

A POÉTICA BARROCA EM *ÓPERA DOS MORTOS*, DE AUTRAN DOURADO

Osmar Pereira Oliva¹
Elizabeth Marly Martins Pereira²

RESUMO: Este artigo tem como principal objetivo discutir o sobrado e a solidão no romance *Ópera dos Mortos*, de Autran Dourado, a partir de elementos da poética barroca. O sobrado dos Honório Cota configurou-se para as personagens João Capistrano, Rosalina, Quiquina e Juca Passarinho como um ambiente onde a solidão foi, progressivamente, arrastando-os para a ruína. Em oposição a esse cenário, adentrar o sobrado tornou-se uma obsessão para a população da cidade. No romance, percebemos, ainda, a forma como esses narradores atribuem ao sobrado a caracterização de ser vivo, e o fato dessas atribuições se tornarem mais frequentes à medida que a protagonista Rosalina distancia-se, cada vez mais, da realidade.

PALAVRAS-CHAVE: *Ópera dos Mortos*; sobrado; solidão; poética barroca.

ABSTRACT: This work aimed to discuss the manor and the loneliness in the novel *Ópera dos Mortos* by Autran Dourado, from elements of baroque poetics. Honório Cota's manor house was configured for the characters who have lived in it, João Capistrano, Rosalina, Quiquina and Juca Passarinho, like an environment where loneliness was progressively dragging them to ruin. On the other hand, going into the mansion has become an obsession for the city's population. In the novel, too, it is noticeable how these narrators bestow upon the manor features as to a living being and the fact that such features become more frequent as the protagonist Rosalina gradually moves farther away from reality.

KEYWORDS: *Ópera dos Mortos*, manor house, loneliness, poetics baroque.

“As mais exteriores das imagens, o dia e a noite, tornam-se imagens íntimas. E é na intimidade que essas grandes imagens encontram a sua força de convicção, exteriormente, elas permaneceriam os meios de uma correspondência explícita entre os espíritos”.

(Gaston Bachelard)

Waldomiro de Freitas Autran Dourado nasceu em 1926 na cidade mineira de Patos de Minas. Publicou *Teia*, sua primeira novela, em 1947. Autran Dourado é, inegavelmente, um dos grandes nomes da literatura brasileira. Seu universo ficcional conta cerca de trinta e duas obras, produzidas em quase meio século de dedicação à escrita. Neste artigo, analisaremos o sobrado e a solidão sob a perspectiva da poética do espaço em *Ópera dos*

¹ Doutor. Professor da Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes. E-mail: osmar.oliva@unimontes.br

² Mestranda em Literatura Brasileira pela Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes. E-mail: lispereira7@gmail.com.

Mortos, contemplada pela UNESCO como uma das obras literárias mais representativas da humanidade. O romance conta a história de três gerações de uma família mineira interiorana, sintetizando informações sobre Lucas Procópio e João Capistrano Honório Cota, respectivamente, avô e pai de Rosalina, última remanescente dessa família.

Como em quase toda a totalidade da obra de Dourado, *Ópera dos Mortos* se passa em Minas Gerais, Estado no qual floresceu o barroco, estilo aplicado à arquitetura do segundo pavimento do sobrado, tornando-o a edificação mais suntuosa da cidade. As características barrocas também estão presentes na personalidade da protagonista, nas personagens periféricas que a cercam (Quiquina e Juca Passarinho) e na própria estética da obra, assim reconhecida pela crítica e pelo próprio autor. Afrânio Coutinho caracteriza o barroco como sendo

[...] um estilo prismático, em que as impressões são comunicadas através de diversas facetas [...] uma ação é privada de sua análise imediata, aparecendo quebrada em uma multidão de impressões desconexas ou não relacionadas; tal como um raio de luz dividido por um prisma, há entre o autor e o receptor a descrição de um olho, um ouvido ou outro receptáculo sensorial do herói que influi na impressão. (COUTINHO, 2004, p.230).

As cenas quebradas e desconexas citadas por Coutinho percorrem toda a narrativa. Tomaremos algumas passagens como referência. Inicialmente, o narrador aconselha o ouvinte que “esqueça por um momento os sinais, os avisos surdos das ruínas, dos desastres, do destino” (DOURADO, 1999, p.12). Tais sinais e avisos se manifestarão em cada capítulo: na derrota política e moral de João Capistrano, nos relógios parados, nas sucessivas mortes, nos maus presságios de Juca Passarinho, na intervenção criminosa de Quiquina em relação ao filho de Rosalina, encerrando-se no trágico fim da protagonista, mais precisamente na sua cantiga.

Em relação à Quiquina, o mesmo ocorrerá algumas páginas adiante. Ao mencionar o carinho e a proteção com os quais a tratavam os moradores de Duas Pontes, o narrador citará, em um dado momento, os conhecimentos da criada em relação ao partejo. No primeiro momento, essa informação vem à tona sob o pretexto de justificar a repreensão às crianças trazidas ao mundo pelas mãos de Quiquina, quando estas a desrespeitavam. Entretanto, este conhecimento tornar-se-á crucial no desfecho da trama.

O estilo prismático é observado na descrição do sobrado onde o receptáculo sensorial exigido é, sem dúvida, a visão: “O roxo é o mesmo das pinhas de cristal. Que capricho! Não fazem mais disso hoje-em-dia. Que exagero de antigamente!” (DOURADO, 1999, p.17). Este

trecho é apenas uma pequena introdução à forma como o ouvinte será submetido aos detalhes do sobrado. Em passagens que abordaremos adiante, a evocação de imagens visuais chega a diversos níveis, inclusive ao apelo dramático.

Se no primeiro capítulo a narração prioriza a visão, os demais reivindicam a audição do leitor nas diversas vozes que perpassam a narrativa e compõem a ópera, no silêncio opressivo do casarão e na comunicação entre Rosalina e a criada, muda, com quem compartilha o casarão: “Quiquina, quê que você vai dizer agora, perguntou com os olhos. E os olhos de Quiquina disseram eu vi, vi você, vi ele, vi os dois aí juntos” (DOURADO, 1999, p.170).

Para Antonio Candido e J. Aderaldo Castelo (1973, p.18), na literatura barroca predominavam o “afã de beleza e o desejo de esquivar-se da realidade”. Ambas as características estão presentes em João Capistrano; o afã de beleza na construção do sobrado e na mobília importada: escarradeiras austríacas, lampiões belgas, objetos de serventia ignorada e o relógio-armário “de tamanho e beleza inigualada, todo acharoadado em vermelho, com chinesices riscadas a ouro em relevo” (DOURADO, 1999, p.28).

Podemos acrescentar ainda que, nesse romance, situado na primeira metade do século XX, a beleza do estilo barroco, predominante entre os séculos XVII e XVIII, aspirada pelo coronel Honório Cota, assume o caráter de condição para que o mesmo concretize o desejo de criar para si uma nova imagem do pai e ingressar-se na política, incorporando, ainda que momentaneamente, a figura de homem feliz e líder poderoso, fato que por si só já implica uma evasão da realidade. Não bastasse isto, João Capistrano esquivava-se do tempo presente e refugia-se no passado, vivendo uma nova identidade, “juntou a memória à imaginação e criou para si uma nova figura”. (DOURADO, 1999, p.34).

No barroco, onde predominava, entre outras características, “a intensidade ou o desejo de exprimir intensamente o sentido da existência” (COUTINHO, 20004, p. 24), o coronel Honório Cota que, em princípio, aspirava à construção de uma nova imagem do pai, retrocede ainda mais no tempo. Tempo em que sua existência poderia ser agregada a uma figura mais expressiva que a de Lucas Procópio e de si mesmo: a do avô Cristino Sales.

À Rosalina, também, caberá a evasão da realidade por meio do isolamento e das várias personalidades que vive, à noite, sob o efeito do álcool, repetindo, de certa forma, a conduta paterna:

O pensamento boiava longe, num azul lá longe, morava num outro país, era Margarida, o senhor reitor tinha sempre muitas conversas com ela. O outro homem, cavalheiro. Aquele amor tão puro e verdadeiro. Tinha Gente assim no mundo? Só numa aldeia em Portugal, há muitos e muitos anos. (DOURADO, 1999, p.132).

No que concerne, especificamente, à arquitetura barroca, aspecto que mais nos interessa, quem nos apresenta suas características é Alfredo Bosi, possibilitando-nos confrontar literatura e arquitetura, uma vez que ambas, cada uma dentro das suas possibilidades, se completam e se explicam. De acordo com esse crítico,

[...] o movimento já aparece nas plantas baixas que em plena expansão rompem com as formas geométricas fundamentais e por meio das curvas e dobras caprichosas [...] tudo que era áspero se abrandava [...] as volutas volteavam sobre si mesmas e rolavam como vagas. [...] Tudo oscilava e dançava [...] Tudo era construído sobre luz e sombras para assim completar a ilusão dos edifícios que se moviam e respiravam em todas as partes. (BOSI, 2004, p. 33).

No capítulo dedicado ao sobrado dos Honório Cota, o narrador nos transmite, basicamente, as mesmas informações, ao conduzir o olhar do ouvinte em direção ao edifício:

O senhor veja o efeito, apenas a sensação, imagine; veja a ilusão do barroco; [...] 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 sempre achando uma novidade. (DOURADO, 1999, p.17).

É interessante observar que, de acordo com as características apontadas por Alfredo Bosi e as características destacadas no sobrado dos Honório Cota, a sintonia entre as informações de Bosi e o narrador que apresenta o sobrado ao ouvinte/ leitor nos leva a refletir que o casarão fora construído dentro da mais autêntica proposta arquitetônica do estilo barroco. E, não aleatoriamente, será, no decorrer do romance, o alvo da atenção dos habitantes de Duas Pontes, para os quais ter acesso ao sobrado e reaproximar-se de Rosalina transforma-se em objetivo único.

No livro *As Minas Douradas da Ficção*, de Maria Eneida de Souza, a autora faz, em analogia à obra de Guimarães Rosa, a observação de que “Autran comporá, ao lado de Rosa, um universo ficcional mítico, no qual a história passa a ser regida pela natureza espiralada do tempo” (SOUZA, 1996, p.34). A natureza espiralada mencionada por Maria Eneida é constatada em *Ópera dos Mortos*, onde a história é iniciada após a desocupação do sobrado, com o fim da família Honório Cota, para, em seguida, ser retomada com a finalidade de recompor a história da protagonista Rosalina.

Na obra *Mito e Realidade*, Mircea Eliade (2004) desenvolve um estudo do mito a partir de sociedades arcaicas para, posteriormente, situá-lo na contemporaneidade. Eliade observa que, na modernidade, o conceito do mito, antes atribuído à fábula e à invenção, passa a configurar-se como história verdadeira; o mito possui caráter “vivo” e fornece modelos para a conduta humana. Dessa forma, a compreensão da estrutura e da função dos mitos no atual contexto das sociedades tradicionais não se limita a desvendar uma etapa histórica do pensamento humano, mas também permite uma melhor compreensão de algumas categorias de nossos contemporâneos. Tais pensamentos implicam em, de alguma forma, viver o mito que se acredita impregnado pelo poder sagrado e reconhecido dos eventos realizados, os quais podem ser rememorados ou reinventados por meio da atualização. Para Eliade, “o indivíduo evoca a presença dos personagens dos mitos e torna-se contemporâneo deles. Disso implica igualmente que ele deixa de viver no tempo cronológico”. (ELIADE, 2004, p.22)

Em *Ópera dos Mortos*, cuja história é situada em meados do século XX, será o mito do avô materno, deputado da constituinte, que afasta João Capistrano do tempo cronológico, ao se decidir ingressar na política. Conforme o narrador:

Se encarnava no avô, se via fazendo longos discursos na Assembléia Constituinte do Império (...) era agora o deputado Cristino Sales, seu avô (...) Lia os livros de sua mãe a Carta aos Senhores Eleitores da província de Minas Gerais, de Bernardo Vasconcelos, ele cresceu em figuração. A voz grave e forte, lia alto as palavras de Bernardo Vasconcelos como se fossem escritas por ele próprio. (DOURADO, 1999, p.33-34).

Como podemos observar na passagem acima, João Capistrano Honório Cota ilustra de forma bastante contundente a concepção de mito segundo Mircea Eliade, para o qual “nesses casos são os especialistas do êxtase, os familiares de universos fantásticos que nutrem, crescem e elaboram os motivos mitológicos tradicionais”. (ELIADE, 2004, p.129). João Capistrano foi educado pela mãe, de origem nobre, e, após a morte do seu pai, Lucas Procópio, um homem rude e inescrupuloso, encontrou no avô materno, de passado glorioso, a figura mitológica na qual se inspira, decidido a retomar a tradição política da família.

Em *As estruturas Antropológicas do Imaginário*, Gilbert Durand (2002), além de também discutir uma concepção de mito, se atém aos símbolos, arquétipos e aspectos linguísticos para retomar o que ele chama Início do Mundo, instauração do Caos e Fim do Mundo. O estudo de Durand é fundamentado a partir do mito das sociedades primitivas, das iconografias, da história dos diversos povos e de suas crenças. Esse autor observa que o mito,

além do termo propriamente dito, abarca, na atualidade, as manifestações religiosas, a lenda, o conto popular e as narrativas romanescas. No romance autraniano, o caráter vivo de Lucas Procópio ocorre sob o aspecto lendário do temor:

homem sem lei nem perdão, homem de despropósitos [...] A gente fazia um juízo, fantasiava a história, compunha uma figura com os restos do ouvir da sua presença no mundo [...] uma figura desmedida [...] A gente recorria mesmo era à imaginação, ao mito. (DOURADO, 1999, p.100).

Durand adverte que, na linguagem, o signo é significante por ser arbitrário, o que não ocorre no campo da imaginação, em que, por mais degradada que possa ser concebida, é ela mesma portadora de um sentido figurado. Assim, podemos interpretar a figura de Lucas Procópio descrita por esse narrador como algo não fidedigno à realidade, mas à necessidade de perpetuar a negativa imagem mítica do patriarca da família Honório Cota, história essa indissociável da cidade de Duas Pontes.

Ainda conforme Durand “O inferno é sempre imaginado pela iconografia como um lugar caótico e agitado” (DURAND, 2002, p. 74). Se para o povo de Duas Pontes Lucas Procópio encarnava a maldade, para Rosalina o avô já fora punido pelas suas barbáries: “Mamãe deve estar no céu, papai não sei onde. No inferno só vovô Lucas Procópio” (DOURADO, 1999, p.132). Nota-se o alheamento de Rosalina em relação ao destino após a morte dos pais, entretanto o paradeiro do avô é certo. Para Durand, isso ocorre devido ao imaginário cristão relativo ao inferno, lugar para o qual os perversos são, incontestavelmente, enviados. Quanto à Rosalina, de acordo com o referido estudo, pode-se afirmar que a mesma viveu o Início, o Caos e o Fim do mundo, ao se ligar ao forasteiro Juca Passarinho, ao capeta caolho, termo empregado por sua criada. Na definição de Durand, caolho, zarolho e cego carrega inúmeros simbolismos negativos acrescidos de valor moral duplicando semanticamente o sentido próprio.

Em *Ópera dos Mortos*, será o mito do avô paterno a mola propulsora para as aspirações políticas de João Capistrano que, ao decidir ingressar na política, “era agora o deputado Cristino Sales, seu avô” (DOURADO, 1999, p.33). Entretanto, se a acepção mítica de “modelo” aplica-se a João Capistrano em relação ao avô, o mesmo não ocorre na concepção mítica da população de Duas Pontes em relação a Lucas Procópio, “homem sem lei nem perdão, homem de despropósitos [...] A gente fazia um juízo, fantasiava a história, compunha [...] uma figura desmedida [...] A gente recorria mesmo era à imaginação, ao mito”. (DOURADO, 1999, p.100).

Nesse caso, o mito de Lucas Procópio, especulado por narradores e personagens, assume outro aspecto, enquadra-se na definição de Durand (2002), na obra *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, para quem o mito, além do termo propriamente dito, abarca, na atualidade, as manifestações religiosas, a lenda, o conto popular e as narrativas romanescas. O caráter vivo de Lucas Procópio ocorre sob o aspecto lendário repudiado, e não exemplar.

Em *Ópera dos Mortos*, dentre outras características, predominam as numerosas vozes narrativas que a permeiam; sejam das personagens, por meio do discurso direto livre, sejam dos narradores oniscientes e onipresentes. Grande parte desses narradores conta a história da família Honório Cota em primeira pessoa do plural, utilizando o termo coletivo “a gente”. No decorrer da trama, essas vozes nos revelam informações esparsas sobre o temido Lucas Procópio, os modos distintos e a curta trajetória política de seu filho João Capistrano e a história de Rosalina, filha deste último e protagonista do romance. Após a morte do pai, Rosalina compartilha o sobrado da família com a criada Quiquina, mantendo o pacto silencioso feito com João Capistrano: odiar, sempre, a população de Duas Pontes. A partir desse momento, esses narradores coletivos manifestam o constante desejo de se reaproximarem de Rosalina, e, por se manifestarem em quase toda a história, parece-nos que representam a aspiração de toda a cidade.

Entretanto, em uma releitura da obra, encontramos um narrador que nos adverte sobre o perigo de emitirmos juízo de valor a partir do ponto de vista da maioria. Trata-se do narrador do primeiro capítulo, intitulado “O Sobrado”, que será, inicialmente, alvo de nossa atenção, por divergir dos demais em todos os aspectos. Em oposição aos narradores posteriores, ele está posicionado na trama após o término da história e, conseqüentemente, o esvaziamento do sobrado. É como se ele tivesse vivenciado tudo para, posteriormente, recontar os fatos aos seus ouvintes e leitores.

Manifestando-se na primeira pessoa do singular, não demonstra atração pelo interior do sobrado nem à rica mobília que encantará aos narradores seguintes, que retomam o início da trama atentando-se apenas à poesia emanada do espaço, no casarão abandonado. Ao mencionar Lucas Procópio e João Capistrano, o narrador do sobrado o faz apenas com o objetivo de explicar a composição do edifício. Também é indiferente à Rosalina, à qual, assim como ao avô e ao pai da protagonista, fala apenas como estratégia para prender a

atenção do seu interlocutor à imagem do sobrado, sendo, portanto, infiel ao desejo deste a quem, subentendemos, interessa a história dos Honório Cota.

Alfredo Leme Coelho de Carvalho analisa a atuação do narrador infiel partindo do princípio de que este está relacionado a um centro de consciência, um “reflector”, cuja mente reflete todos os conhecimentos de uma história. A sensibilidade do reflector, por sua vez, é que torna interessantes os acontecimentos “por mais apagado que seja uma situação, um ambiente ou um outro personagem”. (CARVALHO, 2005, p.23). E é exatamente a sensibilidade desse narrador que abre o romance de forma a transformá-lo em um dos mais comoventes capítulos da obra. Sem o requinte de um literato, mas com o domínio da história a ser apresentada, o narrador de “O sobrado” utiliza-se da simplicidade de sua fala coloquial e do seu grande potencial de narrar aquilo que lhe é mais urgente e mais encantador, fazendo-o de forma a encantar, também ao ouvinte, mesmo sendo “aquele que não corresponde às normas do autor implícito, estando em desacordo com seu modo de pensar e de sentir [...]” (CARVALHO, 2005, p.28).

Walter Benjamin, no conhecido texto “O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, inicia a sua reflexão apontando que são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Isso se justifica devido à falta de experiências intercambiáveis. Para esse estudioso, a experiência que passa de pessoa a pessoa é a principal fonte a que recorrem os bons narradores, de forma que as melhores narrativas escritas são as que menos se distinguem das histórias orais. Além da proximidade com a oralidade, o crítico nos informa de que “os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir”. (BENJAMIN, 1987, p. 205). Essa contextualização certamente agrada e atrai a atenção do leitor, como podemos perceber no início da trama de *Ópera dos mortos*:

O senhor querendo saber, primeiro veja:
Ali naquela casa de muitas janelas de bandeiras coloridas viva Rosalina.
Casa de gente casta, segundo eles antigamente. Ainda conserva a
imponência e o porte senhorial, o ar solarengo que o tempo de todo 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, 1999, p.11)

Nessa passagem que abre o romance, percebemos que a posição do narrador é clara: ele já conhece a história completa, antes de iniciá-la, conhece se desfecho trágico e talvez por isso mesmo vai interagindo com o seu interlocutor, o qual deseja saber de imediato da

história dos Honório Cota, mas antes, é necessário ver o sobrado, atentar para ele com a memória, com o coração, para enxergar além do que os olhos podem ver, como solicita esse experiente narrador. Para Gaston Bachelard, em *A Poética do espaço*, “Evocando as imagens da casa, adicionamos valores de sonho. Nunca somos historiadores; somos sempre um pouco poetas e nossa emoção talvez não expresse mais que a poesia perdida”. (BACHELARD, 2000, p.26). A forma como a casa é descrita, à moda de um ser vivo, revela, de fato, um homem a quem a história da família Honório Cota pode ser relegada a segundo plano. No momento presente da enunciação, o sobrado, à deriva da ação destruidora do tempo, é que o encanta de forma exaltada.

Percebemos que esse narrador, ao se dirigir ao seu interlocutor de forma submissa, chamando-o de senhor, denuncia uma posição subalterna ou de respeito em relação ao outro. Esta posição será evidenciada pelo uso de outros termos presentes no texto. Entretanto, a forma como conduz o interlocutor a compartilhar seu fascínio pelo velho monumento corresponde à afirmação de Walter Benjamin de que “O grande narrador tem suas raízes no povo, principalmente nas classes artesanais”. (BENJAMIN, 1994, p.214). Apesar da aparente humildade, ele seduz o interlocutor, inicialmente passivo, arrastando-o consigo por meio do apelo verbal:

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

Walter Benjamin nos chama a atenção de que não se percebeu ainda que a relação ingênua estabelecida entre narrador e ouvinte se funda no interesse em conservar o que foi narrado. Para esse autor, Mnemosyne, a deusa da reminiscência, era para os gregos a musa da poesia épica. É ela, portanto, quem funda a cadeia da tradição, quem transmite os acontecimentos de geração em geração. Muitos dos termos evocados são elementos que têm como finalidade induzir o leitor à necessidade de ver. A repetição de palavras que têm, essencialmente, a mesma função nos remete ao discurso simples de um homem simples. Entretanto, ao analisarmos o simbolismo de algumas dessas palavras, sua mensagem nos surpreende. De acordo com Gheerbrant et Chevalier, no *Dicionário de Símbolos* (1997) o espelho reflete “a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência” (p.393), “o além é a região para onde vão todos os humanos após a morte” (GHEERBRANT ET

CHEVALIER, 1997, p.28). E o tempo “na definição agostiniana é a imagem móvel da imóvel eternidade” (GHEERBRANT ET CHEVALIER, 1997, p. 393). Diante de tais informações, inferimos que as palavras, aparentemente repetitivas, se transformam em uma mensagem de cunho poético e filosófico. Se, entre outras coisas, o espelho reflete a consciência, esta, por sua vez, levará o interlocutor a associar o casarão decadente à própria condição de ser finito.

A imagem é reforçada ao mencionar o além, região para a qual o ser será conduzido após a morte, que virá, inevitavelmente, ao final do tempo físico. O lago reflete ambas as imagens: da casa e do homem, reforçando a simbologia do espelho. Nesta análise, o narrador do sobrado apresenta, de certa forma, uma posição contraditória, onde se esquivava a falar de gente e, ao mesmo tempo, sente-se comovido pela trágica história de mortes da qual o sobrado foi o palco.

O narrador, então, retrocede no tempo para falar da composição do casarão. A João Capistrano são atribuídos elogios, pessoa de quem o interlocutor quer tanto saber e saberá mais tarde. A Lucas Procópio, o primeiro dono, homem de história brumosa, temido pela rudeza de caráter e pertencente a uma categoria de homens que não se detêm diante de nada para concretizar seus objetivos, cabe toda sorte de adjetivos depreciativos. Walter Benjamin, ao discutir a origem do narrador tradicional, apresenta-nos dois tipos: o camponês e o comerciante. O primeiro, dedicado à vida aldeã, sedentário, em convívio com os seus conterrâneos, ouvia e aprendia com eles as histórias que passava adiante. Por outro lado, o viajante, que conhecia lugares distantes, ao retornar de suas jornadas, encontrava-se com o narrador sedentário e com ele trocava suas experiências, tornando, pois, o ato de narrar intercambiável. É nesse sentido que Benjamin entende que o assunto narrado é algo mergulhado na vida do narrador e, posteriormente, retirado dele, que então imprime na narrativa a sua marca, “como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1994, p.205). Tanto as experiências de quem viajou quanto as de quem ficou são remodeladas e passadas para os relatos orais. Antes de contar como se deu a história do sobrado, o ouvinte é submetido a uma imagem prévia, dos opostos que o compõem e os quais o narrador conhece bem:

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 mudanças, na feição do sobrado, na sua aparência inteira, apartada, suspensa (não, oh tempo, pare as suas engrenagens e areias, deixe a casa **como é ou foi, foi ou**

era; só pra gente ver; impossível com sua mediação destruidora, que cimenta castradora). (DOURADO, 1999, p.12, grifos nossos).

No fragmento acima, percebemos que os tempos verbais são empregados para que o ouvinte possa ver o casarão como era. Mas o termo “foi agora” imprime à fala do narrador certa confusão emocional sobre a possibilidade da concretização deste recuo. Fica evidenciado seu conhecimento da mobilidade do tempo, que se escoia indiferente, inclusive, no momento em que ele fala. Ao solicitar, de forma dramática, que o tempo pare suas engrenagens, novamente admite a impossibilidade do que deseja. Mais uma vez, o narrador que se omite em falar dos mortos, indiretamente, reporta-se a eles.

O jogo de avanço e retrocesso em que mescla casa e gente é reiniciado: a construção da igreja, a casa de Lucas Procópio e o Largo do Carmo que Rosalina conhecia tão bem: “Se quiser, o senhor pode ver Rosalina, acompanhar seus mínimos gestos, como ela acompanhava os passeantes [...] Mas veja antes a casa, deixa Rosalina pra depois, tem tempo.” (DOURADO, 1999, p.14). O primeiro pavimento, construído por Lucas Procópio, é pesado, amarrado ao chão, rude como seu dono. O segundo, acrescentado por João Capistrano, algumas décadas mais tarde, representa o temperamento ameno, oposto ao do pai. Para compor o segundo pavimento, João Capistrano mandou vir de longe a mão de obra especializada na construção barroca: “As janelas de cima eram adoçadas por uma leve curva, coroadas e enriquecidas de cornijas delicadas que acompanhavam as ondulações das vergas” (DOURADO, 1999, p.14).

O mestre de obras havia sugerido a modificação do primeiro pavimento, para combinar melhor com o segundo, ao que João Capistrano respondeu: “não derrubo obra de meu pai. O que eu quero é juntar o meu com o de meu pai. Eu sou ele agora, no sangue por dentro”. (DOURADO, 1999, p.14) O mestre não entendeu bem aquela “argamassa estranha de gente e casa” (DOURADO, 1999, p.14).

Ao término do trabalho, ao contrário do que imaginou João Capistrano, o mestre comprovou que entendia bem de seu ofício. O sobrado suntuoso transformou-se no orgulho de João Capistrano e na grande atração de Duas Pontes, tão perfeito que, à primeira vista, ninguém reparava que um pavimento nasceu do outro.

Durante todo esse capítulo, o narrador mantém a estratégia de intercalar casa e gente, onde a primeira é a sua prioridade. Para levar seu discurso adiante, mantém com seu ouvinte

uma conversação artilosa, senão dissimulada, cujo objetivo é mantê-lo preso a sua narração, como na seguinte passagem:

Vejo que o senhor não está interessado no sobrado, digo como casa [...] quer saber a história, a gente vê logo. Quer saber de Lucas Procópio, de João Capistrano Honório Cota, de Rosalina. [...] O senhor talvez esteja querendo sair por aí, deixar o guia seu criado de lado. Bisbilhotar feito o mestre no risco do sobrado, pra compor uma história. Já ouviu falar de Quiquina, talvez esteja querendo sair catando ela por aí [...] O senhor diz que gosta de antigalhas. Não sei, a gente diz uma coisa e pensa outra [...] Ah! Gosta mesmo, de verdade? Então me siga, paga a pena, o sobrado é antigo de velho. (DOURADO, 1999, p. 16-17).

Gilberto Defina, em *Teoria e Prática da Análise Literária* (1975), analisando narradores que dialogam com seus leitores, afirma que, nesse tipo de construção narrativa, o leitor é apenas suposto, mas sua presença é evidenciada pelas respostas que o narrador dá às suas próprias perguntas. Como temos visto até aqui, a posição assumida pelo narrador desse capítulo nos faz pressupor que o ouvinte se mantém em silêncio, permitindo ao narrador responder por ele, ou então, deixa-se manipular, uma vez que o narrador usa de todos os artifícios para se impor. Desde a posição humilde até uma suposta repreensão ao ouvinte, ao insinuar sua intenção de bisbilhotar, termo que intimida pelo teor depreciativo.

A partir desse momento, o estado exaltado do narrador apresenta sinais de passagem para um estado de equilíbrio, em que sua missão de conduzir o ouvinte está sob controle. O pavimento barroco é descrito minimamente, em seus contrastes: retas e curvas, cheios e vazios, luz e sombra. O telhado abrandado pelos arremates das beiradas: “na cumeeira e nas quinas das beiradas para continuar voando. Mas olhe como ele não pesa em cima da casa, parece pousado de leve” (DOURADO, 1999, p.17).

Se o narrador conhecia as personagens e a história narrada, ou se apenas ouviu-a de outras pessoas, não sabemos ao certo, mas o que ele faz, magistralmente, à maneira do bom narrador tradicional de que nos fala Benjamin, é mediar essa experiência por meio da linguagem, lançando mão da reminiscência, musa por excelência da epopeia, no sentido de saber narrar. O que torna o sobrado e a família Honório Cota presença ao leitor são as imagens projetadas para nós por meio da palavra, das metáforas, do narrador e, até mesmo, do não dito. Tudo compõe um mosaico de imagens que contrapõem o passado e o presente. Percival Tirapeli define o barroco como sendo o estilo em que: “Tudo é imagem: porém mais que a imagem é um modo de vida, uma forma de compreensão do mundo. Isolada e repleta,

distante e perto, antagônica e paradoxal como a riqueza e a pobreza, o luxo e o lixo, o orgulho e a humilhação” (TIRAPELI, 2001, p.190).

O que o narrador nos conta é, de fato, essa “forma de compreensão do mundo”, uma vez que partilha conosco suas experiências, e tenta nos conduzir a ter opiniões e conhecimentos semelhantes aos seus. Não aleatoriamente, evocamos a metáfora do espelho, no sentido de que o narrado passa a ser, também, uma história de que fizemos parte, ou, no mínimo, que ouvimos contar. Nenhum leitor pode se afirmar ignorante diante do narrado. Voltamos, então, ao primeiro pavimento, amarrado ao chão e à referência ao telhado barroco que não pesa, pousa como um pássaro pronto para o voo, e temos nesse narrador a mais perfeita metáfora dos opostos na arquitetura do sobrado.

O discurso persuasivo continua: “Cada vez que vê, cada hora que vê, é uma figuração diferente, uma vista diferente. O senhor querendo, veja: a casa ou a história.” (DOURADO, 1999, p.17). A última frase do narrador pressupõe que seus argumentos ainda não se esgotaram e que encaminhará seu discurso no sentido de continuar a envolver o olhar do ouvinte. Porém, sua missão já foi cumprida, seu objetivo chegou ao fim, ao avisar em seguida:

E agora chega, não? [...] O senhor querendo pode voltar para seu olho de naturalista, que só vê o já, o agora: O olho não se move como move o barroco. [...] Tem razão, a casa está mesmo carecendo, de reparo, de pintura, de restauração, como se diz [...] Até capim está dando no telhado, e quando em dia de chuva, é um pipocar de goteiras sem fim. (DOURADO, 1999, p.17).

Bachelard (2000) entende que a função imediata do teto é proteger o homem do sol e da chuva. Ao mencionar as goteiras, o narrador anuncia, finalmente, o início da história. E ele, que esteve, até então, entregue ao devaneio da ilusão móvel do barroco, conforme suas próprias palavras, de volta à realidade, ao agora, à necessidade de substituir a poesia pela praticidade. A menção às goteiras direciona o olhar do ouvinte para o interior do sobrado. E então ele pede silêncio: Rosalina vai chegar à janela.

Lígia Chiappini Moraes Leite (1997) observa que o romance do século XX sofreu grandes abalos em relação à cronologia, aos planos de consciência, à percepção de tempo e de espaço que alteraram as estruturas narrativas e o papel do narrador. O narrador de “O Sobrado” nos dá um panorama destas alterações. Infiel, poético ou insano, conduziu seu ouvinte a enveredar-se pelo caminho escolhido por ele, em que a ordem espacial e temporal

tornou-se caótica, mas onde o caos foi necessário para que a poesia do sobrado se sobressaísse em relação à ópera dos mortos que o habitou.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações Sobre a Obra de Nikolai Leskov. In: *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 44. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CANDIDO, Antonio; CASTELO, J. Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira. 1: das Origens ao Romantismo*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1973.
- CARVALHO, Gilberto Leme de. *O Narrador Infiel*. São José do Rio Preto: Editora Rio Pretense, 2005.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT Alain. *Dicionário de Símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. Rio de Janeiro: José Olímpio Editora, 1997.
- COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. 7ed. São Paulo: Global, 2004.
- DEFINA, Gilberto. *Teoria da Prática da Análise Literária*. São Paulo: Pioneira, 1975.
- DOURADO, Autran. *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- DURAND, Gilbert. *Estruturas Antropológicas do Imaginário. Introdução à arquetipologia geral*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- LEITE Lúcia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- LEPECKI, Maria Lúcia. *Autran Dourado: Uma Leitura Mítica*. São Paulo. Edições Quiron/Mec, 1976.
- SOUZA, Maria Eneida de. *As Minas Douradas da Ficção*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários, 1996.
- TIRAPELI, Percival. *Barroco memória Viva: arte sacra Colonial*. São Paulo: UNESP, 2001.

Artigo recebido em julho de 2013.
Artigo aceito em setembro de 2013.