

O DESDOBRAMENTO DAS VOZES EM “ÓPERA DOS MORTOS”

Lúcia de Fátima PELET*

RESUMO

Este artigo propõe a leitura do romance de Autran Dourado, *Ópera dos Mortos*, a partir da análise estrutural de suas construções textuais e seus respectivos desdobramentos, visto que a obra apresenta uma narrativa arquitetada polifonicamente, agregando tempos, espaços e fatos que se sucedem não só concretamente no enredo, mas nas lembranças e nas expectativas das personagens.

Palavras-Chave: Narrativa; Narrador; Espaço; Tempo; Estrutura.

A literatura transforma em instrumentos artísticos os recursos da linguagem usados como elementos estruturais de um texto narrativo quando desvencilha a palavra de sua função utilitária e lhe concede múltiplos significados, num processo de criação em que as sensações produzidas no leitor vinculam a existência da arte ao homem.

Estes elementos: narrador, personagem, espaço, tempo, foco narrativo, enredo – essenciais no romance, a princípio utilizados com o único objetivo de estabelecer comunicação, adquirem um caráter de experimentação na articulação da narrativa e podem ultrapassar seus supostos limites tanto funcionais na escrita quanto conceituais na teoria, alcançando um panorama reflexivo das relações da literatura com ela mesma, com o escritor e com a sociedade, a partir de um texto literário.

O imbricamento de estratégias narrativas, no que tange à possibilidade de criação artística, pressupõe o estabelecimento de uma organização complexa e dinâmica de diversos saberes e diversos códigos que, por sua vez, dão chance à análise de hipóteses, asserções e conceituações dos aspectos estruturais, psicológicos e sociais desse processo.

Com foco específico na análise estrutural, este artigo pretende permear a concepção dada por Autran Dourado aos elementos narrativos constitutivos do romance *Ópera dos Mortos*.

* UEG-Laranjeiras
E-mail: luciapelet@gmail.com

Nascido em 1926 em Minas Gerais e recém-falecido no Rio de Janeiro, Waldomiro de Freitas Autran Dourado formou-se em Direito. Leitor das obras de Stendhal, Flaubert, Henry James, Joyce, Thomas Mann, Proust, das tragédias gregas e de filosofia, começou a escrever aos 17 anos e em 1947 inaugurou seus escritos com a publicação do livro *Teia*. Foi um escritor que seguiu as tendências do contexto histórico literário brasileiro das décadas de 30 e 40 do século XX, marcadas como a era do “romance brasileiro” (BOSI, 1994, p.383) e, pelo desenvolvimento da ficção regionalista, objetivou representar a complexidade dos conflitos entre os seres humanos e o contexto social no qual estão inseridos. Seu interesse pela realidade do interior do país e pelo aspecto psicológico das personagens faz com que o espaço exterior fique em segundo plano e o foco narrativo passe a ser o espaço mental das personagens e a introspecção, numa perspectiva que conduz o leitor como testemunha da miséria cotidiana, da alienação e da opressão em que se está imerso no mundo. “A refinada arte de narrar de Autran Dourado” (BOSI, 1994, p.422) não está na diversidade de temas abordados, mas na habilidade criativa de lidar com a linguagem e no seu cuidadoso trabalho estético.

Ópera dos Mortos é o primeiro romance da trilogia que Autran Dourado escreveu sobre a história da família Honório Cota, juntamente com os romances *Lucas Procópio* (1985) e *Um cavalheiro de antigamente* (1992). Esses romances identificam-se não apenas por temáticas comuns, mas por um enredo comum, construído em tempos históricos distintos e retratando a trajetória de três gerações de uma família rica no interior de Minas Gerais. No entanto, essas obras não foram escritas em ordem cronológica e para efeito de compreensão e sistematização do todo, a ordem lógica da história começa com o romance *Lucas Procópio* (1985), seguido de *Um cavalheiro de antigamente* (1992), que é uma aventura psicológica de João Capistrano, no sentido de descobrir sua história e identidade. Por fim, temos em *Ópera dos Mortos* a terceira geração dessa saga: a orgulhosa e altiva Rosalina torna-se o núcleo da narrativa. Esse romance é o oitavo livro de Autran Dourado e foi publicado pela primeira vez em 1967, apresenta uma linguagem moderna que reconstrói, porém, um cenário social ultrapassado. Do referente exterior está presente a evocação das transformações pelas quais passou a economia de Minas Gerais (o período aurífero, a economia rural e

urbano-industrial) e as suas relações sociais (a estrutura da sociedade patriarcal, o culto à imagem dos coronéis do passado, a situação da mulher rica e sem instrução). O autor fixa a decadência dessa sociedade mineira através de personagens que se isolam em um universo fechado e totalmente limitado. Assim, o autor revitaliza o passado na construção do tecido verbal, permitindo a compreensão das lesões que esse tempo deixou no presente.

A narrativa, em *Ópera dos Mortos*, é ambientada em Minas Gerais, na cidade mítica de Duas Pontes. Rosalina, a protagonista, última descendente da família Honório Cota, é filha de João Capistrano e neta de Lucas Procópio. No tempo presente da ação, os dois homens estão mortos. Eles eram muito diferentes um do outro e Rosalina assume as personalidades opostas do pai e do avô em uma tentativa de perpetuação de um tempo remoto, cultivando o orgulho de seu núcleo familiar. O desenvolvimento do enredo mostra que, quando Rosalina já é uma moça, seu pai resolve candidatar-se a uma vaga na Câmara da cidade, mas não assume a presidência por ter sido traído, sendo que a vitória das eleições é atribuída ao partido rival. A partir daí ele isola-se no sobrado, com sua esposa e filha, como uma forma de protesto. Após a morte de seus pais, Rosalina mantém o estado de isolamento iniciado pela figura paterna e o sobrado consolida-se como uma espécie de santuário a ser preservado, como resgate do tempo remoto. Ela mora com Quiquina, a governanta muda, que tem como incumbência vender na cidade as flores de pano que Rosalina produz e é ela quem funciona como um elo entre o sobrado e a vida na cidade. Essa representação de um núcleo familiar imobilizado tem o equilíbrio desestabilizado pela inserção de um elemento externo, Juca Passarinho, que passa a trabalhar no casarão. Durante o dia, Rosalina representa o papel da patroa austera e, à noite, a da mulher, vivenciando todas as fantasias possíveis através do sexo e da bebida, ao tornar-se amante de Juca Passarinho.

A obra é dividida em nove capítulos cujos títulos referem-se à temática e ao desenvolvimento dos mesmos. À medida que a narrativa se desenrola, o leitor vai recebendo explicações sobre os acontecimentos anteriores e é induzido a uma leitura visual pelo interior e exterior das personagens, pois a linguagem, de recursos barrocos, contribui para criar uma narrativa elíptica, mas com continuidade e contiguidade, resultado das estratégias narrativas usadas pelo autor.

A história narrada em *Ópera dos Mortos* é polifônica, há muitas vozes narrativas gerando percepções distintas da mesma realidade, o que caracteriza, segundo os estudos sobre narratologia feitos pelo teórico Gérard Genette em *Discurso da Narrativa* (1995), a focalização interna múltipla. Toma-se conhecimento dos fatos por meio dos monólogos dos diversos narradores: há um narrador coletivo (representando o povo de Duas Pontes), Quiquina (a empregada), Juca Passarinho (o forasteiro), Quincas Ciríaco (amigo de João Capistrano) e Rosalina (a personagem central). As personagens realizam suas próprias deduções, discordam entre si e julgam de forma diferente um mesmo evento. Nesse quadro, entretanto, predomina o foco narrativo do narrador onisciente, teorizado por Genette (1995) como heterodiegético, aquele que está fora da história que conta, mas conhece tudo sobre as personagens, entra na mente delas porque conhece seus pensamentos e está em todas as partes, analisando todas as ações. No caso desse romance, essa voz oscila entre um distanciamento e um certo grau de afetividade com as personagens, tendo como principal característica do seu discurso o tom de denúncia e crítica à mentalidade castradora do pai e da filha. Vale notar que esse narrador representa o povo da cidadezinha de Duas Pontes e, em forma de 'causo', conta a um ouvinte as suas memórias permeadas pelos costumes do lugar. Esse viés de intimidade estabelece uma relação ingênua entre o narrador e o ouvinte e, por conseguinte, entre o narrador e o leitor, inteirando-o da teia dos acontecimentos. Mesmo quando os monólogos interiores de Rosalina, Juca Passarinho e Quiquina tomam força sozinhos, é ele quem amarra o corpo do romance (ao iniciá-lo com suas lembranças e ao encerrá-lo, no episódio da despedida de Rosalina).

No primeiro capítulo, uma espécie de prólogo, o narrador se dispõe a relatar o drama vivido pela família mais nobre do lugar, os Honório Cota. A história da qual é conhecedor e da qual participou como morador da cidade é contada no presente do indicativo, visto que o guia-narrador e seu interlocutor estão percorrendo o casarão. Assim, ao se individualizar no discurso com o ouvinte, ele, de forma homodiegética (GENETTE, 1995), usa a primeira pessoa do singular: “... o senhor mesmo só agora repara, depois que eu falei” (DOURADO, 1972, p.5), “Estou vendo que o senhor quer é gente.” (DOURADO, 1972, p.6) e, mais adiante, como numa ópera, quando atua em coro com os demais moradores, compõe um discurso popular usando a forma pronominal “a gente” ou, às vezes, a primeira pessoa do plural: “Desde longe a gente

adivinhava ele vindo...” (DOURADO, 1972, p.10), “Todo dia a gente tinha novidade.” (DOURADO, 1972, p.15). Quando usa “a gente”, o narrador exterioriza múltiplos modos de sentir e de ver a trajetória dos envolvidos na trama, porque além de apresentar e encerrar a história das personagens é ele quem manipula as passagens do tempo: “Recue no tempo, nas calendas, a gente vai imaginando; chegue até o tempo do Coronel Honório” (DOURADO, 1972, p.2); “Agora chegou a vez do tempo passar, o tempo passou.” (DOURADO, 1972, p.27), como que para informar ao leitor que, mesmo que os relógios da casa parem, o tempo não para.

O próprio título do primeiro capítulo, “O Sobrado”, enuncia o imponente palco onde Rosalina, solitária e enclausurada, cultivará o tempo retrógrado. No entanto, nesse contexto, contraditoriamente, o sobrado passa a ser também protetor de Rosalina que, ao tentar atuar no universo dos mortos, vê o seu contato com o povo da cidade como uma ameaça ao mundo em que vive. Desse modo, a narrativa interliga duas pontes: o passado e o presente.

Depois de caracterizar o cenário e diante da impaciência do ouvinte, o narrador, no segundo capítulo, passa à história da gente Honório Cota. O discurso, agora no pretérito do indicativo, situa a família em relação à própria cidade e ao povo do lugar. Numa configuração dialética, a narração estabelece uma relação de proximidade entre Lucas Procópio e João Capistrano “... eu e ele juntos para sempre.” (DOURADO, 1972, p.13) e, ao mesmo tempo, destaca a diferença de personalidade entre eles, como na opinião do amigo Quincas Ciríaco: “João Capistrano não tinha nada do pai” (DOURADO, 1972, p.12) ou “Lucas Procópio não era aquele homem que queria João Capistrano. No fundo ele mesmo sabia,” (DOURADO, 1972, p.13).

Com a derrota nas eleições, em represália ao povo, o sobrado rompe relações com toda a cidade e o coronel com sua mulher e sua filha Rosalina começam então o confinamento da família. Na morte de dona Genu, às três horas da tarde, João Capistrano para o relógio-armário. Rosalina procede do mesmo modo, desce a escadaria e pendura o relógio de ouro do pai quando ele morre. O narrador deixa claro que a intenção dos moradores da cidade era “dar os pêsames e abrir o coração solidário para Rosalina a ver se ela aceitava” (DOURADO, 1972, p. 27), mas ela não reconsidera e, assim, sustém o conflito deflagrado pelo pai contra a cidade.

Rosalina, a última flor daquela nobreza, como expressa o título do terceiro capítulo, a “Flor de Seda”, abrigada no interior do sobrado se torna a personagem central da ópera. Suas ações e atitudes sempre a revelam como uma mulher ambígua e surpreendente não apenas aos moradores e à Quiquina, sua inseparável ama, mas também a si mesma.

A reiteração desse aspecto da personalidade de Rosalina funciona como uma forma essencial, capaz de marcar a narrativa do romance como um elemento fundamental na sua estruturação. Genette (1995) nomeia a narração de “a instância produtiva da enunciação” e distingue vários tipos de narrador, mediante o seu lugar na diegese, ensejando que a narrativa é, ao mesmo tempo, uma história sendo contada e um discurso. Esse conceito esclarece porque a população de Duas Pontes, representada pelo narrador principal, Quiquina e, numa dimensão mais aprofundada, Juca Passarinho, que passará a contracenar esse drama, vivem cada qual uma experiência específica com Rosalina e têm por isso pontos de vista diferentes a partir dessas vivências. O meio utilizado pelo narrador para focalizar as cenas sob a ótica das personagens é o discurso direto e o indireto-livre. Em *As Categorias da Narrativa Literária* (1971), Tzvetan Todorov formula, ao tomar a narrativa como discurso, a inclusão de outras histórias no interior de outra e chama essa combinação de “encaixamento”. Assim, o narrador, ao abrir espaço para outras histórias dentro da diegese maior, estabelece uma compleição de significações já que não há certezas absolutas, exclusivas de um narrador, provocando e mantendo o efeito de mistério durante toda a narrativa.

Sabe-se, pela fala do narrador, que Rosalina era, aos dezesseis anos, “uma moça instruída e bonita, disputada pelos rapazes da cidade” (DOURADO, 1972, p.19), mas no dia da morte do pai impressionou a todos pela sua figura:

a cabeça erguida, digna, soberba, que nem uma rainha – os olhos postos num fundo muito além da parede, os passos medidos, nenhuma vacilação... uma figura recortada de história, desses casos de damas e nobres que contam pra gente, toda inexistente, etérea, luar.; Dona de altas grandezas, igual a Seu coronel Honório Cota. (DOURADO, 1972, p. 28 e 68)

Essa imagem de Rosalina como inatingível é confirmada no último capítulo. Dando fim à história, o narrador coletivo confirma a visão de inacessibilidade que todos do lugar tinham em relação a ela:

de branco, o vestido comprido e rendado, uma rosa branca refohuda no cabelo... A cabeça erguida, o porte empinado, hierático, ela mais parecia uma rainha descendo a escadaria dum palácio, uma noiva boiando no ar a caminho do céu. E ela sorria, meu Deus, a gente viu depois de muitos anos Rosalina sorrir pela primeira vez. (DOURADO, 1972, p. 204)

E então, como participante da história, conclui: “Lá se ia Rosalina, nosso espinho, nossa dor.” (DOURADO, 1972, p.205).

Quiquina, o elo entre Rosalina e o mundo exterior, era “seu cão-de-guarda” (DOURADO, 1972, p.100); “sempre boa, uma espécie de mãe para ela” (DOURADO, 1972, p.103) e em momento algum a descreve como uma pessoa superior, soberba. Apesar de ser uma criada, mantinha com Rosalina uma relação afetuosa, de amizade. “Menina endiabrada... Porque para Quiquina ela seria sempre uma menina.” (DOURADO, 1972, p.85), que ela cuidava e defendia das brincadeiras da molecada, das fofocas do povo de Duas Pontes e, posteriormente, de Juca Passarinho. Havia entre elas um entendimento mudo, o diálogo era travado apenas por gestos e olhares, sem carecer de palavras, levando a entender que ambas necessitavam uma da outra.

No entanto, nem a Rosalina orgulhosa e ressentida sob o olhar de Duas Pontes, nem a patroa com ares de criança indefesa para Quiquina seria aquela que impressionaria Juca Passarinho. A presença dele reequilibra o sobrado na sua manutenção e preservação, mas, contudo, precipitará as ações cujo efeito será a consumação do desaparecimento da nobre família agonizante desde o acontecimento malogrado das eleições contra João Capistrano. O quinto capítulo, “Os Dentes da Engrenagem”, evidencia a presença de Juca Passarinho na evolução da tragédia, pois, passo a passo, sua intromissão nas entranhas do sobrado gera uma narrativa entremeada de lirismo e drama, em que a sua proximidade no plano erótico-amoroso com Rosalina circunscreve a revelação das várias faces da personalidade dela. Além disso, a narrativa desenha também, nesse transcurso, a tensão da disputa por Rosalina entre Juca Passarinho e Quiquina. Esta colocada num plano de possuidora, na defesa, e aquele como conquistador, na busca. As repentinas mudanças de Rosalina são para Juca Passarinho motivo de reflexão e perplexidade:

Que pessoa estranha, dona Rosalina. Ela o deixava desconcertado não apenas pela ambivalência de sua conduta mas pelo mistério mesmo do seu ser. Como é que uma pessoa era assim? Ele não entendia, por mais que verrumasse a cabeça não conseguia entender. Ela lhe dava a impressão de duas numa só: quando ele pensava

conhecer uma, via que se enganava, era outra que estava falando. Às vezes mais de uma, tão imprevista nos modos, nos jeitos de parecer. Um ajuntamento de Rosalinas numa só Rosalina. (DOURADO, 1972, p.93-94)

O estabelecimento dessas relações acentua-se no capítulo seguinte: “O Vento após a Calmaria” em que a narrativa, num processo de alongamento, comporta longos monólogos de Quiquina, Juca Passarinho e Rosalina. No entanto, a intensidade do jogo amoroso entre Rosalina e Juca vai diminuindo à medida que o tempo vai passando, principalmente a partir da gravidez dela. Isto fica acentuado na reflexão de Juca Passarinho:

...ela ia 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... (DOURADO, 1972, p. 172)

O oitavo capítulo, “A Semente no Corpo, na Terra”, traz o clímax da história. A gravidez, o parto como os da mãe, o filho não vingado consolidam a tragédia: Rosalina enlouquece. É a última “cota” (grifo meu) do clã, “uma flor sem ninguém para colher.” (DOURADO, 1972, p. 70) e Quiquina, ao perceber o fim de tudo, para o terceiro relógio do sobrado: a pêndula. Assim, pela terceira e última vez, um Honório Cota desce pela escada para ser reverenciado pela população de Duas Pontes. E num final digno de uma ópera, a “Cantiga de Rosalina” (nono capítulo) mostra como a fantasia é libertada pela loucura e dá a Rosalina uma saída honrosa depois de tudo que lhe acontecera: “de branco, o vestido comprido e rendado, uma rosa branca refohuda no cabelo, (...) de braço dado com Seu Emanuel. (...) parecia uma noiva boiando no ar a caminho do céu(...). E continuaram a sua marcha nupcial.” (DOURADO, 1972, p. 204); como mostra o discurso monológico do sujeito enunciador, que no presente da narrativa atua de novo como um guia-narrador, um informante porta-voz da gente daquele lugar, como fizera nos dois primeiros capítulos.

É importante ressaltar que outro elemento estrutural de *Ópera dos Mortos*, o tempo, do ponto de vista histórico, não pode ser determinado precisamente (entre os séculos XVIII e XIX) porque na narrativa não há nenhuma referência a acontecimentos no mundo ou no Brasil. A única marcação temporal é percebível apenas pelo comportamento e pelos costumes do povo de Duas Pontes. Importante frisar que essa imprecisão histórica na narrativa não compromete a composição fabular do romance.

No entanto, a articulação do tempo pela linguagem induz o leitor a uma sensação labiríntica, visto que Rosalina nega o tempo presente e o tempo futuro para ater-se ao tempo passado, na tentativa de conservar a presença do pai e do avô, criando assim uma situação que se pressupõe além do espaço e do tempo. Embora haja uma equilibrada sincronia no tempo da história, que segue cronologicamente desde o pioneirismo de Lucas Procópio à trágica loucura de Rosalina, o mesmo não acontece com o tempo do discurso, não existe uma ordem cronológica para cada narrativa. Com o intuito de realçar fatos expostos pelo presente da narrativa, o narrador vale-se de um intrincado jogo de anacronias e anisocronias na organização do tempo da diegese. Um dos recursos é a analepse. Esse procedimento é previsto por Genette (1995) pelo fato de existirem momentos em que é necessário explicar as vicissitudes do presente por confronto com fatos passados, cuja recuperação é fundamental para a compreensão da história narrada, como se viu nas histórias de caracterização de Lucas Procópio e Juca Passarinho, principalmente no segundo capítulo. Outro exemplo são as reminiscências de Quincas Ciríaco, que retrocedem o tempo e vão formando as figuras dentro dos seus próprios universos, mas, ao mesmo tempo, relacionando-as à história contada para gerar a coerência interna do texto.

Outra estratégia, configurada por Genette em *Discurso da Narrativa* (1995) na relação de duração entre história-discurso, é a supressão de períodos de tempo, a elipse, materializada nesse romance, entre outras, na página 27: “Agora chegou a vez do tempo passar, o tempo passou”.

Ainda sobre a velocidade da narrativa, Genette (1995) inclui o sumário, método indicativo de que o tempo da história é maior que o tempo do discurso e que no romance de Autran Dourado pode ser notado no final do capítulo 7, em que Juca Passarinho se angustia pela incerteza de um novo encontro com Rosalina e logo o discurso é encerrado com poucas palavras.

Além disso, por ter pleno domínio da história, o narrador recorre à prolepse, isto é, uma antecipação, no plano do discurso, de um fato ou de uma situação que, em obediência à cronologia diegética, só deveriam ser narrados mais tarde (GENETTE, 1995). Ele visa destacar situações que ainda registrará. Prova disso está no primeiro capítulo, vê-se entre parênteses – indicando corte abrupto na sequência do discurso:

(Rosalina conhecia o Largo do Carmo palmo a palmo, desde sempre olhando detrás das cortinas a igreja, as casas fronteiras, a Escola Normal, a estrada. (...) o sol estorricando a terra, reverberando nas paredes brancas, os burricos peados junto ao cruzeiro...) Se quiser, o senhor pode ver Rosalina. (DOURADO, 1972, p.3)

Aí o narrador antecipa uma atuação de Rosalina, que no tempo da história ocorrerá na página 29 no início do terceiro capítulo: “Rosalina afastou a cortina e chegou na janela (...) O burrinho junto do cruzeiro, a terra vermelha”.

A perspectiva temporal, deliberadamente ambígua nesse romance em que presente e passado fundem-se a todo momento, condiciona uma sensação de temporariedade em duas formas. Fora do casarão, o tempo real. Dentro do casarão o tempo, comandado pelos mortos, é marcado pelos relógios parados que representam a hora em que o avô, o pai e a mãe de Rosalina morreram, deflagrando assim a rejeição do tempo pela personagem.

Não existe futuro em *Ópera dos Mortos*, já que o fato limite e modificador da vida das personagens (a morte do filho de Rosalina) passa a ser o referencial não de futuro, mas de passado porque tem origem no plano da memória, das lembranças e das angústias, no culto e na reverência ao tempo pretérito, que a partir da morte de João Capistrano se tornaram obsessão para Rosalina.

Nesse entrelaçamento do tempo à consciência e à memória das personagens, o casarão torna-se, em todo o romance, um instrumento para o leitor guiar-se na cronologia da história. Ou seja, os fatos (e suas significações) constroem um conjunto de perspectivas que criam um efeito temporal em que o passado e o presente evoluem com a narrativa. Isso pode ser exemplificado tomando-se a descrição memorialística do sobrado pelo narrador, que dá ao ouvinte-leitor a sensação de um deslocamento espaço-temporal, visto que o efeito da fala suscita o desejo de ver se realmente Rosalina está à janela:

Se quiser, o senhor pode ver Rosalina, acompanhar seus mínimos gestos, como ela acompanhava os passeantes, não com aqueles olhos embaciados, aquela neutralidade morna. Mas veja antes a casa, deixa Rosalina pra depois, tem tempo. (DOURADO, 1972, p. 03)

Outro recurso do jogo temporal na tessitura de *Ópera dos Mortos* é a representação do comportamento de Rosalina, revelando-a como uma mulher ambígua.

As suas ações diurnas caracterizam-se pela reprodução de comportamentos, com o objetivo de deixar sempre vivo na sua memória os seus antepassados, afirmando a força deles no curso de sua história pessoal. Como o pai, resguardada no casarão, é sobranceira, superior e fechada à cidade. À noite, ela é Lucas Procópio, em seus devaneios regados a vinho e na promíscua relação com Juca Passarinho. Este assim a definira: “De noite Rosalina, de dia dona Rosalina”. (DOURADO, 1972, p.165)

O espaço em *Ópera dos Mortos* é limitado ao espaço regionalista mineiro, que Autran Dourado recria ao circunscrevê-lo por meio do processo narrativo na perspectiva universal do estar-no-mundo, ou seja, a conexão do homem com ele mesmo e com as coisas que o circundam; embora sua organização, assim como o tempo, também esteja concentrada no casarão. O cenário dessa ópera é a imaginária cidade de Duas Pontes, mas o ambiente propriamente dito das ações é o espaço fechado, solitário e sagrado do casarão. A transição de Rosalina para outra instância soa como um desequilíbrio em relação à coerência da narrativa. Além de trazer os mortos ao presente, preservar a inacessibilidade de Rosalina e perpetuar o passado de três gerações, ele denota a negação do tempo, pois não há deslocamento, progressão, mutabilidade. Isso implica a identificação desse espaço reduzido à solidão e ao isolamento da família Honório Cota e, conseqüentemente, à sua decadência e ao seu fim. No passado, o sobrado fora o orgulho e a prova da grandeza incomparável dessa família. Todavia, tornou-se o espaço da sua derrocada e da sua tragédia. Espaço dos vivos e dos mortos.

A estrutura de *Ópera dos Mortos* comporta largamente o aparecimento das funções “descritiva (deve modular no sucessivo a representação de objetos simultâneos e justapostos no espaço) e narrativa (restitui na sucessão temporal do seu discurso, a sucessão igualmente temporal dos acontecimentos)” (GENETTE, 1976, p. 266). Vê-se, como exemplo disso, a riqueza na descrição do casarão. No entanto, ainda de acordo com Genette, em *Fronteiras da Narrativa* (1976), paradoxalmente à posição de grandeza da narração, é inegável a sua dependência em relação à descrição. No caso em destaque, essa descrição não suplanta a narração, visto que sua necessidade dentro do texto está diretamente ligada à caracterização das personagens e à explicação dos atos e dos seus pensamentos.

Cabe aqui lembrar as palavras de Osman Lins, em *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976, p. 72): “Deve-se ter presente, no estudo do espaço, que o seu

horizonte (grifo do autor), no texto, quase nunca se reduz ao denotado”, já que o espaço literário em *Ópera dos Mortos* é capaz de prolongar o espaço social e real para além do casarão, ao impregná-lo de elementos existenciais, fincados por meio de introspecções, descrições, narrações e memória. Havendo, desde sempre, essa associação do espaço e do tempo na narrativa, pode-se dizer que, em Autran Dourado, ela transforma-se numa equivalência entre espaço-tempo-homem, legitimada pelo tratamento concedido à linguagem, suas ações e reações.

Diante da grandeza de Autran Dourado, estabelecer precisamente a diversidade dos níveis para análise dessa obra é, sem dúvida, uma tarefa impossível de se realizar. No entanto, o intuito aqui foi apenas referenciar aqueles que mais se destacam nos parâmetros narratológicos.

Assim, observa-se que *Ópera dos Mortos*, na sua complexidade de personagens e de recursos de linguagem, consegue alcançar efeitos sublimes nos processos de compreensão daquilo que compõe o homem e tudo que o rodeia. Isso equivale dizer que a Literatura, tanto no plano individual, quanto no coletivo, passa a ser um elemento partícipe da estrutura constitutiva das sociedades, a partir de seus indivíduos. O autor, ao debruçar-se sobre suas ideias, concede à arte um sentido e um valor, usando justamente o labor e a experiência com a palavra. Autran Dourado, ao narrar uma história por mais de um viés, ao evocar o passado em detrimento do presente, ao desdobrar o espaço através da linguagem e ao elucidar o pensamento e a consciência por meio da língua serve aos leitores em dois propósitos: o artístico e o teórico, pois a tessitura de suas narrativas é campo apropriado para essas discussões, que pretendem revelar e discutir acerca do processo de estruturação de uma obra literária.

THE OUTSPREAD OF VOICES IN “OPERA DOS MORTOS”

ABSTRACT

This article proposes the reading the Autran Dourado's romance, *Ópera dos Mortos*, from the structural analysis of their textual constructions and their respective multiforms, whereas the production has a narrative devised polyphonically that aggregates times, places and events which follow not only specifically in the plot, but the memories and the expectations of the characters.

Key-words: Narrative; Narrator; Space; Time; Structure.

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

DOURADO. Autran, *Lucas Procópio*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002

_____, Autran. *Ópera dos Mortos*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1972.

_____, Autran. *Um cavalheiro de antigamente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

GENETTE, Gérard, *Discurso da Narrativa*, Lisboa, Vega, 1995.

_____, Gérard. “Fronteiras da Narrativa”. In: *Análise Estrutural da Narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1976, págs. 255- 274.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

TODOROV, Tzevetan. *As Categorias da Narrativa Literária*. In: *Análise Estrutural da Narrativa*, Petrópolis: Vozes, 1971.