção do texto. Tal dialogismo opera a abertura narrativa a um novo universo de sentidos permeados por uma metalinguagem na qual o elemento trágico revela-se uma peça determinante que cobra seu preço.

Dentre as ilimitadas possibilidades de leitura que se abrem ao penetrarmos no universo ficcional do romance, o tratamento especial dispensado ao *símbolo* erige-se como um dado relevante ao analisarmos a *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado, porque define a construção textual, doando-lhe novos sentidos.

A composição escritural da *Ópera* embasa-se em metalinguagens discutidas a partir de metáforas e símbolos, que se desdobram em vários níveis, ampliando o caráter de representação pela ficção, posto que, por intermédio deles, a narrativa veicula problemas universais, relacionando-se a questões inerentes à condição humana. Será justamente este universalizar-se pelo símbolo que buscaremos analisar nas reflexões que seguem.

Uma das possíveis acepções canônicas do *símbolo* o define como aquilo que, por um princípio de analogia, representa ou substitui uma coisa ou ainda como um “elemento descritivo ou narrativo suscetível de dupla interpretação, associada quer ao plano das idéias, quer ao plano real” (FERREIRA: s/d, p. 1301). Assim, na *Ópera*, a ambigüidade que permeia os símbolos abre o texto a uma pluralidade significativa, a qual o leitor, por suas vivências e experiências, é convidado a integrar.

A condição para a existência do *símbolo* é a de *não ser o que representa*, de modo que ele só será reconhecido em relação à estrutura de que faz parte (LEMAIRE: 1989, p. 100). Esta perspectiva reforça a leitura de que um discurso não pode ser interpretado senão mediante uma penetração no metafórico, no paradigmático, no ausente.

A presente proposta visa, então, enfatizar a função que alguns símbolos exercem na narrativa, bem como definir a que perspectivas sócio-histórico-míticas unem-se, concretizando uma proposta de leitura de *Ópera dos mortos* pertinente à da visão transformada da tragédia clássica.

O primeiro símbolo que nos é apresentado na *Ópera dos mortos*, merecendo, de nossa parte, uma atenção mais detida, é o *sobrado*.

Imerso na dialética que é peça fundamental para a compreensão da *Ópera*, o *sobrado* adquire múltiplas conotações e, como símbolo, deve ser decodificado num sentido *lato*.

Construído a partir de modelos de São João del Rei e de Ouro Preto, o *sobrado* é símbolo ao mesmo tempo histórico (marcando um determinado período da vida nacional, apogeu e decadência das oligarquias cafeeiras), metalingüístico (igualando a cons-

trução textual a uma construção arquitetônica), fantástico (fundindo imobilidade e modificação das ações internas da personagem central, Rosalina) e mítico (retornando às bases da tragédia grega, representa o espaço diegético onde serão estabelecidas as relações de sangue — *haima* — e onde os contratos serão rompidos por Rosalina).

Enquanto símbolo capaz de dotar o texto de uma perspectiva histórica, o *sobrado* adquire um valor temporal:

Ali naquela casa de muitas janelas [...] vivia Rosalina. [...] Ainda conserva a imponência e o porte senhorial, o ar solarengo que o tempo não comeu. 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 [...] (DOURADO: 1972, p. 1).

Quando abstrai o tempo e o espaço, determinados pelo dado sincrônico da história, entretanto, situa a narrativa numa visão mítica e conseqüentemente *atemporal*, suscetível de dotá-la de uma maior densidade significativa:

O senhor atente depois para o velho *sobrado* com a memória, com o coração — imagine, mais do que com os olhos, os olhos são apenas o conduto, o olhar é que importa. Estique bem a vista, mire o casarão como num espelho, e procure ver do outro lado, no fundo do lago, mais além do além, no fim do tempo (DOURADO: 1972, p. 2).

Da história do *sobrado* emerge a atmosfera na qual se desenvolve a ação romanesca, marcada por uma arquitetura envolvente e imóvel. O contraponto entre a história da casa e a história humana, construído num rigoroso equilíbrio, mantém, por outro lado, uma inusitada simetria: “Quem sabe aquelas mudanças no corpo do *sobrado* não estariam também se processando na alma de Rosalina...” (DOURADO: 1972, p. 86).

Tal leitura explicita a relação intrínseca que se desenvolve entre a protagonista e o *sobrado*, comprovando a pertinência de uma análise que vincule o papel textual daquela às transformações deste.

A construção arquitetônica do *sobrado* — digna representante do barroco mineiro — é igualmente simbólica:

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* [...] o senhor querendo, pode voltar o seu olho de naturalista, que só vê o já, o agora: o olho se move como o *barroco* se move (DOURADO: 1972, p. 2-7).

Dentre as características para as quais aponta o barroco, na sua generalidade e complexidade, podemos ressaltar o frescor, a liberdade, a espontaneidade, o atrevimento, a heterodoxia, o movimento no plano e no volume. Todavia, sabe-se que as fronteiras que delimitarão o romanismo, o maneirismo e o pré-barroco enlaçam e tecem todo um emaranhado de discursos arquitetônicos, que muitas vezes não é fácil desembaraçar. Esta simbologia remete, por sua vez, ao próprio discurso narrativo da *Ópera*, articulado por feixes de teias dos quais resulta sua força significativa.

Recorremos ainda à etimologia e à história semântica da palavra “barroco”, durante muito tempo obscuras, hoje já suficientemente estudadas, para fundamentar nossa leitura. A expressão francesa “baroque” designa *perolas imperfeitamente redondas*. O *Dictionnaire de Trévoux*, em 1743, sanciona este emprego do vocábulo, definindo-o pelo irregular, estranho e desigual. A forma como as personagens da *Ópera* assumem

seu *papel actancial*, isto é, dentro das *estruturas narrativas*<sup>1</sup>, definem-se, igualmente, de modo estranho, diferenciado e até misterioso, conforme nos revelam outros símbolos que analisaremos posteriormente.

O *sobrado* é o espaço silencioso que une três tempos existenciais e a onisciência que tal fato lhe confere faz dele um ser *espreitador*, sempre a espera de que a decadência ocupe seu espaço e de que o desfecho trágico — já definido num *a priori* — dê competência do percurso narrativo: “Não oh tempo, pare suas engrenagens e areias, deixe a casa como é [...] esqueça por um momento os sinais, os avisos surdos das ruínas, do desastre, do destino” (DOURADO: 1972, p. 2).

A simbologia dos *silêncios* constitui-se noutro elemento fundamental que ganha profundidade na *Ópera dos mortos*, em função da estrutura trágica que subjaz a toda a narrativa. Em função desta *tragicidade* é que verificaremos que a aludida simbologia reflete-se por intermédio de um sinal — *marca de incomunicabilidade*. Em Juca Passarinho, este traço revela-se por uma *belida*:

Juca Passarinho tinha um olho branco, quando queria ver melhor se virava. O olho branco lhe dava aflição, ela (Rosalina) não sabia nunca se ele estava mesmo vendo. [...] Ele lavou a cara no tanque. Fechou o olho bom, tentou ver com o olho da *belida*. [...] Viu apenas a claridade leitosa de sempre, a névoa branca. O *olho inútil*. Queria ter *outro olho*, queria ser outro (DOURADO: 1972, p. 81-142).

Em Quiquina, esta marca é dada pela mudez: “Quando Quiquina estava nervosa e confusa, era duro entender os sinais. Só ela (Rosalina) entendia o que Quiquina queria dizer na sua *mudez*, na sua *semáfora patética*” (DOURADO: 1972, p. 134).

Se o *sobrado* simboliza o espaço do “*não-dito*”, as personagens que por ele transitam devem receber este sinal de incomunicabilidade. Assim, todas as informações do meio externo devem ser *purificadas* para não macular este espaço *puro do trágico* — bem como aquelas aí recebidas não devem transgredir a barreira do silêncio que se impõe na ultrapassagem do binômio sobrado/mundo exterior.

Juca Passarinho é uma personagem alheia ao código trágico estabelecido. Ele é apresentado como *um caçador sem munição*: “um caçador sem munição é um homem triste, sozinho, sem ninguém no mundo: ele e Deus. É o mesmo que um homem no escuro, voltado para dentro, na sua substância” (DOURADO: 1972, p. 54), e este fato vai contrastá-lo com as demais personagens que possuem um papel e uma função definidos na narrativa.

Ele viaja sem destino e sente-se atraído pelo *sobrado* — indício que introduz a fatalidade na Ópera. É através dele que o mito de Édipo é reeditado na obra de Autran Dourado — como no mito de referência, também seus pais são adotivos. É ele quem tem a premonição da tragédia que vai devorá-lo — tanto a *Ópera* quanto a versão original do mito iniciam-se a partir de um presságio, porém enquanto Édipo tenta fugir do espaço trágico, Juca Passarinho vai ao encontro da tragédia. Assim como a marca trágica de Édipo é dada pelos *seus pés inchados*, a de Juca Passarinho representa-se por *um olho semicego*.

Portador de uma *belida* em uma das vistas, vê sua compreensão do absoluto relativizada, o que dificulta o seu relato dos fatos. Sua fidelidade a Rosalina, que impede que ele transgrida a lei do silêncio, imposta pelo trágico, é muito mais fruto dessa deficiência (porque não lhe possibilita assimilar o *sobrado* e Rosalina em todos os seus aspectos) do que uma opção consciente de não transgredir uma ordem que “não é a sua”.

---

<sup>1</sup> A este respeito consultar a obra de Greimas, constante na bibliografia final.

Por já se encontrar inserida neste contexto, Quiquina receberá a sua marca dada pela *mudez* apenas como ratificação de sua incapacidade de modificar os fatos apresentados pela trama textual. Sua presença muda na porta do *sobrado*, espreitando o ato sexual de Rosalina e Juca Passarinho — ruptura com o mundo dos mortos — representada pelo *leitmotiv* “e Quiquina no vão da porta”, atualiza a presença-ausente dos antepassados que desejam fazer cumprir a sua lei, simbolizando ainda o *oráculo* e a *esfinge* gregos — também ela, tudo sabe, tudo vê. Apesar dos poderes de juiz que seu olhar lhe confere, ela não é senhor, mas escrava.

Elemento importantíssimo para estrutura narrativa são os *relógios do sobrado*. Historicamente, eles assumem a representatividade de três gerações: a de Lucas Procópio, a de João Capistrano e a de Rosalina. Como o *sobrado*, contudo, estão intimamente associados às ações das personagens:

Mas ela (Rosalina) não podia mexer nos relógios, não devia nunca mexer naqueles relógios. Os relógios eram um quebranto, parado eles batiam como de noite naquele coração penado no meio da casa... (DOURADO: 1972, p. 164).

A simbologia dos relógios cresce em complexidade, como uma ponte entre gerações, não apenas marcando o distanciamento entre Rosalina e o *mundo dos vivos*, bem como a prendendo ao *mundo dos seus*, que encontra aqui clara conexão com o *mundo dos mortos*.

Não existia uma ou duas Rosalinas mas uma infinidade de Rosalinas, nenhuma parada como aquele pêndulo do relógio parado, que só no fim do tempo, na morte a gente ia saber, tudo somando, juntando, fundindo [...] ninguém entra duas vezes no mesmo rio (DOURADO: 1972, p. 166).

Os relógios parados representam as mortes de seus antepassados, como o pêndulo marcando eternamente 3h., hora da morte de D. Genu, e o relógio comemorativo da independência, parado às 2h. por Rosalina, quando da morte de João Capistrano. Os relógios parados são simbólicos a dois níveis: o da tentativa de eternizar a vida pela representação da morte — fato que encontra respaldo no caráter atemporal do mito, introduzido neste momento na narrativa — e o da definição actancial da própria personagem Rosalina, posto que, se esses voltarem a bater, Rosalina retoma o espaço da vida abandonando os “seus”. A presença muda dos relógios representa, então, o tempo que enclausura Rosalina.

O tempo parado, sufocante. Os relógios da sala, os ponteiros não se moviam. O tempo não vencia naquela casa. D. Rosalina fora do tempo, uma estrela sobre o mar, indiferente ao rolar das ondas (DOURADO: 1972, p. 96).

Rosalina encontra-se em estado de *suspensão marginalizada* — espécie de *époché* mítica; entretanto, os laivos de independência e liberdade que caracterizam Rosalina *noturna* serão fonte de revolta que desperta a protagonista para o desejo de transgressão para com os valores preestabelecidos, que se articulam na estrutura profunda da *Ópera* e só se desvelam a partir da função simbólica dos relógios.

O relógio-armário parado três horas. Nas três horas quando mamãe morreu. Tudo começou com eles, malditos relógios [...] ali estava sufocada pelo tempo, vencida pelo mundo. Os relógios na sua linguagem muda, ela (Rosalina) também uma vez falou por eles [...] relógios desgraçados, disse ela, os punhos cerrados. Como amea-

çasse destruí-los, como quisesse destruir as horas antigas por eles marcadas uma a uma, indiferentes, juntando-as detrás dos ponteiros, no fundo abissal do tempo (DOURADO: 1972, p. 135).

Voltar-se contra os relógios é voltar-se contra os antepassados por estes simbolizados/eternizados. Para Rosalina, fazer funcionar os relógios significaria dizer um “não” à tragédia, abraçando a chance de ser feliz para sempre. No momento em que ela não o faz, limita a liberação de sua revolta a fluxos de consciência e a agressões a Juca Passarinho e assim a tragédia “é”.

A morte de Rosalina determina a parada do último instrumento capaz de marcar o tempo: a pêndula. Todo *sobrado*, que até então permanecia num estado de suspensão espacial — provocado pelo seu afastamento do mundo dos vivos — passa agora a emergir num estado de suspensão temporal, pois existirá em forma de eterno presente, atemporal e abstrato. Este fato une características míticas às históricas, garantindo, através do relato narrativo, a sobrevivência e perpetuação da história de Rosalina.

Portadoras de uma simbologia enigmática são *as voçorocas*. Enquadram-se na representação do *presságio* que é sustentado em toda *Ópera dos mortos*, por estar numa conexão direta com o dado mítico. As *voçorocas* definem-se como a própria estrutura do trágico que, envolvendo as personagens centrais, é o elemento pronto a assustar as crianças, devorar os curiosos e tragar os rebeldes. Elas constituem-se no fator “extraordinário”, criando uma certa magia no seu aparecimento e simbolizando, por outro lado, a própria decadência, pois suas goelas de gengivas vermelhas parecem acabar comendo as ruas, as casas, engolindo tudo.

As bocas das voçorocas ali estavam pra comer tudo, terra e gente. Um dia acabavam comendo o cemitério, de pura esganação, os ossos sem carne dos defuntos velhos, dos tempos de de-primeiro (DOURADO: 1972, p. 80).

Igualmente simbólica é *a morte do filho(a) de Rosalina*. A criança é fruto de uma relação *sagrada* (associação de Rosalina diurna a uma santa) e *profana* (Juca Passarinho a todo momento se aproxima da figura de um iconoclasta). Numa visão de ordem social, a criança existe na mediação de uma classe definida e marcada pelo trágico — a de Rosalina — conseqüentemente interdita; e de outra classe marginal, sem papel estabelecido na narrativa — a de Juca Passarinho.

O nascimento de um filho na conjunção dessas duas classes cria uma interseção estruturalmente impossível, donde se podem observar as características *amorfas* que lhe são atribuídas, pois seu papel actancial — dentro da estrutura narrativa — não é definido de acordo com os moldes já configurados.

Quando foi de noite ela (Rosalina) veio. Trazia um embrulho debaixo do braço, como uma trouxa de roupa. Ele (Juca Passarinho) de longe, com os olhos, sentiu o embrulho úmido, feito manchado de terra. Era um embrulho comprido, costurado a barbante: pra ele não abrir. Num instante viu o que era. O embrulho mais parecia um pernil, um rolo de mortadela costurado num saco (DOURADO: 1972, p. 194-195).

Ao engravidar, Rosalina reverencia a vida e só lhe resta a morte como último recurso para afastá-la de uma possível marginalização da estrutura trágica da narrativa. Com a morte da criança, fecha-se a última fresta de luz, pára o último sopro de vida e a tragédia reassume lentamente o seu percurso.

A insistência da *figura da flor* é sugestiva e simbólica, à medida que representa a idéia de pureza originária da qual Rosalina não deveria se afastar. Contudo, como que

compondo uma anunciação, verificamos em determinadas passagens a frustração de Rosalina em face do casamento: “na cidade eram aquelas flores de laranjeira, dava até nojo. Quiquina, vê se não traz mais pedido de flor de laranjeira, é tão enjoado, pedia”. (DOURADO: 1972, p. 32).

A *simbologia da flor* só será realmente sugestiva se analisada na perspectiva da própria vida, como uma sempre viva: “uma sempre viva no açude, a flor ficou boiando toda à vida. As batidas da pêndula se espriavam dentro dela como pedra no açude. A flor” (DOURADO: 1972, p. 35).

Nesta conexão, (Rosa)Lina é suas próprias flores e as flores a definem. Quando toma atitudes que vivificam o seu “ser” Rosa, reafirma a vida e revela-se *Rosaviva*:

Uma rosa branca, vaporosa, uma rosa como uma aranha de pétalas. Uma rosa de pano, viva. Uma rosa mais viva que as rosas de carne e seiva dos jardins. O brilho da rosa, a sua vida. Rosaviva! (DOURADO: 1972, p. 124).

Os momentos de conjunção carnal em que Rosalina se entregava a Juca Passarinho, rompendo com o contrato silencioso de interdição, imposto pelos antepassados e atualizado pelos relógios, são também definidos pela rica simbologia da flor.

Ele (Juca Passarinho) fechou os olhos para sentir, para sentir, pensou ele. De olhos fechados, melhor. *Era como uma flor se abrindo dentro do corpo*, no meio da noite, na escuridão do corpo. *Uma flor cujas pétalas os dedos tocavam* (DOURADO: 1972, p. 123).

O *vinho* utilizado na *Ópera* é também simbólico, com o significado histórico que adquiriu através dos tempos e que já fora acentuado por Rabelais, no século XVI, aquele de liberar a censura e pregar a autenticidade e libertação das forças instintivas/ primitivas que habitam em cada ser.

E se o *vinho* acabasse de repente, ele se perguntou. *Aquela felicidade só era possível com o vinho*. Se o *vinho* acabasse ele estava perdido, a comunicação partida. Ela o deixava: ele sozinho na sala, sozinho no mundo (DOURADO: 1972, p. 121).

Rosalina tenta uma *disjunção com o mesmo* (os antepassados) por intermédio de uma *conjunção com o outro* (Juca Passarinho), e tal procedimento só se viabiliza à medida que ela liberta as impulsões dionísias que são sobrepujadas a todo momento por forças apolíneas, míticas e históricas. Desta luta, emerge a fragmentação de várias Rosalinas, das quais se destaca nitidamente “aquele corpo misterioso que podia devorá-lo como goelas noturnas das voçorocas!” (DOURADO: 1972, p. 162).

Rosalina só se entregava a Juca Passarinho em estado de embriaguez e o *vinho* era o elemento unificador do seu papel actancial, determinado pelos antepassados e marcado pelo trágico, aos seus desejos mais íntimos de mulher.

Pela própria natureza da narrativa, marcada pela fatalidade, as forças de *Thanatos* se sobrepõem às de *Eros* e o instinto de morte une-se ao impulso de destruição para provar que na *Ópera* encontramos personagens fortes e marcantes que, porém, se ajoelham diante da densidade da trama e das situações criadas.

Destarte, o *simbólico*, na materialidade textual da *Ópera*, possibilita uma compreensão metafórica — e por isso mais ampla — de alguns significados para os quais a vasta rede de significantes aponta. Estes significantes subjazem à estrutura narrativa, podendo ser desvelados através de uma leitura que traga à luz o vigor dos símbolos, sedimentados sob os escombros do falar cotidiano.

O *símbolo* é atemporal. A palavra, enquanto símbolo, relaciona-se intimamente ao conjunto de nossas aspirações e comportamentos, estabelecendo um elo indissolúvel entre linguagem e ser (QUILLIGAN: 1979, p. 98). É por este viés que podemos depreender a estruturação que fundamenta a *Ópera*, articulada a partir de uma visão transformada do trágico e operada pela mediação histórica e mítica que dá um sentido universal ao fato particular.

Romance da angústia, do silêncio e da morte, da vida, do destino e da fatalidade, a *Ópera dos mortos* processa sua construção pela destruição de suas personagens. Tece suas teias textuais qual um tecido (sentido barthesiano), mas utiliza esta mesma teia na asfixia das personagens que cria dentro de uma visão trágica do homem e do mundo. Não deixa arestas, mas possibilita a criação de janelas em toda a sua extensão, pois suas perspectivas de leitura são como a própria *Ópera*: ilimitadas e atemporais.

## **Bibliografia**

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

DOURADO, Autran. *A Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1972.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.

GREIMAS, Algirdas. *Du sens*. Paris: Seuil, 1970. (Trad. Vozes).

\_\_\_\_\_. *Sémantique structurale*. Paris: Larousse, 1966. (Trad. Cultrix).

*HISTÓRIA GERAL DA ARTE. Arquitetura IV. O Barroco europeu*. Madrid: Carroggio, S. A de Ediciones, 1996.

LEMAIRE, Anika. *Jacques Lacan: uma introdução*. Rio de Janeiro: Editora Campus Ltda, 1989.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. São Paulo: Círculo do Livro: s/d.

PANDOLFO, Maria do Carmo Peixoto. *Subterrâneos do texto*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

QUILLIGAN, M. *The Language of allegory*. Ithaca/ London: Cornell University/ Andrew W. Mellon Foundation, 1979.