

A polifônica engrenagem de *Ópera dos mortos*

Francisco Antonio Ferreira Tito Damazo

Doutor em Literaturas em Língua Portuguesa pela Unesp/
Campus de São José do Rio Preto-SP

Resumo O romance *Ópera dos mortos* (1999), de Autran Dourado, organiza-se por um enredo de tal modo finamente arquitetado que, efetivamente, evoca-nos, como enuncia em seu título, a realização de uma ópera. Sua enunciação, polifonicamente, representa-nos uma história cujos acontecimentos e situações são, não apenas vivenciados, mas também focalizados por suas personagens que, como se fizessem parte de um dos coros operísticos, agregam suas vozes à do narrador, numa perspectiva mais polêmica que contratual, no entretecimento do fio narrativo.

Em *Ópera dos mortos* (1999), Autran Dourado opera uma extraordinária arquitetura narrativa em que o narrador, na condição de guia turístico, coletiviza o processo de enunciação, compartilhando-o com as personagens cujas focalizações dão maior relevo à trágica e mitificada trajetória dos Honório Cota, uma nobre família pioneira de uma pequena cidade. Nessa estrutura arditosamente polifônica, além de recorrer a intrincado jogo de anacronias e anisocronias na organização do tempo da diegese, o narrador, em nível hipodiegético, instaura, dentro da diegese maior, outras histórias que, alegorizantemente, vão entrelaçando-se com aquela na compleição das significações. De certo modo, é como se realmente estivéssemos diante de uma ópera que, neste romance, a nosso ver, polissemicamente, expande seu sentido impregnado de tragédia.

Em suas considerações sobre a tragédia, afirma Salvatore D'Onofrio:

No mesmo século V a. C, durante o período hegemônico de Atenas, a famosa tríade de dramaturgos – Ésquilo, Sófocles e Eurípedes – aperfeiçoou forma e conteúdo da tragédia primitiva. A estrutura da tragédia grega do período clássico ficou assim constituída, em suas linhas gerais: *prólogo* – parte inicial da tragédia (...), ocasião em que se anunciava o tema e o assunto que se desenvolveria no palco; *párodo*: é a parte lírica da tragédia na qual o coro declama ou canta enquanto executa os movimentos coreográficos; *episódios* – geralmente em número de três, eram conjuntos de ações ou núcleos narrativos, representados pelos atores; *estásimos* – evoluções do coro após cada episódio; *êxodo* – a parte final, o desfecho, cantada pelo coro. (D'ONOFRIO: 1995, p. 150).

Ora, ressaltada sua singularidade em estrutura romanesca, é o que se pode detectar na estrutura de *Ópera dos mortos*. No primeiro capítulo, uma espécie de prólogo (e de certo modo muito também um párodo) o narrador, um guia turístico de uma pequena cidade, se dispõe a relatar, por solicitação de um turista, o drama vivido pela mais nobre das famílias dali, os Honório Cota: “... chegue até o tempo do coronel Honó-

rio (...) de quem o senhor tanto quer saber, de quem já conhece a fama, de ouvido...” (DOURADO: 1999, p. 11-12).

Conhecedor de toda a história que passa a relatar, da qual participou como um filho do lugar, seu discurso se realiza de forma homodiegética, com o que se situa a si e aos demais moradores como o grande coro dessa ópera. A narrativa representa o tenso relacionamento entre os moradores e a família Honório Cota. A caracterização disso se evidencia no uso da forma pronominal de que se utiliza.

O narrador se situa e se individualiza como um guia no atendimento a um turista e, nesse caso, usa a forma verbal na primeira pessoa do singular (“Vejo que o senhor está muito interessado no sobrado, digo como casa”. DOURADO: 1999, p. 16). Mas, situando-se como uma espécie de porta-voz da população de que faz parte e com a qual vivenciou todos os acontecimentos que vai narrar, o seu discurso se compõe, mais tarde, com o uso da popular forma pronominal “a gente” e, por vezes, na primeira pessoa do plural, incluindo-se assim como um dos moradores daquela cidade, os quais situa igualmente na condição do grande coro dessa “Ópera dos mortos”. Lemos, por exemplo, à página 100:

Tínhamos de explicar tudo aos viajantes novos, gente de pouco tato e pouco entendimento. Que ela era muda mas não era surda, não careciam de gritar; era muda mas não era pancada, tinha até muito siso; não era um desses tipos populares de cidade pequena, mas santo de nossa particular devoção. A cidade lutava por sua cria com muito zelo e brío. A gente tinha o nosso orgulho. (DOURADO: 1999).

Nesse primeiro capítulo, portanto, como o próprio título (“O Sobrado”) denomina, o narrador põe-se a relatar a origem do “palco” da ópera que então vai enunciar, ou seja, como se dera a construção daquele imponente e chamativo sobrado, que inicialmente era apenas uma casa (“na época apenas a parte de baixo”, p. 13) mandada construir por Lucas Procópio, típico proprietário desbravador, rude e mandante, tido como muito mau e a quem o povoado reverenciava por temor, porém com enrustido ódio.

O filho de Lucas Procópio, o coronel João Capistrano Honório Cota, personalidade oposta à do pai, razão por que era muito querido pelo lugar, decide construir o sobrado de forma sóbria, mas de impressão suntuosa, sem que para isso a casa inicial fosse mutilada. O sobrado passaria a significar, segundo o coronel, a junção entre ele e seu pai: “Não derrubo obra de meu pai. Eu sou ele agora, no sangue, por dentro. A casa tem de ser assim, eu quero.” (DOURADO: 1999, p. 14).

Era, pois, a projeção e elevação dos Honório Cota que, tendo ao seu lado a igreja (o poder econômico e o poder religioso emparelhados), impunha-se soberanamente àquela gente: “A casa fica no Largo do Carmo, onde se plantou a Igreja. A Igreja do Carmo foi a primeira construção de pedra e alvenaria da cidade. Depois é que Lucas Procópio mandou construir a sua casa (na época apenas a parte de baixo), tentando fazer parelha com a igreja.” (DOURADO: 1999, p. 13). O sobrado, no presente da narrativa, está em ruína:

As cores das janelas e da porta estão lavadas de velhas, o reboco caído em alguns trechos como grandes placas de ferida (...); vidros quebrados nas vidraças (...); nos peitorais das sacadas de ferro rendilhado formando flores estilizadas, setas volutas, esses e gregas, faltam muitas das pinhas de cristal facetado cor-de-vinho que arrematavam nas cantoneiras a leveza daqueles balcões (DOURADO: 1999, p. 11).

Todavia, tivera seu momento de grandeza incomparável e fora orgulho daquela gente, como se pode observar na eufórica descrição do narrador:

E a casa rebocada e pronta, pintada de branco, as janelas azuis, vieram os enfeites feito aquelas pinhas de cristal colorido. E vieram os móveis, as cadeiras austríacas, os dunquerque, os consolos de mármore, que afastavam para os cantos mais recuados da casa os velhos móveis de cabiúna e vinhático do falecido Lucas Procópio. (DOURADO: 1999, p. 27).

Caracteriza-se, assim, um elemento de fundamental importância na estrutura da história que se passará a contar, o sobrado, palco e símbolo de seus proprietários-personagens, com seu momento de grandeza e de decadência até atingir aquela ruína que, no presente da narrativa, figura como um monumento, cujo passado tem posição de destaque na história daquele lugar.

A partir do segundo capítulo, a enunciação passa à efetiva representação narrativa da história, cujo espaço primordial dos acontecimentos será o sobrado anteriormente caracterizado. O relato, que até então se fazia marcadamente no presente do indicativo, uma vez que centrado no presente em que o guia-narrador e seu interlocutor percorrem o casarão, passa a ser feito no pretérito do indicativo. No primeiro capítulo se lê:

Vejo que o senhor não está muito interessado no sobrado, digo como casa. (...) Já sei, quer saber tudo por inteiro, de vez. (...) Quer saber de Lucas Procópio, de João Capistrano Honório Cota, de Rosalina. De tudo que aconteceu. O senhor talvez esteja querendo sair por aí, deixar o guia seu criado de lado, bisbilhotar feito fez o mestre no risco do sobrado, pra compor uma história. (DOURADO: 1999, p. 16).

E no capítulo seguinte, certamente ante a perceptível impaciência de seu interlocutor, o narrador passa à história:

Quando o coronel João Capistrano Honório Cota mandou erguer o sobrado, tinha pouco mais de trinta anos. Mas já era homem sério de velho, reservado, cumpridor. Cuidava muito dos trajes, da sua aparência medida. (...) Ninguém diz, diziam os mais velhos, que ali vai um filho de Lucas Procópio. Aquele tinha parte com o demo, quem vê este ar sério, respeitador, de homem de palavra. O Lucas Procópio devia de ver. Pra ser macho não carece abusar, desmandar. (DOURADO: 1999, p. 19-20).

Como enuncia o título: “A Gente Honório Cota”, o discurso irá situar a nobre família, caracterizando, conseqüentemente, também a própria cidade, a gente do lugar em que os Honório Cota imperaram. E nesse ponto, podemos considerar que, em termos de realização dessa ópera, terão início e serão narrativamente sumarizados os dois primeiros episódios, ou seja, o domínio Lucas Procópio e o domínio João Capistrano.

Numa relação sutilmente dialética, o propósito maior é estabelecer a diversa personalidade entre o pai e o filho, contudo sem que deixem de ter uma certa relação de proximidade, própria do sangue comum que lhes corre na veia. A configuração do sobrado é o exemplo mais cabal desta inter-relação: “A casa tem de ser assim, eu quero. Eu mais ele.” “(...) eu não quero um sobrado que fique assim feito uma casa em riba da outra. Eu quero uma casa só, inteira, eu e ele juntos pra sempre”. (DOURADO: 1999, p. 14-15). É justamente a soberba herdada do pai pelo coronel João Capistrano, um senhor admirado e honrado por sua sisudez, respeito e consideração pelos outros, que vai desencadear a tragédia sobre aquele sobrado.

O coronel delibera entrar na política, galgar altos cargos. Era apenas o que lhe faltava para oficialmente ser reconhecido como chefe do lugar. Inexperiente, ingênuo, desconhecedor desse jogo em que a “sujeira” é a regra, conforme lhe disse depois Quincas Ciríaco (“Política é assim mesmo, João – mão na bosta. Você não conhece, é homem

bom, marinheiro de primeira viagem”. DOURADO: 1999, p. 36), o coronel, sozinho, confiante apenas no poder do seu “partido pessoal”, foi logrado. Embora tivesse ganhado as eleições, não foi declarado o vencedor. Faltou-lhe, nesse particular, a experiência e matreirice de Lucas Procópio. Não obstante a manobra tenha sido uma ação dos políticos, a represália de João Capistrano recaiu sobre toda a cidade. Fechou-se para o povo que só sabia admirá-lo, no dizer do narrador. O sobrado rompeu relações com o povoado. O coronel confinou-se com sua mulher e a filha Rosalina, a única que vingara de uma série de gravidezes mal sucedidas de dona Genu.

Na morte da mulher, às três horas da tarde, ele parou o relógio-armário, relíquia sem igual, que, como os demais móveis do casarão, encantou a cidade. Era o tempo que começava a parar para os Honório Cota. João Capistrano sinalizava que se reduziriam nos três: Lucas Procópio, ele e Rosalina, que, como se verá, tornar-se-á a síntese de ambos. Será ela uma espécie de terceiro e definitivo pavimento daquele casarão: a linhagem Honório Cota. A cota nobiliárquica atinge o seu final e se findaria na “perfeição”: a tríade, numa sutil alegoria que leva à lembrança a mística cristã.

Quando o pai morre, é a vez de Rosalina proceder do mesmo modo. Segue o mesmo ritual, numa demonstração clara de que levaria adiante a decisão do pai. Desce a escadaria e pendura o relógio de ouro, um “Pateck Philip”, do pai. O tempo tornava a parar mais um Honório Cota. Restou ela, e o seu tempo que ia sendo marcado pelo último relógio em funcionamento no casarão, que era, não por acaso, uma pêndula, cujo trabalho dava-se em oscilante movimento. Dupla atuação, duplo modo de ser, como será o de Rosalina, última cota daquela linhagem. Rosalina sustém o conflito deflagrado pelo pai contra a cidade, embora tivessem a esperança de que ela reconsiderasse: “Tudo foi de novo igualzinho relógio de repetição. A casa se encheu de gente, ia-se de novo prestar reverência, dar os pêsames, abrir o coração solidário para Rosalina, a ver se ela aceitava.” (DOURADO: 1999, p. 41).

Podemos dizer que a partir do terceiro capítulo, a narrativa passa a representar o terceiro, mais destacado e denso episódio dessa ópera. Agora o casarão, além de símbolo, passa a tornar-se também o grande palco dos acontecimentos. Segue seu destino mais cerrado ainda, abrigando em seu interior, como se fosse um útero, Rosalina, a última flor daquela nobreza, aliás, como expressa o título do capítulo, a “Flor de Seda”. As atenções da cidade são agora para Rosalina. Será a personagem central dessa ópera. Suas ações e atitudes estarão sempre revelando uma mulher ambígua, múltipla e surpreendente não apenas aos moradores e à própria Quiquina, sua inseparável ama, única remanescente da criadagem e que com ela convive no casarão, mas também a si mesma.

Desta forma igualmente a considerará, contudo, numa dimensão mais aprofundada, Juca Passarinho, a outra personagem principal que, a partir de então, com ela contracenará esse drama entremeado de lirismo e tragédia rumando para uma fatalidade inevitável. Para ele, Rosalina é visonha, um guará, pássaro negaceador:

Dona Rosalina, me perdoe a comparação, mas a senhora às vezes parece um guará, disse ele um dia. Um guará? disse ela não entendendo o que ele queria dizer. A senhora não conhece, nunca com certeza viu um guará? E como ela disse que não, não conhecia, é um bicho assim mudador, a gente nunca sabe direito onde é que ele está, fujão, nos ares”. (DOURADO: 1999, p. 203).

A reiteração desse aspecto da personalidade de Rosalina funciona como uma forma capaz de ir marcando um elemento essencial no romance, estabelecido na simbologia do três que subjaz em toda a sua estrutura. Rosalina é a síntese, cuja tese e antítese são, respectivamente o avô, Lucas Procópio, e o pai, João Capistrano. Ela sendo este, publicamente sobranceira, superior e fechada à cidade. À noite, resguardada no interior do casarão, é Lucas Procópio, em seus devaneios regados a vinho madeira e licor, sendo-o também na “promíscua” e “inferiorizada” relação sexual com Juca Passarinho.

Para a cidade, no entanto, Rosalina continua a determinação do pai, isolamento, sobrado fechado, recolhimento total. Apenas Quiquina sai para a cidade a vender flores artificiais que Rosalina fabricava e cumprindo demais afazeres essenciais à sobrevivência. No casarão entra somente Emanuel, antigo companheiro de infância, filho de Quincas Ciríaco, recatado, prudente tal como o pai. E, a exemplo do que este fora com João Capistrano, Emanuel responsabilizava-se por tudo que dissesse respeito a Rosalina. Esta, por levar adiante a decisão do pai, renunciara à realização do amor que tinha por Emanuel, vivendo-o apenas no seu interior, em sonhos e fantasias, como, por exemplo, nos seus relacionamentos sexuais com seu caseiro, Juca Passarinho: “Os olhos em fogo, os lábios molhados, a boca sequiosa. A respiração apressada, as palavras confusas que ela dizia. Parecia falar com outro não com ele, ele não sabia com quem ela falava. Às vezes acreditava ouvir distintamente o nome de Emanuel.” (DOURADO: 1999, p. 197).

Em sua obra a respeito dos romances de Dostoiévski, afirma Bakhtin (1997, p. 4):

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equípolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. Dentro do plano artístico de Dostoiévski suas personagens principais são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante (grifos do autor).

Ressalvadas as devidas peculiaridades, é justamente esse o procedimento enunciativo assumido pelo narrador, acentuadamente a partir desse terceiro capítulo, fazendo com que a narrativa vá tecendo-se pelo monólogo interior das personagens centrais, que vão, assim, vivendo e revelando a profundidade desse drama. O discurso construtor dessa ópera atua, portanto, numa acentuada polifonia articulada por um narrador que recorre a várias vozes ancilares em focalização interna predominantemente, bem como, bem modestamente, à onisciência, quando assume uma dicção em terceira pessoa ao intervalar-se “nas narrativas” dos extensivos monólogos interiores das personagens.

Dáí justificar-se o complexo recuso narrativo aos níveis intradieético e hipodiegéticos, na tessitura dessa polifonia, com as histórias narradas por Juca Passarinho e Rosalina e nas narrativas feitas, por sua vez, pelas personagens dessas histórias: as caçadas e outras histórias contadas por Zé do Major de quando morava com o major Lindolfo; seus amores também desencontrados e transtornantes com Esmeralda, com Toninha; a história da morte do filho de major Lindolfo, o menino Valdemar; a história contada por dona Vivinha (uma espécie de alusão a Édipo Rei), segundo a qual, um homem, por força do destino, acabara, sem o saber, casando-se com a filha e por isso se matando. Estes níveis narrativos são utilizados como alegorizações e tematicamente interligam-se à história maior habilmente trançada pelo narrador em nível extradiegético situado.

Outra questão trabalhada nessa polifonia operística é a relativa ao tempo. Numa composição de equilibrada sincronia, se o tempo da história segue em forma cronológica, desde o pioneirismo de Lucas Procópio à trágica loucura de Rosalina, diferentemente ocorre com o tempo do discurso. Com o propósito de recalcar fatos e significações pelo presente da narrativa expostos, o narrador vale-se do recurso da analepse, como se viu nas histórias principalmente relativas à caracterização de Lucas Procópio e nas de Juca Passarinho que jogam como reduplicadoras, indiciando premonitoriamente a tragédia vindoura.

Mas visando também a indiciar fatos e situações que à frente registrará, numa evidente demonstração de pleno domínio da história, o narrador vale-se do recurso da

prolepse. Tome-se como um dos muitos exemplos o seguinte: ainda no primeiro capítulo, empregando os parênteses – recurso de que se utiliza para indicar esses cortes abruptos na seqüência do discurso – o narrador antecipa uma atuação de Rosalina que no tempo da história situa-se a partir do início do terceiro capítulo. À página 13 (primeiro capítulo) tem-se: “(Rosalina conhecia o Largo do Carmo palmo a palmo, desde sempre olhando detrás das cortinas a igreja, as casas fronteiras (...) os burricos peados junto ao cruzeiro, os jacás vazios...)”. À página 43, início do capítulo três: “Rosalina afastou a cortina e chegou na janela (...) O burrinho junto do cruzeiro, a terra vermelha”. Esse procedimento narrativo, concorre para a estrutura polifônica com a qual se costura o romance.

José Feliciano, ou Juca Passarinho, ou ainda Zé do Major (eis a simetria do três), como é denominado em função dos vários momentos de sua existência, irá transformar a rotina daquele casarão, parece estar vindo para cumprir uma predestinação da qual não tem como escapar. A história vai assim deixando entrever a presença do místico, do mistério e do encantatório, como se forças sobrenaturais do destino fossem inscrevendo as fatalidades de que não podem fugir os homens: elementos componentes da ópera na representação dos grandes dramas vividos pelo ser humano. E no caso presente, a relevância, para a cidade, da mitificação dos Honório Cota.

Rosalina convive com seus fantasmas que no casarão parecem rondar. Tome-se como exemplo:

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. (DOURADO: 1999, p. 54).

Desse modo também podem ser vistas as premonições de Juca Passarinho, as quais vão indiciando o trágico acontecimento desencadeador do desfecho da obra. À espera de alguma carona para a cidade, ele sonha que seu padrinho major Lindolfo manda-lhe “chumbo Paula-sousa”. A grande má impressão que lhe causou as voçorocas e o mau agouro provocado pelo redemoinho: “Primeiro o sonho, depois as voçorocas, agora o redemoinho. Quem sabe era um sinal pra ele? (...) Não adianta fugir. Deus é forte. O que for, soará”. (DOURADO: 1999, p. 81).

É de se considerar também que nesse sentido figuram as marcas: de Quiquina, a mudez a servir de proteção e garantia àquele mundo fechado e secreto; de Juca Passarinho, a belida do olho esquerdo a perscrutar o sobrado, infiltrando-se. Ambos como se predestinados a cumprirem seus destinos na evolução daquela “ópera dos mortos”.

A presença de Juca Passarinho reequilibrará o sobrado: será o terceiro. Faltava um homem para sua manutenção e preservação. Contudo, do ponto de vista das significações da história, sua presença aguçará e fará atuar com maior contundência o lado Lucas Procópio de Rosalina, precipitando as ações cujo efeito será a consumação do desaparecimento da nobre família agonizante desde a fraude eleitoral contra João Capistrano. Isto posto, o sobrado tornar-se-á então um monumento de cuja memória se orgulha a cidade.

Com a atuação de Juca Passarinho, têm início as grandes ações que evoluirão para a tragédia propriamente. A engrenagem põe a rolar os seus dentes (procedimento ilustrado no título do quinto capítulo: “Os Dentes da Engrenagem”). A sua intromissão nas entranhas do sobrado vai dando-se passo a passo. Rosalina, visonha, guará, ora cedendo, ora coibindo, ou seja, ora Lucas Procópio, ora João Capistrano, estabelece uma nova ordem no sobrado.

Inicialmente, há um conjunto de ações que circunscrevem a aproximação entre ela e Juca Passarinho no plano, digamos, erótico-amoroso. Desenha-se inclusive nesse transcurso a tensão provocada pela disputa do objeto amoroso entre Juca Passarinho e

Quiquina. Claro que a questão se coloca aqui num plano mais sutil de “possuidor” em defesa (Quiquina) e conquistador na busca (Juca Passarinho). Mas a porção Lucas Procópio faz com que Rosalina “traia” Quiquina, entregando-se a Juca Passarinho. Não menos significativa quanto ao estabelecimento dessa relação erótico-amorosa é o título do capítulo que a inscreve: “O Vento após a Calmaria”.

Neste capítulo, acentua-se o recurso ao jogo temporal na tessitura da obra empregado pelo narrador, uma de suas principais técnicas de composição em que largamente recorre às anacronias e anisocronias. A cena transcorre a partir de dez horas da noite, portanto, num tempo que comporta o resto da noite e parte da madrugada. A esse acontecimento (a exemplo de outros, sobretudo nos longos monólogos de Juca Passarinho, Rosalina e Quiquina), num processo de alongamento, o discurso dispensa todo um capítulo. Mais adiante, ao apresentar Juca Passarinho impacientemente esperando nova oportunidade, que só ocorrerá noites depois, já agora num processo de sumarização (que, no conjunto arquitetônico dessa técnica narrativa, também é amplamente empregado), o discurso esgota-se rapidamente em algumas páginas.

À medida que o tempo avança, no entanto, a relação amorosa vai amenizando e mecanizando-se, enquanto uma outra crescentemente se estabelece. É uma relação amorosa-maternal (novamente se tem aqui uma espécie de sutil jogo do complexo de Édipo). Tal procedimento se acentua entre eles principalmente a partir da gravidez de Rosalina. Sirva-se de exemplo:

Juca Passarinho agora reparava que Rosalina (...) ia aos poucos ganhando uma suavidade tão grande, um jeito assim tão manso (os olhos boiavam no brilho doce da paz, os gestos cada vez mais lentos e arredondados, como se ela estivesse sob o efeito de um soporífero ou de noite, lúcida e insone), tão mansa e maternal, (...) ou então um desejo ainda mais escondido, impossível, de deitar a cabeça no seu colo e pedir um cafuné pra ela (ridículo, ele não era uma criança, se amenizava)... (DOURADO: 1999, p. 210-211).

Os indícios de recomposições vistos no sobrado, após a chegada de Juca Passarinho, põem a cidade na esperança de que, por meio dele, possa ser restabelecido o seu relacionamento com o casarão. Para os moradores, de certo modo, Juca Passarinho não deixa de ser um deles, já que era de origem simples, passa a habitar o sobrado e com eles também convive. Seria a ponte possível que Quiquina se furtara a ser. Todavia, Juca Passarinho, quando tratavam do sobrado, como ela, desconversava, conquanto fosse um exímio “língua-nos-dentes”.

O fato é que o sobrado (Rosalina), a exemplo do que fizera com os moradores da cidade, ia subjugando-o, apoderando-se dele a ponto de, ao final, transformá-lo, ameaçando mesmo “devorá-lo”. Tanto o sobrado, personificado em Rosalina, quanto as voçorocas são elementos da decomposição, da consumição, enfim, da vida de José Feliciano (feliz); são a prisão de Juca (Passarinho); a destruição e morte para o Zé do Major (espiritoso, inventivo), que também é um sendo três. Rosalina parecia uma sereia de que se encantara José Feliciano (mais precisamente Zé do Major que já havia sido encantado por Esmeralda) que se prendera por completo às delícias dos prazeres carnavais à noite e à afetividade e ternura que lhe passavam a presença e a fala de Rosalina durante o dia:

... E chegava a achar que de dia sim era feliz, de noite era o visgo das voçorocas, as goelas vermelhas e escuras, de que ele não podia se afastar, sentindo aqueles encontros noturnos como um vício, uma pena feliz: condenado àquela mulher, àquela casa, àquela vida (até quando, meu Deus?), jamais dali poderia se afastar, até que um fato violento qualquer (ele agoniava, aziago) pusesse fim a todo o sonho manso, a todo pesadelo... (DOURADO, p. 207).

Esse exemplo confirma igualmente as premonições de coisas ruins que Juca Passarinho ia tendo, tanto na trágica história do pai que casa com a filha e por isso corta a carótida, contada por dona Vivinha, no sonho que não mais o abandona, em que o major Lindolfo está a atirar-lhe nos peitos, por supor que ele tivesse desvirginado Esmeralda, quanto na impressionante visão que lhe causaram as voçorocas e o mau agouro do redemoinho no Largo: “Ele também devia ter passado correndo pelo sobrado, continuado viagem, nunca ter entrado naquela voçoroca. Bem que o dia andava cheio de coisas aziagas no ar. O sonho, as voçorocas e o redemoinho no Largo; um aviso pra ele.” (DOURADO: 1999, p. 236).

Juca Passarinho, de certo modo, havia ousado cometer um “sacrilégio”: invadir e mesmo devassar os “sagrados” mistérios do sobrado, por isso a “maldição” de que se vira envolvido e que teria, certamente, terríveis conseqüências contra ele, se a cidade viesse a tudo saber, pois o casarão era, conforme o narrador vai representando, uma espécie de fetiche, coisa sagrada para a cidade. Ele, Juca Passarinho, que com ela convivera e conhecera um pouco da história bem o sabia. Tanto assim que delibera ir embora na madrugada ainda, sem que fosse visto.

E o terceiro e último episódio dessa ópera dos mortos se efetiva com as ações representadas no oitavo e nono capítulos, respectivamente denominados “A Semente no Corpo, na Terra” e “Cantiga de Rosalina”. No primeiro, estamos diante do clímax da história. A gravidez, o parto e o filho natimorto consolidam a tragédia: Rosalina enlouquece. O clã, como prognosticara o coronel João Capistrano, ao parar o relógio-armário às três horas, por ocasião da morte de dona Genu, se findaria com o terceiro, o tempo dos Honório Cota se fixaria no três, previsão que vai sendo indiciada ao longo da história com a obsessiva reiteração desse número, como vimos apontando: Rosalina, ao morrer João Honório, pendura, ao lado do relógio-armário, o relógio de ouro do pai, “aquele mesmo que a gente babava de ver ele tirando do bolso do colete branco, tão bonito e raro, Pateck Philip dos bons, legítimo.” (DOURADO, 1999, p. 42). Depois, perante a loucura de sua pupila, percebendo o fim de tudo aquilo, foi a vez de Quiquina parar o último relógio do sobrado funcionando: a pêndula (Rosalina), “o guará”, que oscilava para lá (João Capistrano) e para cá (Lucas Procópio).

O parto reproduzindo os da mãe, ou seja, o filho não vingado, encaminha para o desfecho da tragédia que vinha sendo indiciado ao longo da narrativa: “Cantiga de Rosalina” (nono e último capítulo). É um final próprio à ópera, cuja grandiosa repercussão se afigura adequada para o fim de “homens superiores”. Pela terceira e última vez, a escada do casarão se serve para que, novamente numa atitude de condescendência, um Honório Cota desça até a população, que, novamente numa atitude de reverência, lhe fora prestar as condolências.

A liberdade que lhe imprime a loucura libera a fantasia vivida por Rosalina agrihoadada pela honra à memória do pai: desce a escadaria do casarão “casada” com Emanuel e, de braço dado com ele, vai para a sua “eterna lua-de-mel”. A loucura é a sua única saída honrosa depois de tudo que lhe acontecera.

Consumado o drama, está desfeita a polifonia discursiva, o narrador volta a assenhorear-se do discurso inteiramente, como o fizera nos dois primeiros. Nestes, no presente da narrativa, atua ainda como um descritor/informante que apenas quer situar os caracteres dos originadores do sobrado que se tornara um monumento fundamentalmente em razão da tragédia de que fora o grande palco. E assim o faz, como nesse último, num discurso puramente monológico de guia-narrador porta-voz da gente daquele lugar.

Em conclusão, podemos reafirmar que *Ópera dos mortos* é um romance polifônico, sua narrativa se faz não só pela voz de um sujeito da enunciação, mas também por outras vozes que no enunciado são os principais atores das ações desenvolvidas. Toma a ópera lírica com sua tragicidade como modelo e a reescreve desconstruindo-a, pois nela a simbologia da tradicional perfeição atribuída ao número três se transfigura. João Capistrano, sendo o dois, não é a continuidade do um, Lucas Procópio, embora afirmasse assim querer. Rosalina acaba não sendo apenas o dois, o pai, conquanto tivesse sido esse o seu propósito. Além disso, sendo a terceira na ordem do clã, é a grande pro-

tagonista da obra e Lucas Procópio, o primeiro, não é mais que um deuteragonista. E mais, ironicamente, a suposta perfeição pretendida por João Honório acaba acontecendo, porque a história torna-se um mito que a cidade cultiva e ostenta.

Referências bibliográficas

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da Literatura*. 8 ed. Coimbra: Almedina, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoievski*. 2 ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. *Estética da Criação Verbal*. 4 ed. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARROS, Diana Luz Pessoa de & FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1999.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do Texto 2: Teoria da lírica e do drama*. São Paulo: Ática, 1995.

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

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*. As Categorias de Pessoa, Espaço e Tempo. 2 ed. São Paulo: Ática, 2002.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

REIS, Carlos & M. LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. Tradução Ângela Bergamini, Milton Aruda, Neide Sette e Celemence Jouët-Pastré. São Paulo: Martins Fontes, 1996.