

Universidade Federal de Juiz de Fora
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Tereza D'Avila Ferreira

Casa da Memória: um estudo comparativo entre os romances *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* de Mia Couto e *Ópera dos Mortos* de Autran Dourado

Juiz de Fora
2018

Tereza D'Avila Ferreira

Casa da Memória: um estudo comparativo entre os romances *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* de Mia Couto e *Ópera dos Mortos* de Autran Dourado

Dissertação apresentada à banca de defesa de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Profa. Orientadora: Dr.^a Bárbara Inês Ribeiro Simões Daibert

Juiz de Fora

2018

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Ferreira, Tereza D'Avila.

Casa da Memória : um estudo comparativo entre os romances Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra de Mia Couto e Ópera dos Mortos de Autran Dourado / Tereza D'Avila Ferreira. -- 2018.

126 p.

Orientadora: Bárbara Ines Ribeiro Simões Daibert

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2018.

1. Casa. 2. Morte. 3. Tradição. I. Ines Ribeiro Simões Daibert, Bárbara, orient. II. Título.

Tereza D'Avila Ferreira

Casa da memória: um estudo comparativo entre os romances *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* de Mia Couto e *Ópera dos Mortos* de Autran Dourado

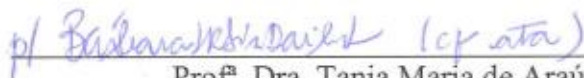
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Aprovada em 21 de março de 2018.

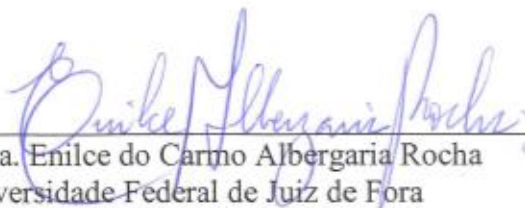
BANCA EXAMINADORA



Prof.^a. Dra. Bárbara Ines Ribeiro Simões Daibert (Orientadora)
Universidade Federal de Juiz de Fora

 (cp ata)

Prof.^a. Dra. Tania Maria de Araújo Lima
Universidade Federal do Rio Grande do Norte



Prof.^a. Dra. Enilce do Carmo Albergaria Rocha
Universidade Federal de Juiz de Fora

À minha mãe Rosa, a flor mais bela do meu jardim.

AGRADECIMENTOS

Agradecer não é uma tarefa fácil. Acredito que essa dissertação é fruto de todo um percurso de estudos que claro, não terminam aqui. Gostaria de agradecer todas as pessoas que direta ou indiretamente contribuíram para a realização desse trabalho:

À minha mãe Rosa por toda a sabedoria, humildade e força com que sempre me criou, sem o seu exemplo, sua garra e sua doçura eu não seria nada.

À minha irmã Cida pelo apoio, incentivo, carinho e compreensão incondicionais, sem você eu não teria chegado até aqui;

Ao Thiago, companheiro de tantos anos e de tantas horas... Sem você, seu apoio, seu amor e seu amparo esse trabalho não existiria.

Ao querido amigo Wagner Lacerda pelos conselhos, ensinamentos e experiências compartilhadas, sempre me mostrando que eu era capaz. Você foi fundamental nessa caminhada;

À minha orientadora professora Bárbara pela confiança, dedicação e revisão atenta desse trabalho;

À professora Enilce pelas contribuições fundamentais para esse trabalho durante o exame de qualificação e por todo o carinho e disponibilidade em esclarecer minhas dúvidas durante todo esse percurso;

À professora Tânia pela amizade, ensinamentos, e gentileza em ter aceitado fazer parte da minha banca;

Às secretárias do programa de pós-graduação Gisele e Daniele pela paciência e pela solicitude com que sempre me auxiliaram durante o mestrado;

À UFJF pelo apoio financeiro a essa pesquisa;

À amiga Leila por ter compartilhado comigo tantas alegrias, risos, inseguranças e tristezas, desde a graduação. Você sempre foi um exemplo para mim;

Aos amigos, companheiros de todas as horas, Léo, Pilar, Vanessa e Carol obrigada por existirem e fazerem da minha existência algo leve, agradável, e bonita;

À Priscila e Élen, amigas que o mestrado me deu, por toda a paciência e carinho em me ouvir e pelos desabafos compartilhados.

“O homem já nasce praticamente contando histórias. Está inserido numa história que o antecede e com certeza irá sucedê-lo.”

Celso Sisto

RESUMO

Nosso trabalho se propõe a realizar uma análise comparativa entre as obras *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, do escritor moçambicano Mia Couto, e *Ópera dos Mortos*, do mineiro Autran Dourado. Acreditamos que a partir da leitura dessas obras poderemos buscar elementos em comum entre as culturas das sociedades por eles retratadas: uma pequena cidade do interior de Minas Gerais, e uma comunidade insular de Moçambique.

Para tanto, a partir da leitura dos romances citados, faremos uma análise dos aspectos universais que acreditamos são recorrentes nas duas narrativas: a tradição, que poderia ser definida como o conjunto de regras e modos de comportamento impostos aos personagens das narrativas; as casas, que se configuram como mais do que simples habitações, e sim um elemento chave para compreendermos os personagens narrados: a casa moçambicana Nyumba-Kaya e o sobrado mineiro dos Honório Cota. E por último a morte e a forma como ela é vivenciada por cada personagem: ora como fim, ora como um novo começo e a possibilidade de uma outra existência, além das particularidades que cada um desses elementos assume em contato com a cultura e costumes nos quais estão inseridos.

Palavras-chave: Casa. Morte. Tradição.

ABSTRACT

This research proposes the comparative analysis between the books “Um rio chamado tempo, Uma casa chamada terra” (A River Called Time), by the Mozambican writer Mia Couto, and “Ópera dos Mortos” (The voices of the dead), by the Brazilian writer Autran Dourado. By reading such novels we may be able to look for common elements of the cultures from the societies they represent: a small city in Minas Gerais countryside and a provincial community in Mozambique. In order to achieve this aim, we are going to analyze the universal aspects that we believe to be recurrent in both narratives: tradition, which can be defined as a whole of rules and behaviors imposed to the characters; the houses, - Nyumba-Kaya, the Mozambican house, and the Honório’s house, in Minas Gerais – which may be set as more than habitations, but a key elements to understand the narrated characters. Finally, death and how it is experienced: sometimes as the end, sometimes as a new beginning in which there is a possibility for another existence. In addition, there are particularities that each element presume when in contact with the culture and habits in which they are inserted in.

Key-words: House. Death. Tradition.

Sumário

1 INTRODUÇÃO.....	12
2 AS TRADIÇÕES.....	25
2.1 Tradições Moçambicanas	32
2.2 Tradição Mineira	39
2.2.1 As Mulheres mineiras.....	50
2.3 O Entrecruzamento entre a ópera e o romance moçambicano	55
3 AS CASAS	59
3.1 Uma casa chamada terra: a Nyumba-Kaya.....	60
3.2 O palco da Ópera: O Sobrado.....	69
3.2.1 O Sobrado.....	69
3.2.2 O Barroco	74
3.2.3 Os relógios.....	79
4 A MORTE	83
4.1 A morte moçambicana.....	83
4.2 A morte mineira.....	97
4.2.1 Rosalina e as flores de seda	101
4.2.2 Os presságios: as voçorocas e os redemoinhos	104
CONCLUSÃO.....	114
REFERÊNCIAS	120
ANEXO A – Mapas de Moçambique e Minas Gerais.....	124

Índice de ilustrações

Figura 1 - detalhe do mapa africano destacando a localização de Moçambique.....	124
Figura 2 - Mapa de Moçambique, mostrando os principais rio e cidades, e a divisão das províncias.	125
Figura 3 - Mapa do Estado de Minas Gerais, destacando o município de Monte Santo de Minas.	126

1 INTRODUÇÃO

O tema desta dissertação tem origem nas reflexões provenientes da disciplina cursada na graduação em letras, Panoramas das Literaturas Africanas em Língua Portuguesa. Na disciplina referida, houve nosso primeiro contato com escritores que até o momento nos eram desconhecidos, como Luandino Vieira, Ana Paula Tavares, Pepetela e Mia Couto, entre outros.

Esse último tocou-nos de forma especial pela escrita poética em que retrata histórias muitas vezes de guerra, de perdas, mortes e relações familiares. Do autor, dentre suas várias narrativas, destaco o romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, que possui, além de uma narrativa que toma contornos universais, a procura do personagem principal pela sua verdadeira história. Além disso, a Nyumba-Kaya, a casa da família, também ganha destaque, pois reflete a cultura e a tradição daquele lugar, transformando-se quase em uma personagem.

Por outro lado, o encontro com o mineiro Autran Dourado se deu em inúmeras conversas com a minha orientadora, que apresentou-me esse escritor que possui uma maneira muito particular de retratar a decadência e os dramas humanas, como o orgulho, o medo e os instintos carnis. Em especial, o romance *Ópera dos Mortos* chamou-me atenção principalmente pelo sobrado imponente, que é apresentado ao leitor antes mesmo dos outros personagens da narrativa. A partir desta constatação, imaginamos que poderia ser o ponto de partida para um trabalho fecundo a comparação entre os dois romances.

A literatura, no nosso entendimento, pode ser interpretada como uma janela, pela qual podemos vislumbrar o mundo e as realidades que nos cercam; é através dela que podemos ter conhecimento de histórias e vivências, diferentes ou semelhantes à nossa trajetória, sendo possível, assim, a provocação de um sentimento de empatia com o leitor e o conhecimento de realidades outras.

Ou, como bem pontua o crítico literário Rildo Cosson, “a experiência literária não só nos permite saber da vida por meio da experiência do outro, como também vivenciar essa experiência.” (COSSON, 2006, p.17). É através dela que conhecemos novos personagens, novas histórias e até mundos muito diferentes entre si.

Concordando com a afirmação de Cosson, entendemos que a literatura, assim como as outras artes, pode nos proporcionar prazer, conhecimento ou distração; constituir-se numa busca sobre a condição humana ou sobre ser e estar no mundo. Quando nos permitimos questionar, surge a inquietação, e isso acontece após a leitura de um conto, um romance ou

um poema. Essa inquietação talvez ocorra por nos tornarmos pessoas diferentes do que éramos antes ao sermos tocados, de diversas maneiras possíveis, por aquelas realidades outras encontradas nas páginas de cada livro ou obra visitados. São essas e outras razões que norteiam, inquietam e movem o nosso trabalho.

Tendo como corpus central os romances *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* de autoria do moçambicano Mia Couto e *Ópera dos Mortos*, escrito pelo mineiro Autran Dourado, pretendemos inserir nossa pesquisa na perspectiva das representações culturais. Movidos por tantas inquietações, procuraremos investigar de que forma obras tão distantes cultural e temporalmente e separadas por mais do que um oceano partilham de tantas semelhanças, como o tema das tradições, da importância das casas nas vidas dos personagens e no relacionamento com a morte. São histórias que abordam a decadência e a renovação, a morte e o renascimento, a tragédia e a redenção.

O escritor Waldomiro de Freitas Autran Dourado, ou apenas Autran Dourado, como ficou conhecido, era mineiro, nascido em 1926 na cidade de Patos de Minas. Filho de um juiz, aos 17 anos mudou-se para Belo Horizonte, onde cursou a faculdade de direito.

Seu pai, um juiz de direito, foi transferido para Monte Santo quando Autran tinha apenas um mês de idade. A vida nessa cidade o marcará para o resto de seus dias, e, inspirado por ela, criará a fictícia Duas Pontes, cenário de quase todos os seus romances com exceção de *Os Sinos da Agonia* e *A Barca dos Homens*.

O avô paterno de Autran Dourado, Ângelo Dourado, é um personagem que fez parte da história de nosso país, foi coronel do exército libertador na Revolução Federalista, contra a ditadura de Floriano Peixoto, e viveu exilado no Uruguai. Lá nasceu Telêmaco Autran Dourado, o pai do escritor. O seu avô materno, o coronel Osório, teve um armazém beneficiador e trabalhava com café (assim como o pai de Rosalina, como veremos mais à frente).

Autran Dourado, como ele mesmo conta em entrevista cedida a Angela Maria de Freitas Senra, iniciou seus estudos em casa com uma professora particular, e posteriormente foi estudar em um internato, lugar que o marcou muito pelo isolamento e saudade da família. (SENRA, 1983, p.4).

O autor menciona ainda os professores e amigos que o auxiliaram na carreira de escritor, como o professor de filosofia Arthur Versiani Veloso, que lhe indicou as primeiras leituras e programas culturais que ele deveria assistir, como conferências com autores como Sérgio Milliet e Oswald de Andrade. O escritor Godofredo Rangel, declara Dourado, foi decisivo na sua formação de escritor. Aos 17 anos, Godofredo analisou um livro de contos de

Autran e o aconselhou a guardá-lo e aprimorá-lo, lendo clássicos como Stendhal, Flaubert, Thecov e Machado de Assis, além de aprender no mínimo mais duas ou três línguas estrangeiras para ler esses clássicos na língua em que originalmente foram publicados.

Escolhemos como parte do corpus deste trabalho o autor mineiro Autran Dourado pela sua vasta obra e, principalmente, pela riqueza narrativa empreendida por esse autor, muitas vezes esquecido pela crítica e até mesmo pelo mercado literário.

Segundo Eneida Maria de Souza, “Autran comporá, ao lado de Guimarães Rosa, um universo ficcional mítico, no qual a História passa a ser regida pela natureza espiralada do tempo” (SOUZA, 1996, p. 20). Por essa afirmação, e pela comparação a Guimarães Rosa, entendemos que esse autor merece um olhar aguçado da crítica, e que sua obra merece ser sempre revisitada.

Autran Dourado, nas palavras de Antônio Candido, se sobrepõe pela “[...] inteligência crítica aplicada à ficção, à qual confere um toque de refinamento na organização segura e na capacidade de ver o real através da deformação criadora.” (CANDIDO, 1999, p.92).

Considerado por alguns críticos como pertencente à linha passadista ou psicologizante, caracterizada pelo retorno às formas helênicas, e que valoriza esse passado histórico, o próprio autor aconselha o uso dos modelos gregos, pois eles “[...] diziam da maneira mais simples e concreta as coisas mais profundas; ao contrário dos modernos, que dizem as coisas mais banais da maneira mais rebuscada e fluida” (DOURADO, 2003, p.09).

Para Alfredo Bosi, embora a matéria literária de Autran Dourado seja a memória e o sentimento, a prosa desse autor se afasta do intimismo que marcava o romance psicológico tradicional, porém mantém-se próxima no que diz respeito aos componentes léxicos e sintáticos, predominando nas suas obras os monólogos interiores e uma redução de vários universos pessoais. (BOSSI, 1997, p.477).

Em 1947, é publicado o primeiro livro de Autran Dourado: *Teia*, obra financiada pela sua mãe, que narra a história de um rapaz pobre e órfão que vive em uma pensão com outras três mulheres solitárias. Segundo a estudiosa Angela Maria de Freitas Senra (1983), essa primeira publicação irá influenciar e anunciar a temática de suas obras futuras: “A Teia prende as personagens no seu labirinto interior de solidão, isolamento, incapacidade de comunicação, e o primeiro 'monstro' a ser enfrentado é o Minotauro, ser disforme, anormal, ambíguo, que cada um constrói dentro de si mesmo, nas idas e voltas pelas ladeiras e veredas de uma vida quase nunca ‘pródiga’.” (SENRA, 1983, p.104).

Essas características destacadas por Senra de personagens que vivem isolados, enclausurados em sua solidão, são novamente revisitadas no livro alvo de nossa análise nesse

trabalho *Ópera dos Mortos*, em que teremos contato outra vez com personagens que são assombrados por estarem presos nesse mesmo labirinto interior, citado pela autora.

Ainda de acordo com Senra, existe em Autran Dourado uma predileção por personagens femininas, que o seduzem pelo mistério ou pelo seu lado “fronteiriço”, marcado pela repressão que as mulheres sempre sofreram (SENRA, 1983, p.105). A personagem feminina estará presente no romance já citado, *Ópera dos Mortos*, na figura de Rosalina, uma mulher que se isola do convívio social e “resolve” seus dilemas na bebida alcoólica.

Apesar de o autor iniciar cronologicamente sua produção na década de 40, é importante salientar que Autran Dourado não se considerava um regionalista, segundo o autor, o regionalismo seria um movimento datado. Ele esclarece que o que lhe interessava era entender o que Minas causa dentro de cada mineiro. O que o mineiro carrega em sua alma, por conseguinte, revelaria sua personalidade.

Ao longo de sua carreira, Autran Dourado publicou 27 livros entre ensaios, romances, contos e novelas. Recebeu vários prêmios, como o Prêmio Mário Sette, Prêmio Cidade de Belo Horizonte e Prêmio Fernando Chinaglia. Em 1967, publica o romance *Ópera dos Mortos*, livro escolhido pela UNESCO para integrar a Coleção de Obras Representativas da Literatura Universal.

O escritor ocupa, assim, seguramente, um reconhecido lugar na história da literatura brasileira, sendo um dos poucos autores que defende a necessidade de uma sólida formação literária e cultural para que alguém se torne um bom escritor (SOUZA, 1996, p.13).

Como dissemos, um dos textos que será objeto de estudo nesse trabalho será seu romance *Ópera dos Mortos* (1979), que narra os percursos da família Honório Cota. Passando pela história de três gerações, a história se inicia por Lucas Procópio, passa por seu filho João Cipriano Honório Cota, até chegar à neta Rosalina, personagem central da narrativa. Vivendo em um sobrado construído pelo seu pai sobre o casarão de seu avô, Lucas Procópio, a personagem se isola dos habitantes da cidade, tomando para si o rancor do pai, fruto de um antigo desentendimento político.

Em companhia de sua empregada Quiquina, que é muda, Rosalina passa seus dias enclausurada no sobrado, fazendo flores de pano que são vendidas para os turistas e para os próprios habitantes da cidade. A rotina da protagonista, bem como o sobrado, modifica-se com a chegada de Juca Passarinho, um falante e comunicativo forasteiro, que aparece na cidade e acaba trabalhando na casa de Rosalina.

O crítico Lucas Fábio pontua também que: “[...] os leitores da obra de Autran Dourado estarão muitas vezes diante de locais, personagens e símbolos que parecem familiares.”

(LUCAS, 1991, p.227). Principalmente para os leitores que conhecem as Minas Gerais, essa familiaridade é muito recorrente ao nos depararmos com a história da família Honório Cota: na casa imponente, que chama a atenção de todos na cidade, na mulher solteirona que desperta comentários, na mobilização de toda a população com a morte de alguma autoridade ou pessoa importante na cidade (e o posterior cortejo até o cemitério), na figura do coronel ainda tão presente nas cidades interioranas; na imagem do narrador da obra que se assemelha a de uma “futriqueira”, figura recorrente no estado de Minas Gerais, que fica nas janelas das casas observando e contando tudo que se passa com as pessoas ao seu redor.

Como Alfredo Bosi define, referindo-se ao autor, e a várias de suas obras, Autran Dourado possui “[...] uma refinada arte de narrar” (BOSI, 1997, p. 477). É preciso destacar o cuidado com a escrita que este possuía, seus livros são parte de um mesmo e único texto, sendo cada história continuidade das outras: “Na verdade, eu estou querendo fazer um livro só. Se você verificar, vai notar que meus livros são mais ou menos os mesmos. Por coincidência, meu primeiro livro se chama *Teia* e o penúltimo, *O Risco do Bordado* - tudo um problema de tecido de intrincado tecido” (SENRA, 1983, p.106).

Autran Dourado recusa também o termo inspiração no que se refere à criação de suas obras, e prefere a expressão ideia súbita (SENRA, 1983, p.6). O autor explica que tem uma ideia, mas não a coloca de imediato no papel, prefere estudá-la um pouco mais, amadurecê-la pelo menos por uns dois meses, e só depois começa o processo de escrita, que para ele é um trabalho diário, ininterrupto, podendo durar em torno de dois anos a feitura de um livro.

Para ele, a palavra inspiração remeteria a algo imediato, por isso ele diz preferir trabalhar com o termo “ideia”, que vai amadurecendo. Essa concepção revela o trabalho que o autor empreende no ato de escrever. O autor revela ainda que escrever é um ato doloroso, que não lhe proporciona prazer, porém, se não escreve, o autor se sente frustrado consigo mesmo.

Autran Dourado escreveu ainda o livro *Poética de Romance Matéria de Carpintaria* (1976), em que busca criar uma teoria que auxilie na leitura de sua obra. Nele, o autor afirma que, apesar de não ser usual um escritor de ficção fazer a análise de sua própria obra, é preciso que ele saia do lugar confortável da ficção e ouse se inserir na função analítica e explicar o que fizeram, como fizeram e por que o fizeram.

No livro em que descreve a sua arte poética, o autor revela utilizar-se de alguns recursos conscientes para tornar o texto mais atraente e fluido para o leitor. Dourado afirma que, mesmo depois de um livro pronto, ele sempre o reescreve e vai deixando pistas importantes que auxiliam o leitor a entender a história que está sendo narrada. Esses recursos revelam o extremo cuidado que Autran Dourado sugere desprender ao ato da escrita.

Por outro lado, de um outro continente, o africano, muito distante das montanhas mineiras, têm emergido diversos escritores que estão conquistando espaço no cenário literário mundial e ganhando cada vez mais a atenção da crítica e dos leitores. Entre muitos deles, podemos destacar nomes como os angolanos Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos (Pepetela), Agostinho Neto, Luandino Vieira, a cabo verdiana Orlanda Amariles, os nigerianos Wole Soyinka, Chimamanda Ngozi Adichie e Chinua Achebe e os moçambicanos Paulina Chiziane e Mia Couto.

O continente africano é berço de várias riquezas, como seus ecossistemas, suas cidades, sua diversidade e seus povos; berço dos primeiros homens que pisaram no planeta. Porém, para muitos, a África ainda “é um grande e único país”. Muitos desconhecem que existam vários países dentro do continente, que guardam muitas semelhanças, mas também grandes diferenças entre si, cada um com uma cultura vasta.

Ao longo de vários anos, foi reforçada por veículos de informação, como a televisão, revistas e jornais, uma visão muito estereotipada, pronta e acabada, do que seria o continente africano e seus povos, representações sempre guiadas pelas lentes do exotismo (com animais e paisagens selvagens), das doenças (como a AIDS e o ebola) e da miséria.

Diferente dessa visão estereotipada, a literatura produzida no continente africano, e em especial (mas não apenas), o autor conhecido mundialmente e dono de vários prêmios, o biólogo e escritor moçambicano Mia Couto, é um dos que nos tem apresentado uma África bem diferente desse redutor retrato construído por anos a fio no imaginário de boa parte das pessoas.

Logo na apresentação de seu livro de ensaios, *E se Obama fosse africano*, Couto reitera a importância de nos vermos como um único mundo, fazendo parte de um todo e tendo características semelhantes que nos unem. O autor afirma que os textos que compõem o livro foram pensados para o contexto de Moçambique e podem conter uma especificidade muito grande para o leitor não moçambicano, porém reitera que existem questões que são inegavelmente universais. (COUTO, 2011, p.09).

Assim, através da escrita de Mia Couto, temos a oportunidade de ter contato com uma outra terra, outras tradições, outras gentes, que, assim como o Brasil em especial, partilham a mesma língua e o mesmo colonizador.

Achamos necessário enfatizar que, como entende a estudiosa Abiola Irele, não existe uma literatura que possamos denominar com o termo generalizante de “africana”, em um sentido amplo (IRELE, 2006, p.30). O que temos, e é essa a perspectiva do nosso trabalho, é uma diversidade de literaturas, expressões da história, cultura e línguas particulares de cada

país.

No que tange o entendimento da literatura africana, e em particular a moçambicana, as estudiosas Maria Nazareth Soares Fonseca e Terezinha Taborda Moreira, no artigo intitulado *Panoramas de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, afirmam que o processo de formação da literatura moçambicana não se difere dos outros países africanos de língua portuguesa, pois também em Moçambique, como em Angola, os jornais serviam de suporte para a divulgação de ideias contrárias ao colonialismo. (FONSECA, MOREIRA, 2007, p.39)

Entre os anos de 1959 e 1975, o jornal *Voz de Moçambique* foi, segundo as pesquisadoras, o jornal mais importante de divulgação de textos literários, que recebiam uma enorme influência de escritores brasileiros como Jorge Amado, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, entre outros.

Segundo o estudioso e atualmente professor-associado da Universidade de Coimbra, Pires Laranjeira, no artigo *Mia Couto e a Literaturas africanas de língua portuguesa*, haveria dois momentos marcantes na literatura moçambicana: a Época Colonial e a época pós-colonial:

Podemos estabelecer duas épocas fundamentais: a Época colonial, desde o aparecimento de esparsos e escassos textos, antes de 1849, não necessariamente literários nem africanos, mas relacionados com África, até às independências dos países, em 1975; a Época Pós-colonial, em que a literatura se vai libertando da lei da vida colonial, para se assumir como decisivamente emancipada, desde as independências, até à actualidade. (LARANJEIRA, 2001, p.185)

Entre os anos de 1986 e 1996, surge o movimento identificado por Laranjeira como pós-colonialidade estética, uma superação do estigma colonial, em que autores como Mia Couto, Eduardo White, Luís Carlos Patraquim e Nelson Saúte, de Moçambique, procuram “exorcizar os fantasmas e medos de cruentas guerras e ameaças de perda de independência, para [...] partir em busca de discursos originalíssimos no contexto dessas literaturas.” (LARANJEIRA, 2001, p. 192). De outra forma, a estudiosa Ana Cláudia da Silva pondera que a história literária moçambicana estará sempre contaminada com o olhar e lugar de fala daquele que escreve a sua história. (SILVA, 2010, p.32)

Os grandes nomes que se dedicaram a escrever uma historiografia literária africana são o português Manuel Ferreira, que viveu por vários anos em Cabo Verde, Angola e Guiné Bissau; Fátima Mendonça, portuguesa radicada em Moçambique; Manoel de Souza e Silva português, professor da escola secundária de Moçambique, e José Luís Pires Laranjeira, que viveu alguns anos em Angola. Assim, veremos constantemente nesses autores um conhecimento da realidade de que falam, pois viveram parte de suas vidas em contato com aquilo que pesquisam.

As pesquisadoras mineiras Fonseca e Moreira (2007, p.43) parecem partilhar da periodização de Pires Laranjeiras, e situam a obra de Mia Couto em um período chamado de período de pós-independência, ou período pós-colonial, que se caracterizam por obras que se desviam de um viés coletivo que relatam as experiências na luta e guerras de libertação do domínio colonial, e assumem um tom mais individual e intimista que procura pensar a própria experiência diante dessa luta. Como representantes desse período, temos: Ungulani Ba Ka Khosa, Mia Couto, Luís Carlos Patraquim, Paulina Chiziane, Suleiman Cassamo e Lília Momplé.

É preciso salientar que compreendemos a periodização da literatura de forma geral, principalmente a moçambicana de modo particular, como partindo de uma lógica ocidental, portanto, talvez não apropriada para pensarmos culturas que não partilham em sua origem dessa lógica. Mas a periodização se transforma aqui em um recurso didático para entendermos as obras, o contexto histórico e as particularidades produzidas por aqueles escritores estudados.

Entendemos também que não é possível falar em uma identidade africana pura. Esses elementos culturais de que temos nos aproximado, e o próprio continente, já estão há séculos em contato com culturas que lhes são, a principio, exteriores, entre as quais a que conhecemos como a Cultura Ocidental.

O escritor moçambicano Antônio Emílio Leite Couto nasceu na cidade da Beira em 1955, e nomeou-se como Mia, em identificação ao seu animal preferido quando criança (um gato). Filho de pais de origem portuguesa, passou a sua infância em uma zona popular de Moçambique, espaço marcado por diversas culturas heterogêneas, fato esse que marcará a sua escrita e a sua literatura futuramente.

Mia Couto é o único escritor africano membro da Academia Brasileira de Letras, como sócio correspondente, eleito em 1998, sendo o sexto ocupante da cadeira nº 5, que tem por patrono Dom Francisco de Sousa. Ao longo de sua carreira, o autor publicou diversos poemas, contos e romances.

Reconhecido pelo seu trabalho, o autor é também dono de vários prêmios, entre eles o Prêmio anual de jornalismo Areosa Pena (Moçambique), Prêmio Virgílio Ferreira, da Universidade de Évora, Prêmio nacional de ficção da associação de escritores moçambicanos, Prêmio Mario Antônio, prêmio União Latina de literaturas românicas, prêmio Camões e o prêmio Internacional Literatura Neustadt.

Ana Claudia Silva destaca a importância de Mia Couto autor como inaugurador, em Moçambique, de uma literatura que prima pela liberdade do trato com as palavras, pela

postura autêntica com que trata as mazelas de seu tempo e de seu país e, principalmente, pela multiculturalidade com que retrata o continente africano, muitas vezes ainda visto com um olhar exótico (SILVA, 2010, p.72).

O romance *Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra* (2003) narra a história de Marianinho, que deixa a cidade onde fora completar seus estudos e regressa a sua terra natal, a fictícia ilha Luar-do-chão, para auxiliar na organização do funeral de seu avô, Dito Mariano. Porém, há um mistério na ilha: a morte inacabada de seu avô.

Ao chegar à ilha, o personagem principal logo se depara com a imponente casa de sua família, a Nyumba Kaya, que teve o teto da sala retirado por conta do velório do avô. Ao longo do romance, essa casa será palco das descobertas empreendidas por Marianinho, além de despertar saudades e inúmeras lembranças aos seus habitantes.

Por afinidades pessoais e por acreditar que as produções literárias do escritor moçambicano Mia Couto exaltam e revelam uma das maiores riquezas culturais de Moçambique, a diversidade, escolhemos centrar parte da nossa pesquisa nessa obra do autor.

Destacamos de sua obra, com apoio de Pires Laranjeira (2001), a abertura de caminhos de criação que passam pelo humor, pelo drama, pela ternura e pela crítica, destacando a importância desse escritor para a literatura mundial. Além disso, Laranjeira ressalta que:

(...) o discurso de Mia Couto entrelaça culturas e registros diversos, num equilíbrio que permite falar do racismo, da guerra, da vida e da morte, do amor e do ódio, da política e do comércio de almas, sempre com o gosto de contar desempenhando o papel de farol do leitor, redefinindo os seus gostos e visões do mundo, como se a ficção pudesse devolver a realidade à fantasia da verdade. (LARANJEIRA, 2001.p 203)

Assim com a leitura do romance de Mia Couto, veremos essas questões pontuadas por Laranjeira ultrapassarem as fronteiras de Moçambique e se configurarem em temas universais, tais como a guerra, a morte, as relações familiares, além de revelarem um profundo conhecimento de Mia Couto sobre o seu país, seja por exigência da profissão (biólogo e jornalista) ou por curiosidade e poder de observação das realidades que o cercam.

Conforme já dissemos, nossa pesquisa tem como objetivo um estudo comparativo das obras *Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra* (2003) e *Ópera dos Mortos* (1979), dos escritores Mia Couto e Autran Dourado, respectivamente. Para tanto, centraremos na figura da casa que aparece nos dois romances: A Nyumba-Kaya no romance moçambicano e o sobrado no romance mineiro.

Procuraremos investigar quais são as diferenças e semelhanças dessas casas tão distantes, culturalmente temporalmente e espacialmente, e, principalmente, de que forma, ao longo das narrativas, estas se configuram como verdadeiros personagens, não apenas objetos

inanimados, mas sujeitos ativos que afetam profundamente quem entra em contato com elas.

Partindo do princípio de que os escritores são permeados por sua cultura e suas tradições e que portanto a sua escrita estará sempre condicionada às interferências do meio, como o contexto histórico, a vida e visão de mundo dos autores, entendemos que a escrita de Couto e Dourado estarão sempre impregnadas de elementos da realidade que os cercam. Por conta disso, pretendemos considerar essas interferências provindas da realidade em que vive e vivia cada autor para o nosso estudo, considerando não menos importantes as potencialidades transformadoras dessas escritas em seus referidos contextos.

Esperamos, através de nossa pesquisa, poder ampliar a base de conhecimento crítico sobre as obras de Mía Couto e Autran Dourado. Para tanto, temos como objetivo a produção de um estudo que, pretendemos, irá além de uma crítica puramente imanente do texto, mas que abordará as possibilidades de interpretação tanto dos subtextos, ou seja, aqueles elementos que necessitam de uma (re)leitura mais profunda para serem compreendidos, como as possibilidades de apreensão do que chamaremos de “supratexto”, isto é, os elementos inerentes aos próprios autores enquanto sujeitos sociais, tais como suas trajetórias pessoais e a história, cultura e costumes de cada país.

Iniciaremos o primeiro capítulo de nossa dissertação a partir da exposição comparativa dos trabalhos de diversos autores que se debruçaram sobre o conceito de tradição, procurando investigar como esse tema específico poderá auxiliar em nossas reflexões acerca de nosso objeto de estudo. Esperamos, através dos exemplos retirados das obras analisadas, adquirir uma melhor compreensão sobre os diferentes modos como os personagens se relacionam com as diferentes tradições a que se veem submetidos, e como e por que existem, ao mesmo tempo, uma ruptura e um perpetuamento dessa tradição.

Como suporte teórico, partiremos do ensaio de Gerd Alberto Bornheim, intitulado *O conceito da tradição*, em que o autor defende que a tradição sempre esteve ligada à ruptura, desde a Grécia antiga. Nós nos basearemos também na introdução da obra *Tradições Inventadas*, de Eric Hobsbawn, em que um dos maiores interesses do autor, ao longo do ensaio, é a compreensão do desenvolvimento das tradições e também o estudo de sua construção no contexto do Estado-nação. Hobsbawn argumenta que muitas vezes as tradições são inventadas por elites nacionais para justificar a existência e importância de suas respectivas nações. Por outro lado, o ensaio de Silviano Santiago, *Permanência do discurso da tradição na modernidade*, é de suma importância. Nele, o autor procura desconstruir o pensamento de que não houve a manutenção da tradição no movimento modernista.

Por fim, com o objetivo de discorreremos sobre a tradição em África, refletiremos sobre

o texto *Tradição Viva* de Amandou Hampaté Bâ; e lançaremos mão de entrevistas com os escritores angolanos Manuel Rui e Luandino Vieira, que nos apresentam uma grande variedade de perspectivas sociais, históricas sobre esse conceito tão complexo que é a tradição.

Em nosso segundo capítulo, discorreremos sobre a *casa* e as diferentes significações que seu espaço físico pode englobar, e de que forma essa construção passa a se configurar, nas narrativas que estudamos, como personagens por si próprias, como extensões de outros personagens.

No romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, temos a presença da Nyumba- Kaya, que recebeu esse nome justamente para satisfazer os familiares do norte e do sul do país e que se destaca na ilha fictícia de Luar-do-Chão pela sua imponência e pelo teto da sala retirado por conta do velório de Dito Mariano, avô do protagonista. Além disso, é destaque também o tratamento dispensado à casa e o fato de que é vista pela matriarca da família dos Marianos como um organismo vivo, sendo inclusive regada diariamente para que permaneça viva. Entendemos ainda que a Nyumba- Kaya pode ser lida como uma metáfora da própria nação de Moçambique que, por conta dos anos de guerra enfrentados, necessita de “reparos”, sendo possíveis somente quando Marianinho estiver reinserido nas tradições da ilha.

Já no romance *Ópera dos Mortos*, um dos personagens da narrativa é o sobrado da família Honório Cota, que teve o primeiro pavimento erguido por Lucas Procópio e o seu segundo andar por João Capistrano, sendo uma junção desses dois personagens no seu estilo arquitetônico. Esse sobrado será palco dessa ópera, e servirá como uma prisão escolhida pela personagem principal Rosalina, evidenciando a ruína e a degradação desta e de outros personagens, já que o sobrado encontra-se também carcomido pelo tempo.

Como fundamento teórico que servirá de embasamento para as discussões, utilizaremos, entre outros, a obra do filósofo francês Gaston Bachelard *Poética do Espaço* e o livro de Jorge Fernandes da Silveira, *Escrever a casa portuguesa*, uma reunião de diversos ensaios de autores brasileiros e portugueses que investigam as reflexões em torno da casa portuguesa entendida como uma reflexão discursiva, para nos ajudarem a entendermos melhor as diferentes relações que, acreditamos, a *casa* possa evocar.

O tema do terceiro capítulo será centralizado no estudo das diferentes visões que se referem à morte presentes nos romances analisados. Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, a morte guia os passos do personagem principal, Marianinho, que inicia sua viagem de regresso a ilha natal por causa do avô Dito Mariano. As mortes mal acontecidas,

como assassinatos, serão responsáveis por macular Luar-do-Chão e fazer com que a terra se feche para receber o corpo de Dito Mariano, caberá assim a Marianinho solucionar os segredos que envolvem essas mortes e salvar a ilha, sua família e sua própria história.

No romance de Mia Couto, que partilha de uma visão diferente da nossa ocidental, a morte e a vida não pertencem ao indivíduo, mas sim à comunidade, ela é encarada não como um fim de um ciclo, mas como o recomeço de uma outra vida em que o morto juntamente com os outros antepassados guiarão os caminhos dos seus membros familiares e da comunidade à qual ele pertencia.

Em *Ópera dos Mortos*, a morte também terá um papel de protagonista dessa ópera, já estando inclusive grafada no título do romance. As mortes da mãe e principalmente do pai de Rosalina nunca foram superadas pela personagem, que procura manter viva a memória do pai, cultivando um rancor pela população de Duas Pontes herdado dele. Essa resistência à finitude da vida e o culto ao tempo estagnado ficarão presentes no ofício de Rosalina, a confecção de flores artificiais, e nos relógios parados da casa.

A morte ditará as regras da vida de Rosalina, que viverá presa sob o peso da memória e dos “fantasmas” do pai e do avô. A força fúnebre que rege a narrativa é tão grande, que traga todos os que entram em contato com a personagem, como é o caso de Juca Passarinho.

Embora o agregado tenha sido alertado por inúmeros presságios que o acompanham até a sua chegada ao sobrado dos Honório Cota, como a presença das voçorocas e dos redemoinhos, ele não tenta fugir do seu destino, já que acredita que não há escapatória para aquilo que foi traçado, e só lhe restará sucumbir à tragédia que envolve toda a narrativa.

Tendo pesquisado as investigações já feitas sobre o assunto, utilizaremos a dissertação de mestrado de Lívio Sebastião de Moraes intitulada *A representação da morte na arte moçambicana das formas Makonde à produção plástica actual*, em que o autor realiza uma interpretação artística, antropológica e cultural da morte representada na arte Makonde de século XIX e XX ; o texto da pesquisadora Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco *Travessias e margens da existência: representações da morte em textos literários de Angola e Moçambique*, no qual a autora interpreta alguns sentidos que a morte possa adquirir para povos pertencentes a cultura de Angola e Moçambique, utilizando como base textos literários desses países.

No que se refere à morte mineira, lançaremos mão do artigo intitulado *Os últimos rituais: religiosidade e morte no interior de Minas Gerais* do pesquisador Thiago Rodrigues Tavares, em que o autor realiza uma pesquisa acerca dos rituais funerários e da religiosidade em uma cidade do interior do estado de Minas Gerais chamada Presidente Kubitschek, a partir

de entrevistas com os moradores do local e a própria observação da cidade.

Por fim, em nosso último capítulo, retomamos de forma sucinta as discussões realizadas e as análises desenvolvidas no corpo da dissertação, procurando, então, apresentar as conclusões que chegamos a respeito de nossa hipótese central.

2 AS TRADIÇÕES

Segundo o dicionário Aurélio da língua portuguesa, em seu verbete sobre tradição, esta é definida como o ato de transmitir ou entregar algo a alguém. Guiados pelo senso comum, poderíamos arriscar dizer que a tradição está ligada à ideia de propagar o conhecimento, as crenças, as histórias, etc., de uma geração anterior para uma posterior. Porém, como veremos ao longo desse capítulo, definir de modo exato o que seja tradição é uma tarefa complexa.

Etimologicamente, a palavra tem origem latina e deriva de *traditio*, que além de outras significações engloba a ideia de entregar, passar adiante algo de geração a geração (BORNHEIM, 1987, p.18). É necessário lembrar que o verbo que origina a palavra é *tradire*, e o sufixo da palavra tem relação com o que é oral ou provém da oralidade. Assim, como veremos, as definições encontradas em dicionários se aproximam muito das compartilhadas por alguns teóricos estudados.

Para o filósofo e professor Gerd Alberto Bornheim, é impossível pensar a tradição dissociada da ideia de ruptura, estando uma indubitavelmente ligada à outra. A manutenção da tradição é condicionada, para o autor, à existência da ruptura, e, diferentemente do que se possa pensar, esta não é de modo algum passiva ou estática; os indivíduos de diferentes tempos interagem, contribuem e modificam a tradição que lhes foi passada e na qual, de diferentes formas, eles estão inseridos. A imobilidade e condescendência perante a tradição ou o esforço pela manutenção e recuperação dela poderá ser visto nos personagens dos romances analisados.

Assim, para exemplificar suas afirmações, Bornheim cita o exemplo do folclore, que tem a sua origem em um mundo mais ou menos isolado e que possuía como principal característica uma repetibilidade. Com o passar dos anos, este foi sofrendo inúmeras mudanças, particularmente a partir da revolução industrial, devido a novos conhecimentos e descobertas, não sendo, assim como a tradição da qual ele faz parte, imutável, mas sujeito a inúmeras transformações ao longo dos anos (BORNHEIN, 1987, p.24).

Não poderíamos deixar de citar também as contribuições do historiador Eric Hobsbawm, que trabalha com o conceito de tradições inventadas. Na introdução (que leva o mesmo nome do livro) *A Invenção das Tradições* (1997), Hobsbawm estabelece que o seu objetivo é estudar o modo com que as tradições surgiram e se firmaram, e não se elas perduram até os dias atuais, e define a significação desse conceito.

Para o autor muitas vezes tradições que podem parecer (ou fazem-se parecer) muito

antigas, como por exemplo, a pompa que cerca a realeza britânica em aparições públicas ou eventos oficiais, podem ser recentes, não tendo sua origem em um passado remoto ou mesmo terem sido inventadas.

A tradição inventada pode ser entendida, segundo Hobsbawn, como um conjunto de práticas “normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas” (HOBSBAWN, 1997, p.9). Essas tradições, inventadas ou não, têm como objetivo estabelecer normas, valores e regras de comportamentos através da repetição, o que implica, segundo o autor, em uma continuação, uma permanência do passado.

A justificativa, segundo Hobsbawn, para a invenção das tradições, está pautada na ocorrência de mudanças amplas e rápidas na sociedade, assim, as novas tradições surgem por causa da incapacidade de se utilizar ou adaptar velhas tradições, como, por exemplo, é o caso da Igreja Católica, que precisa adaptar-se às mudanças políticas e ideológicas e ao aumento das mulheres como fiéis ou integrando-as como parte das ordens religiosas. Existe também a utilização de elementos antigos na criação das tradições inventadas, como o caso das músicas folclóricas, nas quais são incorporadas novas músicas às já existentes.

Eric Hobsbawn pontua também que o surgimento de grupos que se denominam como tradicionalistas e defendem a restauração das tradições já indica uma ruptura nessas tradições, pois não é necessário recuperar aquilo que ainda está em vigência.

O autor apresenta ainda a diferença entre tradição e costume e a tradição convenção. A tradição, ele explica, tem por objetivo e característica a invariabilidade, impondo práticas fixas, normalmente formalizadas, como repetição. Sua maior característica é a invariabilidade.

Já o costume não impede as inovações e muda até certo ponto, porém, ele é limitado pela “exigência de que deve parecer compatível ou idêntico ao precedente” (HOBSBAWN, 1997, p.10). Sua função é dar a qualquer mudança a sensação de uma continuidade histórica, não possui função simbólica nem ritual, embora possa adquiri-la eventualmente. O costume não poderia ser imutável, permanente, pois, assim como a vida, até mesmo nas sociedades tradicionais, sofre modificações, e a decadência do costume modifica a tradição na qual está inserido.

No que diz respeito à convenção, Hobsbawn pontua que ela não possui nenhuma função simbólica nem ritual importante, sendo ligada à ideia de rotina. Assim como a tradição, as convenções “necessitam ser imutáveis [...]” (HOBSBAWN, 1997, p.11) porém, elas não são tradições inventadas, suas justificativas são técnicas e não ideológicas.

Hobsbawn realiza ainda algumas observações gerais sobre as tradições inventadas desde a Revolução Industrial. Para ele, essas tradições podem ser classificadas em três

categorias distintas: aquelas que simbolizam as condições de um grupo real ou artificial; as que estabelecem ou legitimam instituições ou relações de autoridades e, por último, as que têm o objetivo de implementação de modelos de comportamento, sendo essas duas últimas seguramente tradições inventadas.

O autor conclui o texto afirmando que o estudo da invenção das tradições é interdisciplinar, e que, assim, esse tema não pode ser investigado sem a colaboração de outras áreas tais como ciências sociais e a antropologia.

O professor e poeta Silviano Santiago, no ensaio intitulado *Permanência do discurso da tradição na modernidade* (2002), inicia seu texto afirmando que estamos acostumados a encarar o modernismo dentro da tradição da ruptura, e que a nossa formação sempre esteve condicionada à estética da ruptura, de uma quebra, por uma destruição consciente dos valores do passado. (SANTIAGO, 2002, p.108).

Segundo Santiago, a questão da tradição na década de 80 estaria vinculada a uma revisão crítica do moderno e em especial do modernismo, fazendo-se necessário pontuar que o estudioso usa a expressão “moderno” em um conceito universal, relacionado ao movimento estético gerado no iluminismo, e “modernismo” em um sentido localizado, ligado à nossa própria crítica concretizada na semana de arte moderna de 1922.

A pergunta inicial colocada por Silviano Santiago e que norteia toda a compreensão de seu texto é a seguinte: “Qual é a razão para o retorno da tradição hoje?”. Para o autor, essa pergunta suscitaria duas outras reflexões. A primeira está ligada ao escritor mexicano Octavio Paz, que criou a expressão “o ocaso das vanguardas, e é neste momento que parece surgir como inevitável a emergência da condição pós-moderna” (SANTIAGO, 2002, p.110). Já a segunda questão estaria ligada à indagação de que a tradição esteve ausente da produção literária dos autores do modernismo, sendo tal questão negada por Santiago, que afirma que existe uma permanência da tradição no modernismo. Para ele, Oswald de Andrade e Murilo Mendes, por exemplo, ativam em suas obras a questão da tradição trabalhando com a questão do tempo e da utopia.

O autor no seu ensaio apresenta ainda distinções do que seria a tradição no entendimento de T.S. Eliot e na concepção de Octavio Paz. O primeiro descarta, de acordo com Santiago, o sentido da tradição como um apego cego, quase dogmático às conquistas daqueles que precedem a geração em vigor. A tradição teria assim um sentido histórico, estando ligada à ideia de permanência e tendo contornos de uma concepção ocidental.

Já para Octávio Paz, como nos explica Santiago, existiriam dois conceitos de tradição: a *make-it-new* ou tradição de ruptura, e a tradição da analogia. O primeiro deles consiste em

fazer algo novo, implica em uma descontinuidade com aquilo que estava sendo feito até então. Já a tradição da analogia poderia ser compreendida como uma visão do universo e tudo que o compõe como sendo fruto de comparações, assim, “A tradição, no raciocínio de Paz, tem o sentido de um solo histórico do saber que o poeta toma de empréstimo ao passado [...]” (SANTIAGO, 2002, p.119). A primeira é a perspectiva de Ezra Pound, explicitada em seu artigo *Make it new*. A segunda é a abordagem de T. S. Eliot, explicitada em seus ensaios e na forma como ele constrói *The Waste Land*.

Procurando refletir sobre uma cultura não ocidental, temos as contribuições do estudioso Amadou Hampâté Bâ. No livro *Amkoullel, o Menino Fula* (2003) o autor adverte que:

Quando se fala da “tradição africana”, nunca se deve generalizar. Não há uma África, não há uma tradição africana válida para todas as regiões e todas as etnias. Claro, existem grandes constantes (a presença do sagrado em todas as coisas, a relação entre os mundos visível e invisível e entre os vivos e os mortos, o sentido comunitário, o respeito religioso pela mãe etc.), mas também há numerosas diferenças: deuses, símbolos sagrados, proibições religiosas e costumes sociais delas resultantes variam de uma região a outra, de uma etnia a outra; às vezes, de aldeia para aldeia. (HAMPÂTÉ BÂ, 2003, p.14)

Em nossa proposta de interpretar o livro de Mia Couto, temos acordo com Hampaté Bâ, entendemos que, embora possamos nos apoiar em estudos diversos sobre as culturas e histórias africanas, as compreensões que daí podemos tirar serão limitadas. Justamente pela vastidão de seu território e dos povos que vivem em África.

Assim, buscamos nas “grandes constantes” que ele cita apoio para nossas reflexões, de modo a nos aproximarmos do universo particular descrito por Mia Couto, que, apesar de fictício, se ancora em tradições ancestrais.

Quando falamos em tradição em relação à história africana, necessariamente temos que falar em tradição oral (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p.167). A tradição em África está muito ligada à transmissão de histórias e ensinamentos pela via oral. É pela oralidade que os costumes e tradições se perpetuam.

O homem, nas sociedades orais, está ligado à palavra que profere, havendo uma espécie de elo entre esse homem e essa palavra. Além disso, podemos afirmar que existe uma outra concepção de mundo, um mundo concebido como um todo, em que todas as coisas interagem (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p.168), e que essa outra concepção de mundo afeta sem dúvidas o conceito de tradição partilhado por essas culturas.

Hampaté Bâ afirma ainda que, contrariando o que muitos podem pensar, a tradição oral africana não se restringe apenas a histórias, lendas, relatos mitológicos ou históricos, mas ela representa a grande escala da vida, sendo ao mesmo tempo religião, conhecimento natural,

iniciação à arte e história, divertimento e fonte de conhecimento, tudo está imbricado nesse conceito, o que, para muitos que são guiados pela lógica cartesiana, é difícil de entender. (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p.169).

Muitos estudiosos, porém, segundo Hampâté Bâ, acreditam que os relatos orais não sejam tão confiáveis como os escritos. O autor discorda dessa premissa, afirmando que todos são relatos humanos e, assim, dignos de falhas, e não existe um mais ou menos confiável que o outro.” (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p.169).

No prólogo do livro *Amkoullel, o Menino Fula* (2003), Amadou Hampâté Bâ explica a importância da oralidade nas tradições africanas. Nessas tradições, o relato de um acontecimento se assemelha ao desenrolar de um filme previamente gravado “Por isso é muito difícil para um africano de minha geração ‘resumir’.” (HAMPÂTÉ BÂ, 2003, p.14). Tal fato aponta para o argumento de que um relato deve ser sempre feito na sua totalidade, a repetição não é vista como um defeito, e os ouvintes nunca se cansam de escutar uma história por mais de uma vez.

Hampâté Bâ é categórico ao afirmar que a ausência de uma escrita não significa a ausência de um passado, de uma história e de uma cultura:

O fato de nunca ter tido uma escrita jamais privou a África de ter um passado, uma história e uma cultura. Como diria muito mais tarde meu mestre Tierno Bokar: “a escrita é uma coisa, e o saber, outra. A escrita é a fotografia do saber, mas não o saber em si. O saber é uma luz que existe no homem. É a herança de tudo aquilo que nossos ancestrais puderam conhecer e que se encontra latente em tudo o que nos transmitiram, assim como o baobá já existe em potencial em sua semente”. (HAMPÂTÉ BÂ, 2003, p.175)

Para problematizarmos essa questão da oralidade, tão presente nas culturas africanas, faz-se necessário reproduzirmos a pergunta que abre o artigo intitulado *Literatura oral e oralidade escrita* (2006) do estudioso Mineke Schimpper: “Pode-se fazer literatura no caso da tradição oral?”. O autor tenta responder a essa pergunta afirmando que Pius Zirimu, da Uganda, postulou o conceito de oratura, que se referiria a textos orais em oposição à literatura, que compreenderia os textos escritos. (SCHIMPPER, 2006, p.12)

Para Schimpper, não haveria problema em manter-se o termo literaturas orais para referir-se a textos apresentados oralmente, e é sabido que muitos escritores africanos têm as suas raízes na cultura oral e suas obras estão inegavelmente impregnadas por seus elementos, nos seus personagens, imagens, ritmos e expressões. Schimpper termina o seu artigo respondendo positivamente à pergunta feita no início dele. Assim como Hampâté Bâ, Schimpper, defende a importância que a oralidade possui em África, e que não se pode negar a sua presença nem a sua influência nas obras dos escritores daquele continente.

Hampâté Bâ salienta ainda que, na sociedade tradicional africana, as atividades humanas possuíam frequentemente um caráter sagrado ou oculto, principalmente as atividades que consistiam em agir sobre a matéria e transformá-la, uma vez que tudo é considerado vivo. Assim, a transmissão da tradição às novas gerações, no seu sentido mais abrangente, não se restringe à propagação de narrativas e/ou conhecimentos, mas é geradora de um tipo particular de homem. O conhecimento, nessa perspectiva, difere daquele propagado nas escolas ocidentais, em que, por mais útil que seja, não é vivido, diferentemente do que se observa nas culturas africanas, em que esse conhecimento faz parte do ser.

Em seu texto *Ensaio sobre a cultura de Moçambique*, Carlos Jorge Siliya faz um estudo que investiga a origem do povo moçambicano, ou seja, o modo de vida nas sociedades tradicionais, já que muitos aspectos da cultura dessa população foram paulatinamente destruídos pelo colonialismo.

O autor afirma que a "[...] sociedade tradicional moçambicana é uma sociedade de produção agrícola em que os seus membros estão ligados ao trabalho da terra através de instrumentos de produção produzidos por eles próprios." (SILIYA, 1996, p.66). Os homens mais velhos nessas sociedades eram os detentores dos conhecimentos sobre a natureza e as atividades produtivas, por isso, criou-se uma estrita relação entre homem e natureza, o que, segundo o autor, "[...] fez nascer a cultura própria desses povos." (SILIYA, 1996, p.70).

De acordo com Siliya, é importante lembrarmos que na ideologia colonial o conceito "tradicional" foi usado para caracterizar as sociedades, que, segundo essa ideologia, eram atrasadas, primitivas ou estagnadas. Seguindo essa lógica, muitas vezes se fala em sociedade tradicional como sinônimo de sociedade com pouco ou nenhum desenvolvimento (SILIYA, 1996, p.63).

Siliya acrescenta que as tradições podem ser entendidas de uma maneira geral como sendo "[...] formas de normas e regras de vida conjunta dos homens e os modos do seu relacionamento individual. Estas normas e regras são estáveis, sobreviventes e transmissíveis." (SILIYA, 1996 p.64). O autor completa ainda que essas tradições do passado, presente e futuro constituem e sempre vão constituir a história de um povo.

Em uma *comunicação apresentada no Encontro Perfil da Literatura Negra (1985)*, o escritor angolano Manuel Rui faz um desabafo a respeito da imposição da escrita e do desmerecimento dos textos falados nas culturais orais. O escritor afirma que, quando o colonizador chegou em África, os mais velhos já contavam histórias, e essa contação de histórias era considerada como texto, pois possuía gesto, dança, ritual, tudo isso com a fala utilizada como suporte.

O colonizador poderia assim sentar-se em volta das fogueiras e ouvir esses textos, porém, preferiria iniciar a guerra e a dominação desses povos por força das armas. Posteriormente, esse colonizador provou ter outra arma para dar continuidade a sua colonização: a escrita, e a partir daí houve um depreciação dos textos orais africanos.

Como ato de resistência, Manuel Rui Alves Monteiro afirma a necessidade da preservação desses textos orais, “engrossá-lo ainda mais de cantos guerreiros” (MONTEIRO, 1985, s/p) como forma de preservar a sua cultura, a sua identidade “O meu texto tem que se manter assim oraturizado e oraturizante. Se eu perco a cosmicidade do rito, perco a luta. Ah! Não tinha reparado. Afinal, isto é uma luta. E eu não posso retirar do meu texto a arma principal. A identidade.” (MONTEIRO, 1985, s/p).

Assim como Hampâté Bâ, Manuel Rui denuncia a desvalorização do texto oral por parte da cultura ocidental e defende como forma de resistência a inserção dessa literatura oral na literatura escrita, valendo-se da “arma” do colonizador como forma de denúncia e manutenção da cultura africana. Manuel Rui entende, assim como Hampâté Bâ, que a literatura em África e a tradição estão indubitavelmente ligadas à questão da oralidade.

Outro escritor que considera a interferência da tradição literária em suas obras é o também angolano Luandino Vieira. Para ele, a oralidade:

É fulcral. Comecei a escrever também por ouvir contar muitas histórias nos serões, à porta das casas, na infância e na adolescência. Depois, na escola, em nossas brincadeiras era o intercâmbio de histórias. Tudo isso marcou o meu trabalho de escritor, em opções estilísticas, em formas de comunicar, obrigando-me a incorporar, consciente e inconscientemente, na linguagem literária, traços da oralidade. Creio que essa presença ficará sempre no que escrever. Narro mais do que escrevo. (VIEIRA, 2007, s/p)

Luandino Vieira afirma ter começado a escrever suas obras pela influência das histórias contadas a ele por via oral durante a infância e a adolescência, e, mesmo que inconsciente, essas narrativas influenciam nos elementos de sua narrativa e sem dúvida também influenciam os trabalhos de outros escritores do continente africano.

Assim, vemos que existe uma certa conformidade de uma possível definição do que seria o caráter da tradição entre os teóricos analisados. Tanto para Bornheim quando para Octávio Paz, a tradição estaria ligada à ideia de ruptura, seria quase impossível a existência de uma sem consequentemente a manutenção da outra; já para T.S. Eliot, a tradição estaria ligada à ideia de permanência, daquilo que é repassado de geração a geração.

Silvano Santiago analisa que houve no modernismo uma tentativa de ruptura com os padrões vigentes e a criação de algo novo, genuinamente brasileiro, e a tradição parecia ser sinônimo de atraso, retrocesso. O autor, porém, observa que essa tentativa apresentou falhas,

e, para isso, cita os poetas Oswald de Andrade e Murilo Mendes, nomes representativos desse movimento, que apresentam em suas obras um apego à tradição. Por conta disso, parece que, para Santiago, seria impossível uma total ruptura com o passado, ele sempre estará presente e essa tradição ainda o influenciará.

Hobsbawn cunha o termo “tradições inventadas” e denuncia que muitas tradições que se dizem milenares foram criadas há pouco tempo. Essas tradições querem ser assim estáticas, imutáveis, mas, segundo o autor, essa pretensão não se concretiza, e por conta disso a tradição seria plástica, sofrendo alterações do meio e da época em que estão inseridas.

Nas culturas africanas, no que diz respeito ao significado de tradição, parece haver um consenso entre os autores estudados, todos eles são unânimes em relacionar a tradição à oralidade, pois em África andam de mãos dadas. Existe uma conformidade também na defesa e na manutenção da oralidade como forma genuína e tão importante quanto à escrita no que diz respeito à produção literária.

2.1 Tradições Moçambicanas

O romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003) narra a volta de Marianinho, protagonista da obra, à sua terra natal, a fictícia ilha de Luar-do-Chão. O personagem principal sai de sua casa e vai estudar na capital, porém, ele se vê obrigado a regressar novamente à ilha por conta do falecimento (ou quase) de seu avô, Dito Mariano, para participar dos ritos fúnebres:

A bordo do barco que me leva à ilha de Luar-do-Chão não é senão a morte que vai me ditando as ordens. Por motivo de falecimento, abandono a cidade e faço a viagem: vou ao enterro do meu avô Dito Mariano. (COUTO, 2003, p.15)

Existe claramente uma viagem espacial sendo feita pelo personagem principal: a viagem da cidade para a ilha, mas, como veremos ao longo desse capítulo, existe também uma outra viagem simbólica em curso: a viagem no tempo, entre a modernidade e a tradição.

Como pontua o estudioso Francisco Noa, em seu artigo intitulado *Dez anos, dez autores, dez obras tendências temáticas e estéticas da literatura moçambicana* (2005), “Mia Couto interpela os valores prevaletentes em toda uma sociedade e que oscilam dramaticamente entre o apelo da tradição e da modernidade, do local e do universal, do passado e do presente.” (NOA, 2005, p.164). E, principalmente, essa oscilação entre o moderno e o tradicional poderá ser percebida ao longo da reinserção de Marianinho às tradições da ilha.

O lugar físico da “Ilha” pode ser interpretado claramente como um isolamento. É nesse espaço que estão preservados todos os saberes locais e toda a tradição de um povo, preservados das modernizações advindas dos grandes centros urbanos; e a ilha é como uma redoma que protege seus habitantes inclusive dos males e consequências da guerra.

Em uma entrevista concedida ao jornalista Marcos Fidalgo, Mia Couto, ao ser questionado como o fim da guerra teria influenciado a sua escrita, responde que:

Havia uma sede de tudo, uma ânsia de poder recomeçar, de voltar a nascer. Nós vivêramos 16 anos de guerra, cercados pela violência, sem esperança de que algum dia houvesse paz. E de repente, essa paz chegou. Estávamos incrédulos, no início. Aos poucos, foi um sentimento quase de embriaguez. Podíamos sair, sem medo, para a vida. (COUTO, 2012, s/p.)

De acordo com essa afirmação, podemos perceber o quanto a ausência da guerra é importante para pessoas que conviveram por anos com as suas consequências, e o quão simbólico o espaço da ilha se torna na narrativa de *Um rio Chamado tempo uma Casa chamada Terra*.

O próprio fato de Luar-do-Chão ser uma ilha pode demonstrar um símbolo de renascimento ou de ligação com outro mundo, pois tanto a chegada quanto a partida se fazem obrigatoriamente pela travessia das águas, ricas de simbologias e interpretações: o batismo, símbolo de renascimento no cristianismo; a passagem para o outro mundo, conduzida pelas águas do Styx, na cultura grega, por exemplo. No livro *Dicionário de Símbolos* (1986), Chevalier e Gheerbrant afirmam que o simbolismo da água se reduz a três temas dominantes que seriam a de fonte de vida, meio de purificação e centro de regenerescência (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1986, p.15).

Logo no barco responsável pelo transporte de Marianinho até Luar-do-Chão, somos apresentados ao Tio Abstinência, o mais velho dos tios, que tem, segundo a tradição, a incumbência de anunciar a morte de seu pai. Essa figura será uma das responsáveis ao longo do romance por reinserir Marianinho nas tradições e costumes daquele lugar: “O Tio se minguou no esclarecimento. Já não era ele quem falava. Uma voz infinita se esfumava em meus ouvidos: não apenas eu continuava a vida do falecido. Eu era a vida dele.” (COUTO, 2003, p.22).

Na citação acima, vemos claramente que Marianinho entende ser ele próprio uma continuidade da vida do avô, podemos perceber indícios dessa continuidade até mesmo no nome que o protagonista carrega: Marianinho. O personagem possui o mesmo nome de Dito Mariano, e a partir dessa informação podemos perceber que Marianinho será uma peça chave para o desenrolar de toda a narrativa.

Logo ao chegar na Nyumba-Kaya (nome esse para agradar os parentes do norte e do sul, visto que Nyumba significa casa para os habitantes do norte e casa se diz Kaya para os do sul), Marianinho se depara com o costume de tirar o telhado da sala por ocasião de morte de algum membro familiar e com os questionamentos da avó, perguntando se ele já iniciara sua vida sexual, para que pudesse, assim, comparecer ao funeral do avô.

É a avó de Marianinho que também informa ao neto que “*Seu Avô queria que você comandasse as cerimônias*”¹ (COUTO, 2003, p.32), causando a incredulidade e raiva nos tios, pois seriam eles, os mais velhos, quem deveriam ser os chefes da cerimônia, e não o neto. Tal desobediência à vontade do avô poderia ser considerada como uma afronta à tradição.

Porém, ao longo da narrativa, descobrimos que Marianinho não é filho de Fulano Malta e Mariavilhosa, como o próprio sempre acreditara, mas sim filho mais novo de Dito Mariano (de quem inclusive herdou o nome) e Adimirança (até então sua tia). Com essa revelação, vimos que Dito Mariano não estava desrespeitando a tradição ao incumbir o “neto” de chefiar os ritos fúnebres, mas tentando de alguma forma recompensá-lo da mentira contada por toda a vida e colocá-lo na posição de filho, que este sempre fora na verdade.

Outra figura importe na família dos Marianos é Tio Último, que recebera esse nome por se pensar que este era o filho mais novo de Dito Mariano (como vimos, não era verdade). Último pode ser considerado como a figura mais distante da ilha e das tradições da família, ligado ao dinheiro e à política.

Ele planeja vender a casa da família logo depois do enterro do patriarca e conta com Marianinho, seu sobrinho estudado, que viveu na cidade por muitos anos, para que o ajude a convencer os outros. Este inclusive recusa a oferta do tio:

- [...] *Quem mandou destruir esta merda do teto?*

Último sabia que era obediência de tradições. Mas não aceitava que eu, moldado e educado na cidade, não me opusesse. Para ele, aquilo era obsoleto. Outros valores nele se avolumam. (COUTO, 2003, p.151).

Último não consegue se ajustar à ilha e as tradições da família e daquele lugar, já que seus valores eram pautados apenas pelo dinheiro. Ele enxerga o outro não como um ser humano, mas como uma escada para que consiga aquilo que deseja.

Para exemplificar esse desajuste, temos a passagem de quando Marianinho chega à ilha e é surpreendido com um carro luxuoso, mas que não é próprio para andar na areia, por isso fica enterrado naquele lugar. Assim como o carro, Último não se adapta às tradições e

¹ No romance em análise, todos os diálogos presentes ao longo da história estão em itálico. Reproduziremos essa marca gráfica na transcrição desses diálogos ao longo dessa dissertação.

fica enclausurado nas suas cobiças e ambições:

Cruzamo-nos com um luxuoso automóvel enterrado no areal. Quem traria viatura da cidade para uma ilha sem estrada?

– *Olha é o Tio Último* – e acenam.

Meu Tio Último, todos sabem, é gente grande na capital, despede negócios e vai politicando consoante as conveniências. A política é a arte de mentir tão mal que só pode ser desmentida por outros políticos. Último sempre espalhou enganos e parece ter lucrado, acumulando alianças e influências. No entanto ele ali se apresenta frágil, à merce de uma pobre mão. (COUTO, 2003, p.28)

Couto salienta inclusive a importância de o ser humano ser visto como parte de um todo em que deve ajudar e receber ajuda das pessoas a sua volta. Naquela situação do carro atolado na areia e impossibilitado de andar, Último também estava “atolado” na sua ignorância, e isso o impedia de se relacionar com a sua família e comungar das tradições partilhadas por seus semelhantes.

Um fato interessante sobre o tio mais novo de Marianinho é que este sofreu um grave acidente quando era criança. Último estava pescando e caiu sobre ferros pontudos, o que lhe ocasionou graves ferimentos, por conta disso, ele precisou de uma transfusão de sangue.

Quem o salvou foi “[...] um indivíduo da raça branca, um anónimo que passava pela Ilha.” (COUTO, 2003, p.215). Ao receber a notícia, Último exprime uma reação curiosa:

- *Metade de seu sangue é de branco.*

Último nega, ajuntados os pés, cruzando os dedos. Primeiro ri-se. Depois, se faz sério e pede a Abstinência que confirme:

- *Você, o mais velho, comprova?*

- *É verdade, sim, Último.*

- *Não acredito. Isso me dizem agora, que estou traumartirizado.* (COUTO 2003, p.215)

Último primeiramente nega aquilo que escutou, mas logo fica feliz ao receber a notícia e até sorri, e esse fato reforça o seu distanciamento da sua família e por extensão de toda a tradição à qual seus iguais pertencem, ao mesmo tempo que enfatiza a sua aproximação com o colonizador, com os homens brancos, com quem o personagem se identifica.

Outro personagem na narrativa coutiana que serve como uma espécie de professor ao personagem principal é Juca Sabão: “Juca Sabão era para mim uma espécie de primeiro professor, para além da minha família.” (COUTO, 2003, p.61). É esse personagem que apresenta a ilha para o então jovem Marianinho, é ele quem o leva ao rio, ensina a pescar, conta lendas da ilha e ensina talvez uma das mais belas lições que ajudará o narrador a desvendar os mistérios que cercam a morte de Dito Mariano: “Certas coisas vemos melhor é com os olhos fechados” (COUTO, 2003, p.61). Esse ensinamento salienta a importância da valorização dos conhecimentos interiores, ou, em um sentido mais amplo, dos saberes locais.

Juca Sabão foi vítima da ganância e cobiça de pessoas de fora da ilha, que deixaram

sacos de pós brancos sob sua guarda e garantiram que aquela mercadoria traria muita riqueza e prosperidade àquele lugar. O inocente Juca deduziu que aquele pó somente poderia ser fertilizante, adubo para tornar o solo ainda mais fértil, e, assim, fazer com que a ilha prosperasse. Furou os sacos e derramou o seu conteúdo nas terras; depois de algum tempo, os donos do produto voltaram à ilha para pegar o pó, mas Juca mostrou o que tinha feito e como castigo foi espancado e morto com um tiro na cabeça.

Esse personagem é mais uma vítima da ambição dos poderosos, ele paga com a própria vida por ter valores e crenças diferentes dessas pessoas. Enquanto ele se interessa somente em ajudar a terra a ser fertilizada, acreditando ser adubo o que na verdade era apenas droga, torna-se uma vítima por não entender a suposta riqueza que viria daqueles sacos de pó. Para Juca Sabão, a verdadeira riqueza que se poderia esperar surgiria da terra e de seu trabalho nela, e não do dinheiro que o tráfico de drogas podia lhe proporcionar.

O fato de Juca Sabão misturar a droga com a areia da ilha é um dos fatores que contribuem para que a terra se feche e se recuse a receber o corpo de Dito Mariano, fazendo com que toda a superfície da ilha fique revestida com pedras, visto que, nas culturas africanas:

Uma vez que se considera a natureza como viva e animada pelas forças, todo ato que a perturba deve ser acompanhado de um “comportamento ritual” destinado a preservar e salvaguardar o equilíbrio sagrado, pois tudo se liga, tudo repercute em tudo, toda ação faz vibrar as forças da vida e desperta uma cadeia de consequências cujos efeitos são sentidos pelo homem. (HAMPÂTÉ BÂ 2010, p.188)

Outro motivo que podemos considerar para a recusa da terra em receber Dito Mariano se explica nas inúmeras mentiras contadas por ele, principalmente a verdadeira paternidade de Marianinho, porque, em África “a maior parte das sociedades orais tradicionais considera a mentira uma verdadeira lepra moral.” (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p.174). A tradição abomina a mentira e com isso a terra se fecha, contribuindo para a não morte de Dito Mariano.

Por fim, um personagem que se torna o principal responsável em reinserir Marianinho nos conhecimentos e saberes locais é o seu avô Dito Mariano, que, através das cartas endereçadas ao neto, revela mistérios que envolvem a sua morte não acabada e proporciona ao personagem principal meios de descobrir assim uma parte de sua história, até então desconhecida. Além disso, recoloca Marianinho em contato com as tradições da Ilha Luar-do-Chão.

[...] Enquanto espalho as roupas que trazia amarfanhadas na mochila, noto que há uma folha escrita por cima da secretária. Leio intrigado:
Ainda bem que chegou Mariano. Você vai enfrentar desafios maiores que as suas forças. Aprenderá como se diz aqui: cada homem é todos os outros. Esses outros não são apenas os vivos. São também os já transferidos, os nossos mortos. Os vivos são vozes, os outros são os ecos. Você está entrando em sua casa, deixe que a casa vá entrando dentro de si.

Sempre que for o caso, escreverei algo para si. Faça de conta que são cartas que nunca antes lhe escrevi. Leia mas não mostre nem conte a ninguém. (COUTO, 2003, p.56).

Desse modo, as cartas servem como pistas para que o protagonista desvende os enigmas de sua existência “[...] *Estas cartas são o modo de lhe ensinar o que você deve saber.*” (COUTO, 2003, p.125).

As cartas endereçadas ao narrador podem representar uma espécie de ponte entre o mundo dos vivos e dos mortos, visto que é um quase morto o autor das epístolas. E podem significar também a representação de tradições muito fortes nos países africanos de um modo geral, o entrecruzamento entre a oralidade e a escrita.

Segundo Fernanda Cavacas:

A tradição oral é em África um sistema de autointerpretação concreta. Por ela, a sociedade explica-se – e explica a si própria. A história dos africanos dir-se-ia uma verdade ontológica. E vários são os veículos de que a tradição oral se serve para transmitir aos vivos o significado ontológico do grupo. (CAVACAS, 2006, p. 69).

Mia Couto, ao inserir em seu romance escrito marcas características da oralidade, insere também marcas e tradições da cultura de Moçambique:

Estas cartas são o modo de lhe ensinar o que você deve saber. Neste caso, não posso usar os métodos da tradição: você já está longe dos Malilanes e seus xicuembos. A escrita é a ponte entre os nossos espíritos e os seus espíritos. Uma primeira ponte entre os Malilanes e os Marianos. (COUTO, 2003, p.126)

É interessante notar também nesse fragmento que até o sobrenome da família sofreu um aporuguesamento (Malilanes para Marianos), e parece que, pelo fato de Marianinho ter vivido muito tempo na cidade e ter o domínio da escrita, ele estaria mais próximo dos Marianos do que dos Malilanes. São necessários mais uma vez as cartas e o contato com os outros personagens já citados para prover esse reencontro com as origens e a história desse protagonista. Assim, as cartas recebidas pelo neto retratam a história de uma comunidade, de uma família, e a própria história do indivíduo que a lê.

A respeito do nome da família na tradição africana, Hampaté Bâ salienta que, “para o africano, a invocação do nome de família é de grande poder. Ademais, é pela repetição do nome da linhagem que se saúda e se louva um africano” (HAMPÂTÉ BÂ 2010, p.196). Assim, através da reinserção de Mariano nas tradições, ele estará mais próximo dos Malilanes do que dos Marianos, e esse fato pode proporcionar uma manutenção de todo saber contido naquela família e por conseguinte para todos pertencentes àquela cultura.

Com a análise dessas cartas, percebemos, entretanto, que existe uma espécie de inversão dos papéis da oralidade e escrita. Nas culturas africanas, a figura dos idosos tem um papel importantíssimo, pois são eles quem detêm os conhecimentos e tradições que são

transmitidas oralmente de pai para filho.

Nas cartas recebidas por Marianinho, é o velho que as escreve e o menino que as lê. Mas tradicionalmente são os velhos quem dominam a oralidade e os mais novos quem têm acesso às letras, nesse caso, principalmente Marianinho, pois foi ele quem se ausentou da ilha para estudar na cidade.

Relembrando as palavras de Hampâté Bâ, “Um idoso que morre em África é uma biblioteca queimada”, temos a importância dada a essa figura na cultura tradicional africana, que se configura como o principal responsável na transmissão e perpetuação das histórias vividas em cada comunidade. No romance de Mia Couto, observamos que o velho está representado em Dito Mariano, que, por meio das cartas endereçadas a Marianinho, cumpre a sua missão de transmitir os relatos orais e assim a história de toda a família ao neto.

Outra voz que atravessa o romance de Couto e que também é responsável pela reinserção do personagem principal nas tradições da ilha são as epígrafes em forma de provérbios que se encontram sempre no início de cada capítulo. E elas funcionam como uma espécie de chave de leitura do que será narrado logo adiante, como por exemplo a fala de Juca Sabão que abre o primeiro capítulo do romance: “Encheram a terra de fronteiras, carregaram o céu de bandeiras. Mas só há duas nações – a dos vivos e a dos mortos.” (COUTO, 2003, p.13), uma espécie de síntese do tema central da narrativa; ou, como um outro exemplo, um dizer de Luar-do-Chão: “A mãe é eterna, o pai é imortal.” (COUTO, 2003, p.69), que traduz a história do personagem principal e o sentimento universal dispensado a esses dois membros familiares.

É importante observarmos ainda a inserção da oralidade no romance, pois são falas dos personagens da narrativa ou provérbios conhecidos por eles que auxiliam Marianinho na sua empreitada de contar a sua história. E pode ser compreendido também como um recurso utilizado por Mia Couto para contar a sua própria história enquanto indivíduo e pertencente à cultura moçambicana.

Quando me pergunto porque escrevo eu respondo: para me familiarizar com os deuses que eu não tenho. Os meus antepassados estão enterrados em outro lugar distante, algures no norte de Portugal. Eu não partilho de sua intimidade e, mais grave ainda, eles me desconhecem inteiramente. O que faço hoje, sempre que escrevo, é inventar esses meus antepassados. (COUTO, 2011, p.117).

O uso dos provérbios, como nos aponta Mineke Schipper (2006, p.16), é uma técnica da expressão verbal que ajuda a esclarecer uma situação através de metáforas. Um provérbio na literatura oral tem a função de reforçar os argumentos daquele que conta uma história ou explicar alguma situação ou comportamento.

A escolha de Marianinho como responsável por redescobrir a sua história e auxiliar para que o avô complete o ciclo da morte pode não ser visto como ocasional, pois as literaturas africanas “[...] estão muito marcadas pela esperança no poder juvenil de revolucionar o mundo [...]” (LARANJEIRA, 2001, p.199).

Desse modo, vemos que Marianinho vai funcionar ao longo do romance como uma espécie de ponte entre a tradição e a modernidade, é ele o responsável por descobrir os mistérios da ilha, e é ele quem provavelmente dará continuidade a esses ensinamentos apreendidos, repassando-os de pai para filho, assim como lhes foram repassados.

Assim, é empreendida uma viagem de mão dupla: Marianinho volta à infância e revisita suas lembranças, os personagens que fizeram parte de sua vida e os fragmentos de sua história. Dito Mariano, com a ajuda do neto, consegue concluir a sua morte, depois de revelar segredos que não poderiam ir com ele para o túmulo, e continua a sua viagem rumo ao futuro, cumprindo assim um ciclo tão presente nas culturas e tradições africanas.

2.2 Tradição Mineira

Ópera dos Mortos (1979) é considerada por alguns críticos como o perfeito exemplo do rigor formal de Autran Dourado, que combinará, ao longo de sua obra, o social, representado pelas gerações de uma família, com o individual, nas relações familiares individuais (SANTIAGO, 2002, p.192), adentrando-se no passado patriarcal da sociedade brasileira e na sua tradição.

O romance narra a saga da linhagem dos Honório Cota iniciada, no livro, por Lucas Procópio, passando por seu filho João Capistrano até chegar à protagonista da história, Rosalina. Esta vive enclausurada dentro do sobrado da família, pois herdou do pai o ódio aos habitantes da cidade em que vive, fruto de um episódio em que João Capistrano se candidatou a uma vaga para a Câmara de Vereadores, porém, a eleição foi fraudada, e com isso o patriarca se isola da política e do convívio social.

A protagonista tem apenas a companhia da empregada muda Quiquina, “Uma preta gorda, baixotinha, velha, com uns fios brancos de barba no queixo [...]” (DOURADO, 1979, p.66), encarregada de vender as flores de pano confeccionadas pela patroa. Posteriormente, conta com o forasteiro José Feliciano, que aparece na cidade e é contratado para cuidar do sobrado.

A casa em que habitam esses personagens foi construída primeiramente por Lucas Procópio, e posteriormente ampliada por seu filho, que constrói um segundo pavimento

transformando-a em um sobrado. A parte de baixo era, assim como o seu dono, “pesada, amarrada ao chão, com suas quatro janelas, no meio a porta grossa, rústica, alta.” (DOURADO, 1979, p.3). Depois, foi construído, a pedido de João Capistrano, o segundo pavimento, e foi ordenado ao mestre de obras que não destruísse a parte de baixo, mas fizesse com que a casa estivesse unida, parecesse uma única construção: “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. A casa tem de ser assim, eu quero. Eu mais ele.” (DOURADO, 1979, p.4).

É importante notarmos que, apesar da tentativa de amálgama entre pai e filho através da construção do sobrado, vemos já pelos nomes que eles carregam que é impossível a continuidade do pai no filho. Não há nos nomes, segundo o próprio autor, uma continuidade lógica entre pai e filho (DOURADO, 1976, p.118). Contudo, acreditamos, possa haver, pelo menos até certo ponto, uma continuidade emocional/espiritual.

João Capistrano não possui, a princípio, nenhuma característica de seu pai, além da semelhança nos traços do rosto. É leve, elegante, melancólico, em oposição a Lucas Procópio, um homem valente, arrogante, austero, pesado, que impunha respeito pela força e pela truculência.

A certa altura da história, após João Capistrano ser enganado pelos colegas de partido, procura Quincas Ciríaco, que lhe diz a verdade sobre as artimanhas da política perpetradas contra este, que é tomado pela raiva e se volta à memória do pai: “[...] com quem pensam que estão lidando? Eu sou filho de Lucas Procópio Honório Cota!” (DOURADO, 1979, p.25). Seus pensamentos neste momento revelam também a consciência de João Capistrano sobre os atos do pai e sua vontade de se afastar da imagem deste: “[...] Ele sim, eu era contra, achava que ele estava errado, quis ser um outro.” (DOURADO, 1979, p.25). Este afastamento entre a realidade do caráter de seu pai e a imagem que João Capistrano queria criar para ele pode ser exemplificada pela seguinte passagem:

Não, Lucas Procópio não era aquele homem que queria João Capistrano. No fundo ele mesmo sabia, estava apenas brincando a sério. Não procurava apagar, sem que a gente lhe percebesse a intenção de mudar, os sinais mais vivos do pai? Não foi assim com o nome da fazenda? Não foi assim com o sobrado? Ele dizia uma coisa e obrava outra. (DOURADO, 1979, p.13)

É interessante que nesse ponto da história, quando é tomado pela raiva, João Capistrano Honório Cota finalmente parece assumir o manto, o espírito do pai que sempre esteve com ele: “Ele sim sabia lidar com esta cambada! Esta cambada só a pau, só mesmo a pau, os filhos da puta!” (DOURADO, 1979, p.25).

Essa interpretação se reforça quando, no decorrer da cena, conhecemos os

pensamentos de Ciríaco:

Era a mesma voz de Lucas Procópio, viu Quincas Ciríaco. E eu que pensava que esta voz tinha morrido pra sempre! Agora está de novo doendo em meus ouvidos. [...] os olhos vidrados de João Capistrano na verdade não fitavam ninguém, vinham de um outro mundo, carregados de sombra. (DOURADO, 1979, p.25)

A passagem reforça nossa interpretação. No momento em que João Capistrano é tomado pela raiva, a personalidade do pai emerge, sobrepondo-se a sua própria. Vemos nesse momento em que é tomado pela emoção e pela raiva o fantasma de Lucas Procópio emergir, forte a ponto de assombrar até mesmo a Quincas Ciríaco.

O sobrado pretende ser em si assim constituído; pela união de pai e filho, mas, como nos indica o narrador, “À primeira vista ninguém diz – o senhor mesmo só agora repara, depois que eu falei – que aquela casa nasceu de outra casa.” (DOURADO, 1979, p.5). O sobrado é e não é nenhum deles, pois apenas observando-se com bastante atenção é que se torna possível distinguir os traços de duas pessoas e de duas arquiteturas distintas na mesma construção.

Se nos primeiros capítulos o narrador exige do leitor que exercite a visão, com descrições detalhadas de como foi construído o sobrado, dos móveis que ornamentam os seus cômodos, criando imagens totalmente visuais: “E a casa rebocada e pronta, pintada de branco, as janelas azuis, vieram os enfeites aquelas pinhas de cristal colorido” (DOURADO, 1979, p.16); nos capítulos seguintes, o narrador conta com a audição para dar continuidade a sua narrativa, ou melhor, com os silêncios que tomam conta do casarão, representado pela empregada muda Quiquina: “A casa vivia de noite, ou de dia naquele oco de silêncio que se ensombrecia como se fosse de noite.” (DOURADO, 1979, p.39.).

Esse silêncio só é quebrado com a chegada de José Feliciano que também é chamado pelo apelido de Juca Passarinho, mas dura pouco tempo, pois este logo sucumbe à tristeza e à decadência que imperam naquela casa.

É notório em diversas obras a interpretação de que a família Honório Cota representa a tradicional família mineira e a sua decadência personificada em cada elemento dessa tragédia anunciada. Eneida Maria de Souza (1993) sintetiza a saga da família Honório Cota: “Com Rosalina e sua família, descortina-se um painel ficcional da sociedade brasileira, cuja decadência econômico-social foi causada pelo desaparecimento do ilusório brilho das Minas.” (SOUZA, 1993, p.52).

A autora acrescenta ainda que o universo criado por Autran Dourado possui personagens que sonham em reviver as glórias do passado e com amores e requintes encontrados nas páginas de romances. Esses dois tipos de personagens estão presentes em

Ópera dos Mortos.

João Capistrano Honório Cota desejava ingressar na vida política da cidade e para isso lia livros, discursos de políticos antigos, papéis velhos “Se via presidente da câmara, deputado, quem sabe senador [...]” (DOURADO, 1979, p.21). Porém, a sua esposa tinha medo do que as pessoas podiam comentar a respeito do marido, esta achava que ele estava enlouquecendo, “maluqueira, telha-de-menos, quarta-feira”.² (DOURADO, 1979, p.21).

A população da cidade, apesar do respeito, o considerava um sonhador quixotesco: “Não que a gente risse dele, quem vê que a gente ria. Nada pegava contra o coronel Honório Cota, que avançava intrépido, desfazendo mal feitos, investindo contra mouros e moinhos de vento.” (DOURADO, 1979, p.22). O personagem representa esse ser cheio de sonhos e desejos que quer um tempo outro para viver.

Num gesto que poucas pessoas observaram, João Capistrano deixa de usar o relógio comemorativo do centenário da independência e passa a usar o velho “pateque de ouro”, a respeito desse gesto, Eneida Maria de Souza observa que “A troca dos relógios assinala ainda a mudança de propósitos do pai, em seu sonho utópico de voltar à Minas monárquica e ‘opulenta’.” (SOUZA, 1993, p.57).

Rosalina representa a vontade de viver os amores que encontra nas páginas dos livros que lê, talvez para suportar a dura realidade em que vivia. Cerceada pelas próprias escolhas e dominada pela solidão, a personagem encontrou alguns refúgios: embriagava-se todas as noites e lia romances. Nos livros, a personagem encontrava o amor que tanto admirava e idealizava. Ela lia “[...] *As pupilas do senhor Reitor*, *As Mulheres de Bronze* e aquele terrível, *A vingança do Judeu*”. (DOURADO, 1979, p.111).

D’Incao aponta que as casas burguesas eram abertas para verdadeiros eventos em que as mulheres para distrair as visitas liam trechos de poesias ou de romances acompanhados pelo som do piano ou da harpa, essa possibilidade de ócio:

[...] incentivou a absorção das novelas românticas e sentimentais consumidas entre um bordado e outro, receitas de doces e confidências entre amigas. As histórias de heroínas românticas, langorosas e sofredoras acabaram por incentivar a idealização das relações amorosas e das perspectivas de casamento. (DOURADO, 1979, p.229)

Acreditamos que, ao ler essas histórias, Rosalina revela³ seu desejo de viver episódios

² Expressões utilizadas pelo autor da narrativa como sinônimo de loucura.

³ As narrativas lidas por Rosalina trazem histórias românticas de casais que foram separados na infância, vinganças protagonizadas por mulheres ou de casais que separados por inúmeras circunstâncias do destino e que posteriormente se reencontram e vivem felizes. Em comum essas histórias sempre têm um final feliz em que os enamorados ficam juntos e felizes para todo o sempre e o amor sempre vence. Essas histórias são muito diferentes no final trágico da personagem autraniana, essa não tem o protagonismo da própria vida e muito menos terá “um final feliz”.

semelhantes e nos mostra a idealização do amor romântico presente no desejo da personagem, amor este muito diferente do que aquele que ela encontra na realidade, apenas um envolvimento carnal com o seu empregado. Esse desejo não realizado de um amor romântico é ilustrado quando, durante as noites de amor com Juca Passarinho, ela o chama pelo nome de Emanuel, seu amigo de infância, filho de seu padrinho Quincas Ciríaco: “De quem era o amor de Rosalina, se aquilo se podia chamar de amor? Se às vezes ela dizia o nome de Emanuel (agora ela não mais escondia, às vezes chegava mesmo a gritar o seu nome) [...]” (DOURADO, 1979, p.170).

No livro *Mineirações* (1991), o cientista-social Fábio Lucas busca compreender a formação do estado de Minas Gerais analisando sua economia, seu desenvolvimento e sua história. Segundo o autor, a formação de Minas Gerais, com a busca de ouro e de pedras preciosas, instaurou em todo o Brasil um sentimento de progresso e de nivelamento social, porém esses tempos de glória e riqueza passam a não existir, e o mineiro vai se adaptando às novas circunstâncias, forjando um novo caráter (LUCAS, 1991, p.101).

Fábio Lucas completa ainda que “A Tradicional Família Mineira tem sempre uma razão histórica. O esplendor do ouro se foi, por aqui ficaram os tenazes e os descontentes; uns puxados por vã esperança e os outros agarrados ao ressentimento do fracasso.” (LUCAS, 1991, p.102)

Como aponta Fábio Lucas, a população mineira logo depois da escassez do ouro é composta por dois grandes grupos: os que ainda possuem esperanças de dias melhores e os derrotados, que se agarram ao sentimento de fracasso. Acreditamos que João Capistrano é representante desse segundo grupo, um homem ressentido com o mundo.

Lucas Procópio representa também os exploradores que vieram de São Paulo e se fixaram em Minas Gerais, ou seja, ele é “[...] gente turrona, de surda revolta, os remanescentes das levas de aventureiros, nacionais e estrangeiros.” (LUCAS, 1991, p.102).

[...] paulista de torna-viagem das Minas, de longes sertões, quando o ouro secou para a desgraça geral, as grupiaras emudeceram e eles tiveram de voltar, esquecidos das pedras e do ouro, das sonhadas riquezas impossíveis, criadores de gado, potentados, esbanjadores e unhas-de-fome conforme a experiência tida ou a natureza, fazendeiros agora, lúbricos, negreiros, incestuosos, demarcadores, ladrilhando com seus filhos e escravos este chão deserto, navegadores de mortes e montanhas, políticos e sonegadores, e vieram plantando fazendas, cercando currais, montando pousos e vendas, semeando cidades no grande país da Gerais [...] (DOURADO, 1979, p.2)

Lucas Procópio era paulista de nascimento, era respeitado por todos, mais por medo que por qualquer tipo de deferência nascida da verdadeira estima. Não fica claro, mas talvez

essa origem do patriarca da família seja um diálogo, ou reminiscência à guerra dos emboabas, quando de um lado os paulistas, também chamados vicentinos, e de outros portugueses, e brasileiros de outras regiões, e que ficaram conhecidos como emboabas, disputavam o controle das minas de ouro recém-descobertas no início século XVIII.

Por causa desse conflito, os paulistas não eram bem vistos pelos mineiros. Eram tidos como ladrões que queriam roubar o ouro das minas. Talvez a personalidade de Lucas Procópio remeta a esse conflito e justifique o ódio e revolta que a população de Duas Pontes nutria por ele.

O narrador ressalta a diferença de caráter entre Lucas Procópio e seu filho, João Capistrano, deduzindo que sua índole mais amena, tão diferente do pai, deva-se à criação da mãe, vinda de Diamantina, e cujo pai, Cristiano Sales, havia sido deputado durante o período imperial, tendo inclusive participado da constituinte de 1824, assim o livro nos leva a entender, apesar de não citar datas.

De certa maneira, foi a mãe de João Capistrano, Dona Isaltina, a responsável por "amineirar" o filho, tornando-o, apesar do pai paulista, um autêntico representante das tradições mineiras.

De onde veio então aquela figura? De dona Isaltina, com certeza, [...] procurou amansar no filho a natureza bruta do pai, dar-lhe modos, compostura de gente [...], fazer dele um homem assim como seu pai e seus irmãos, que viveram na Corte, o pai sério e delicado que tinha sido deputado Constituinte do Império [...] (DOURADO, 1979, p.12).

Ao tentar ingressar na vida política, Capistrano busca em escritos do avô orientação: “Lia coisas, buscava velhos papeis na arca onde se guardavam os guardados de dona Isaltina, aquelas coisas de Diamantina. Diamantina. Se via presidente da câmara, deputado, que sabe senador; esses sonhos não têm limites.” (DOURADO, 1979, p.21), estudando a fundo tudo o que podia encontrar sobre as tradições políticas de sua família e do estado.

O mundo rural está em grande parte subtraído da narrativa de *Ópera dos Mortos*. Todos os principais acontecimentos da narrativa se desenrolam na cidadezinha de Duas Pontes. A fazenda de Pedra Menina e o sertão no qual viveu Juca Passarinho aparecem apenas na memória dos personagens como lembrança de um tempo passado e que não volta mais “Se lembrava de João menino, os dois galopando pelos campos, nas matas antes das derrubadas para o plantio do café. Aquela aragem de cheiro bom, gostoso, que vinha do cafezal.” (DOURADO, 1979, p.11).

A fazenda de Pedra menina é motivo de nostalgia tanto para Quincas Ciríaco quanto para João Capistrano, ambos se recordam da época da infância em que passavam os dias

cavalgando entre os cafezais da fazenda "[...] os dois galopando pelos campos [...]" (DOURADO, 1979, p.11).

Juca Passarinho também se lembra com saudades da época em que vivia em Paracatu "Às vezes tinha vontade de voltar. Qual muito longe! Um dia quem sabe de novo. Como era tudo tão diferente em Paracatu [...]" (DOURADO, 1979, p.45).

Assim, é inegável que, apesar de a narrativa se passar na cidade, a vida e mentalidades rurais exercem grandes influências na vida dos personagens, já que "A sociedade rural decorrente da economia do ouro e do diamante tornou mais enfáticos ainda os valores da tradição. Já o rigor do fisco e a vigilância da metrópole fizeram do mineiro uma gente de parcimônia e de recato [...]" (LUCAS, 1991, p.105).

Podemos perceber que Rosalina, até mesmo pela sua linhagem, é filha (e neta) de uma tradição, por mais que tente fugir, os fantasmas do avô e do pai insistem em assombrá-la e ditam, mesmo que silenciosamente, os princípios morais, as regras e normas que a protagonista deve seguir.

De fato, Rosalina também sofre com as regras morais impostas a ela pela sociedade em que vive, já que não corresponde a um padrão de comportamento: é solteira, mora praticamente sozinha, embriaga-se todas as noites, realiza verdadeiras orgias com o seu empregado, engravidando dele. Podemos entender que Rosalina representa "[...], no plano simbólico, Minas Gerais, esta confluência de valores tão díspares. Minas do ouro e da repressão da glória e da decadência, do desmando e do decoro." (LUCAS, 1991, p.232).

Talvez por esse comportamento inesperado para "uma moça de família", a protagonista tranca-se no sobrado, procurando se esconder dos olhares curiosos dos moradores da cidade e do peso dessa moral que rege a tradição.

José Feliciano, ou Juca Passarinho (nesse trabalho, optamos por referirmo-nos ao amante de Rosalina como Juca Passarinho a partir deste ponto, pois é principalmente assim que ele é chamado ao longo do romance), é um caçador, muito falante e que adora contar histórias.

Ele sai do norte de Minas, da cidade de Paracatu, por motivos que não são bem explicados; não gosta muito de trabalhos pesados, preferindo a caça ou outros afazeres que não demandem muito esforço físico. Quando chega à cidade onde mora Rosalina, fica encantado pela imponência e beleza do casarão, e logo se apressa para pedir emprego naquele lugar.

Não tarda, e o falante empregado logo conquista a atenção e o apego de Rosalina, culminando em encontros por várias noites seguidas entre os dois, que são interrompidos pela

gravidez da protagonista.

Tanto o nome de batismo, José Feliciano, como o apelido, Juca Passarinho, remetem à felicidade presente no personagem, porém, essa característica será ceifada à medida em que este se aproxima de Rosalina, refletindo a decadência da família Honório Cota e do sobrado, que contaminam a todos que entram em contato com eles.

Você mudou muito, Juca Passarinho, de uns tempos para cá anda tão mudado que nem parece o mesmo, disse uma vez o próprio seu Etelvino, que era meio bobo e pouco de reparar, de tanto que ele andava triste sorumbático, não contando mais casos, não fazia mais graças. (DOURADO, 1979, p.177)

Depois dos encontros com Juca Passarinho, a protagonista arrepende-se das noites de encontros sexuais, sente nojo, é uma luta que a personagem trava entre a repressão, imposta principalmente pela tradição e pela figura do pai, e os instintos do corpo provenientes de seu avô, Lucas Procópio. Liberdade e repressão disputam uma batalha no interior de Rosalina.

Ao longo do romance, vemos que os membros da família Honório Cota diferem muito entre si. Lucas Procópio era um homem respeitado (não querido) em toda cidade pelo seu jeito mandão, que conseguia tudo o que queria através do uso da força, da violência e da sua arrogância. Ele violentava mulheres e mandava em tudo e em todos, as pessoas da cidade acreditavam que ele "[...] tinha parte com o demo" (DOURADO, 1979, p.10).

Em uma passagem do livro, a própria Quiquina se recorda de quando sua mãe conta que este havia tentado estuprá-la: “A mãe tinha ódio dele, todo mundo tinha ódio dele. Mas respeitavam, isto respeitavam. A mãe uma vez disse que ele quis fazer à força com ela. Encostou ela no muro, a coisa para fora, rasgou o vestido na fúria” (DOURADO, 1979, p.181). Até para morrer, Lucas Procópio tentava impor a sua vontade: "Um dia ele morreu, mas disseram que ele só morreu quando quis, quando desistiu de não querer mais barrar a morte." (DOURADO, 1979, p.196).

João Capistrano, diferentemente do pai, era um homem querido e respeitado por toda cidade. Apesar disso, quando tem a intenção de fazer parte da política, e toma iniciativa para que esse desejo ganhe vida, é traído pelos colegas do partido e, sem conseguir lidar com essa derrota, sentindo-se traído pela cidade, isola-se do convívio social.

Rosalina, ao contrário do avô Lucas Procópio que manda e desmanda em tudo e todos, não consegue viver as suas próprias vontades e desejos. Quando se relaciona com Juca Passarinho, sente-se julgada pelos olhos de Quiquina. Na primeira noite em que se encontra com o empregado, ao ver Quiquina observando-os, foge assustada e com muita vergonha: “Quiquina no vão da porta viu Rosalina. Rosalina se desvencilhou dele, deu um grito de horror apontando para a porta onde viu Quiquina.” (DOURADO, 1979, p.129).

Quiquina é uma personagem que funcionará com uma espécie de âncora para Rosalina. A empregada impede, através de sua presença, que a protagonista viva plenamente seus desejos com o empregado Juca Passarinho. Este também tem medo/respeito da empregada e a considera como um “cão de guarda”, “Ele tinha medo de Quiquina, do que ela tinha feito, do que ainda podia fazer” (DOURADO, 1979, p.199).

A empregada, de sua própria maneira, apegase à tradição e a memória. Ressente-se quando João Feliciano chega ao sobrado, alterando a rotina em que viviam: “Era tão bom antes, quando as duas sozinhas. Quando só ela saía para levar as flores. Tão bom, Rosalina conversava só com ela, só ela ouvia a voz de Rosalina. Agora tinha ele para beber as suas palavras.” (DOURADO, 1979, p.89)

Por conta da lealdade à Rosalina, que considera como uma filha, ajuda a protegê-la, escondendo a gravidez, embora desaprovasse completamente a “vergonheira” entre a patroa e o empregado. No fim, quando chega o momento de Rosalina dar a luz, é Quiquina, e apenas esta, quem fica a seu lado durante o parto.

Quando a criança nasce, no entanto, não fica claro se estava viva ou morta, pois muda o foco narrativo e a descrição de pensamentos de Quiquina para Juca Passarinho. Mas fica a dúvida se não teria sido a própria Quiquina a matar o filho do casal, como esta mesma revela em seus pensamentos: “Tudo ia sair bem com ela [Rosalina], Deus querendo. Com o menino é que tinha que ver como ia ser. Na hora a gente resolve, não adianta ficar cuidando antes. Dando tempo, antes de Rosalina ver o menino. Ela não ia nem desconfiar. Era mostrar depois o bichinho morto.” (DOURADO, 1979, p.197).

Quando Juca Passarinho, que passara a noite afastado, enquanto Rosalina e Quiquina estão sozinhas no quarto, é tomado pela curiosidade, isso nos dá uma pista: “Uma hora (ele já no alto da escada, não aguentara ficar esperando) viu que os gemidos mal abafados de Rosalina cessaram de todo e cuidou ouvir um pequeno **vagido**; seguiu-se um enorme, um silêncio parado o resto da noite, o dia todo, no quarto de Rosalina.” (DOURADO, 1979, p.201) [grifo nosso].

Não podemos saber ao certo o que ocorreu naquele quarto: se Quiquina de fato executou sua intenção ou se a criança morreu naturalmente. Contudo, são significativos os próprios pensamentos de Quiquina: “Rosalina nem ia perceber. Era só ela deixar de sacudir, ele nascendo roxinho, de dar umas palmadas, ele nascendo sufocando. Às vezes um menino morre é porque a parteira não é esperta, não faz ele respirar. Quando berra a gente fica sabendo que o ar entrou, está vivo” (DOURADO, 1979, p.189). Além disso, a passagem de Juca Passarinho é significativa, quando este “cuidou ouvir um vagido”, isto é, como

interpretamos, um choro de criança recém-nascida.

Desse modo, Quiquina assume um papel de protagonista, ela toma uma decisão e nem Rosalina ou Juca Passarinho têm força ou autoridade para se opor à vontade da empregada.

Assim, Rosalina viverá entre os valores da tradição herdados do pai e seus impulsos carnis na relação com o forasteiro. Ela mantém as aparências de patroa, calada durante o dia, mas à noite entrega-se aos braços de Juca Passarinho.

De dia ela [Rosalina] era João Capistrano Honório Cota – na soberba, no orgulho, nos pecados que Deus condena. De noite, na cama com aquele caolho porco – era seu Lucas pastando garanhão. Eu mais ele juntos para sempre, no sobrado, na pessoa de Rosalina. (DOURADO, 1979, p.196)

Como podemos observar na passagem acima, além de Rosalina preservar as aparências de patroa, que cultivava uma relação distante e apenas de trabalho com o seu empregado, ela era um misto do avô e do pai, soberba e orgulhosa como João Capistrano e entregue aos prazeres do corpo como Lucas Procópio. As duas figuras estão mescladas na herdeira dos Honório Cota. Essas personalidades tão distintas convivendo e brigando por espaço dentro de Rosalina podem ser um dos fatores que levam, ao final do livro, a seu desfecho dramático.

Vemos também que impera na vida da protagonista uma ausência de identificação feminina, já que a sua mãe morre quando ela era muito jovem e os únicos “exemplos” que ela possui são o do pai e da presença sempre viva do avô.

Como vimos, foi Lucas Procópio quem construiu a parte inferior, a base do sobrado, e a parte superior foi feita por João Capistrano. Podemos entender esse sobrado comparado de forma similar a um copo humano, com isso, a parte pertencente ao avô de Rosalina estaria relacionada ao que seriam os órgãos sexuais e representaria o desejo, o prazer, o instinto carnal. Já a parte construída pelo pai de Rosalina estaria representada pelo cérebro, que significaria a razão, o raciocínio. Essas figuras se fundem no comportamento dúbio e até múltiplo apresentado pela protagonista.

Rosalina configura-se como a última descendente da sua linhagem. João Capistrano e Dona Genu, mãe de Rosalina, lutaram muito para terem um herdeiro e, depois de infinitos abortos, nasce a protagonista da história: “Que graça poderia achar Quiquina naqueles enterros de anjinhos mal nascidos? E o coronel Honório mais Dona Genu iam povoando o chão vermelho do cemitério. Os quartos do sobrado iam ficando cada vez mais vazios.” (DOURADO, 1979, p.18). É interessante notarmos que a palavra “anjinho”, utilizada por Quiquina, “tornou-se sinônima de recém-nascido falecido, sendo utilizada frequentemente nas atas de óbito.” (VENÂNCIO, 2011, p.207).

O nascimento da protagonista foi muito celebrado pelo seu pai, este queria que todos da cidade soubessem e partilhassem da sua alegria. João Capistrano ficou ainda mais generoso: deu mais esmola para a igreja e pintou por sua conta os seus corredores, encomendou um presépio novo. O sobrado também se encheu de gente para conhecer a mais nova herdeira dos Honório Cota, havia vida e alegria naquela casa, muito diferente dos dias que iriam se seguir.

Na verdade, toda a narrativa que se segue em *Ópera dos Mortos* será organizada em torno do tema da morte (como veremos no terceiro capítulo dessa dissertação). Rosalina nasce depois de inúmeros abortos, e esse fato constitui uma chave de leitura para entendermos a narrativa do romance.

Assim como a mãe, Rosalina dá à luz um filho que não sobrevive, e logo depois é levada da cidade, pois acaba ficando louca. Metaforicamente, morrerá assim, com Rosalina, toda uma tradição, e a família Honório Cota acabará.

Segundo a estudiosa Angela Maria de Freitas Senra, o destino de Rosalina já está traçado, toda a história contada no romance caminha, assim como a personagem principal, para uma fatídica decadência:

Rosalina é ‘flor de seda’ que caminha com o sobrado para a feia decadência: casa em ruínas, mato invadindo tudo. Solteirona, faz flores artificiais – às vezes, de laranjeira. Apaixonada pelo forasteiro que aparece na cidade e vem trabalhar para ela, engravida do homem sem nome, aborta o anônimo filho. (SENRA, 1983, p.105)

Logo no início do romance, o narrador já sinaliza pistas do destino entregue à desgraça não só de Rosalina, mas dos outros personagens. A derrota na política de João Capistrano, as mortes ou os presságios envolvendo as voçorocas percebidos por Juca Passarinho “Esqueça por um momento os sinais, os avisos surdos das ruínas, dos desastres do destino.” (DOURADO, 1979, p.2). Esse narrador aconselha o leitor a esquecer-se da tragédia já anunciada pelas ruínas do sobrado e concentrar-se em como ele foi construído e na beleza que ele proporciona à cidade.

O estado de Minas Gerais é cercado por montanhas, estando enclausurado dentro delas; essa prisão só é quebrada pelos escassos rios que levam as águas até o mar. O casarão é, assim como Minas, cercado por altos muros que o isolam do convívio com o restante da cidade e permitem também que Rosalina esteja distanciada de todos os habitantes do povoado e, metaforicamente, de si mesma.

A personagem autraniana possui feridas, herdadas de seu pai, que não foram cicatrizadas, ela é um ser “aleijado” pelo rancor e pelo isolamento escolhido. Os rios que fluem para longe do sobrado são representados por Quiquina “[...] era a ponte, o barco que

nos levava àquela ilha. A ponte que contudo não podíamos atravessar [...]” (DOURADO, 1979, p.82); e Juca Passarinho, também é uma espécie de ponte entre o sobrado/ Rosalina e os habitantes da cidade.

Dessa forma, o sobrado da família pode ser considerado também como um túmulo que sepulta os seus habitantes. Rosalina escolhe o isolamento e é atormentada por uma vida que poderia ter tido (como a que teria tido com o casamento com Emanuel, filho de Quincas Ciríaco). Esses personagens foram, assim, sepultados em vida.

A partir das características mostradas ao longo do texto, como a significação do sobrado da família, os fantasmas do pai e do avô que rondam a protagonista, o romance proibido com Juca Passarinho e os padrões morais em que ela está inscrita, vemos que é inegável a presença da tradição no romance e as suas interferências na vida, nos sentimentos e no comportamento da personagem principal.

2.2.1 As Mulheres mineiras

O pesquisador Luciano Figueiredo (2011) realiza um estudo sobre como era a vida das mulheres no estado de Minas Gerais no século XVIII. O autor inicia o texto situando-nos no assim chamado século do ouro, por causa da descoberta das minas que viriam a dar nome à província. Ele se pergunta: como as mulheres desse período teriam trabalhado, sonhado e vivido? (FIGUEIREDO, 2011, p.142).

A primeira característica que o estudioso busca a respeito das mulheres em Minas Gerais é o seu lugar nessa sociedade, de onde ele conclui que: “[...] a negação [...] parece ter sido a característica central na vida dessas mulheres.” (FIGUEIREDO, 2011, p.142) Pois:

Estiveram nas Minas excluídas de qualquer exercício de função política nas câmaras municipais, na administração eclesiástica, proibidas de ocupar cargos da administração colonial que lhes garantissem reconhecimento social. Os papéis sexuais na colônia reproduziam o que se conhecia na metrópole (FIGUEIREDO, 2011, p.142).

Esta análise é feita no contexto da descoberta das minas no século XVIII, quando a sociedade mineira ainda estava sendo organizada politicamente, mas acreditamos, podemos encontrar seu reflexo ainda no século XX.

Pela devoção ao pai, Rosalina se exclui do convívio social, mas apesar disso ainda tem sua vida normatizada pelas convenções da sociedade em que vive. Ela não se casou com Emanuel como gostaria, por causa do pacto (silencioso) que tinha feito com o pai, de nunca deixá-lo sozinho: “Rosalina não quis se casar eu sei por quê. [...] (Tinha que) abrir o coração

pros outros, as portas do sobrado pras visitas.” (DOURADO, 1979, p.87) até mesmo uma simples dança lhe foi negada “Nunca tinha dançado, imaginava como era uma valsa.” (DOURADO, 1979, p.42).

Transparece ao longo da narrativa que Rosalina não possuía uma vida social, não tinha contanto com outras pessoas com exceção de Quiquina, a princípio, e de Juca Passarinho mais à frente no enredo, e a ocasional visita de Emanuel, que é o único da cidade que tem permissão de entrar no sobrado. Vive seus dias e suas noites trancada na casa.

Ao entrar na história, Juca Passarinho passa a despertar alguns sentimentos na patroa, que chega a demonstrar ciúmes dele em alguns momentos:

[...] a vida dele além da porta não lhe interessava. Como não interessava? Por que então ficava certas noites sem dormir rolando na cama, cheia de pensamentos sombrios, quando ele custava a chegar da rua? Por onde ele andava àquelas horas tão tardonhas? Quando dava conta de si estava pensando nele na rua. Boa coisa não é, dizia com raiva de José Feliciano, com raiva de si própria por estar pensando numa pessoa tão insignificante. Mas era difícil deixar de pensar. Com certeza metido com mulher-da-vida, dizia com ódio. Porco, imundo. Se espojando com uma mulher qualquer, porca feito ele. (DOURADO, 1979, p.79)

Porém, esse sentimento nutrido pelo empregado deve ser suprimido justamente por conta das convenções sociais, que nunca permitiriam que Rosalina, uma moça solteira, de família nobre, se envolvesse com alguém de uma classe social inferior, já que o casamento era visto na sociedade na qual estava inscrita Rosalina como uma forma de “[...] degrau de ascensão social ou uma forma de manutenção do status” (D’INCAO, 2011, p.229). No caso da protagonista, o casamento serviria como forma de manutenção de seu status, já ela era uma mulher rica e não necessitaria de uma ascensão social.

Ao mesmo tempo, quando o narrador nos mostra o ponto de vista de Juca Passarinho sobre seus encontros românticos com a patroa, descobrimos que esta, nos momentos de êxtase, o chama pelo nome de Emanuel, o amigo de infância com quem poderia ter se casado:

“Vivia uma vida que não era pra ele, um amor que não era dele. De quem era o amor de Rosalina, se aquilo se podia chamar de amor? Se às vezes ela dizia o nome de Emanuel (agora ela não mais escondia, às vezes chegava mesmo a gritar o seu nome), ele via que ela falava o nome não como se fingisse encontrar no seu corpo o corpo de Emanuel, mas como se, dividida, falasse para alguém muito longe, numa lonjura infinita.” (DOURADO, 1979, p.170).

Vemos a personagem assim duplamente presa e dividida. De um lado, abandona o sonho de casar-se com Emanuel pela fidelidade ao próprio pai; por outro, não pode se entregar livremente a Juca Passarinho por conta das convenções da sociedade em que vive. A dicotomia se expressa ainda quando, pelos olhos de Juca Passarinho, vemos que Rosalina agora se divide em duas: “[...] as noites e os dias. De noite, Rosalina, de dia, dona Rosalina. Não buscava mais unir no mesmo ser as duas figuras, juntar as duas metades. Chegava

mesmo a pensar que elas nunca se encontravam, cada uma seguia o seu caminho, sem encontro possível a não ser na morte.” (DOURADO, 1979, p.171).

Durante os dias, Rosalina age como se nada acontecesse entre ela e Juca Passarinho: “Como pode, como pode? Pensava quando de dia ela o olhava mansamente como se nada de noite se passasse entre eles.” (DOURADO, 1979, p.171). Ao mesmo tempo, vemos que há uma dubiedade no próprio comportamento de Rosalina, como se ela possuísse duas personalidades que não se encontrassem nunca:

Não é fingimento, se dizia. Ela não está fingindo, uma pessoa que finge não tem os olhos assim. Porque em nenhum momento ela vacilava, em nenhum momento tremia, em nenhum momento parecia reconhecer nele o homem que de noite a visitava com outras roupagens. Como ela desligava os olhos e a alma do corpo, assim vivia de noite uma vida, de dia outra. (DOURADO, 1979, p.171).

A personagem é aqui levada pelos instintos e desejos, mas vivia sob o peso das tradições impostas e uma vida de aparência: “Mesmo quando ela [Quiquina] não estava presente, chamava-a de dona Rosalina, como se fosse outra, não aquela de de-noite” (DOURADO, 1979, p.171). Essa norma imposta pela sociedade é transgredida por Rosalina, mas o romance dos dois acontece em segredo, na escuridão da noite.

É negado inclusive a Rosalina o direito de ser mãe e viver essa sua maternidade, quando, após o parto, é entregue para Juca Passarinho o corpo do filho recém nascido. Durante a gravidez, Rosalina tentava esconder a barriga: “Ela ficava meio encurvada escondendo a barriga quando começou a dar na vista.” (DOURADO, 1979, p.192). Sem o direito de ter o filho nos braços, enlouquece.

Rosalina pode ser vista, inclusive, dentro de uma perspectiva machista muito presente ainda na sociedade, como um ser incompleto, já que não cumpriu a única tarefa que a sociedade espera de uma mulher, pois “Cada vez mais é reforçada a ideia de que ser mulher é ser quase integralmente mãe dedicada e atenciosa” (D’INCAO, 2011, p.229). Rosalina não se casou e nem teve filhos.

A respeito dessa maternidade que foi negada a muitas mulheres no período colonial, por exemplo, Renato Pinto Venâncio observa a dor das mulheres que, caso não parissem filhos mortos, teriam que abandoná-los de qualquer maneira por causa das pressões sociais que sofriam:

Durante o período colonial, muitas mulheres viram-se diante da necessidade de abandonar os próprios filhos. Não é exagero afirmar que a história do abandono de crianças é a história secreta da dor feminina, principalmente da dor compartilhada por mulheres que enfrentavam obstáculos intransponíveis ao tentar assumir e sustentar os filhos legítimos ou nascidos fora das fronteiras matrimoniais. (VENÂNCIO, 2011, p.189).

Rosalina, assim como essas mulheres, não poderia assumir esse filho ilegítimo. A personagem é uma mulher rica, solteira, uma verdadeira “moça de família”. As pressões sociais e a sociedade de aparência não iriam ver com bons olhos esse filho de Rosalina e de Juca Passarinho, já que “[...] As diferentes classes podem estabelecer relações numa sala de visitas, por normas de cortesia, mas não devem misturar o sangue [...] numa sociedade cujo valor e a liberdade do ser humano eram medidos pela riqueza”. (LEITE apud D’INCAO, 2011, p.238).

A própria Quiquina sabe disso e pensa em diversas maneiras de “resolver” aquela situação, dando talvez um remédio abortivo para a patroa: “Chegou a esaldar um chá de efeito. Como é que ia fazer Rosalina tomar um chá, se Rosalina nunca falou nada?” (DOURADO, 1979, p.192) ou até mesmo matar a criança na hora do nascimento, já que era ela quem estava ajudando no parto de Rosalina “[...] aquele fiapo de nuvem que passou pela sua cabeça, de querer acabar com o menino duro que nem um bacorinho dentro do saco.” (DOURADO, 1979, p.196).

O que realmente aconteceu não fica claro para nós leitores, se Quiquina de fato matou a criança ou se ela nasceu morta, o fato é que a empregada incumbiu o pai, Juca Passarinho, de enterrar o próprio filho: “Apanhou o embrulho e ficou apalermado olhando Quiquina sem saber o que fazer com aquele peso úmido e sujo [...] Quiquina fez assim com as mãos, com as unhas, igual um cachorro ligeiro cavando um buraco na terra.” (DOURADO, 1979, p.202).

Quiquina entendia que a patroa não podia ter aquele filho, e que este seria uma verdadeira ruína na vida de Rosalina.

No campo, diferentemente da cidade, a situação de abandono era um pouco mais rara de acontecer: “No campo, espaço das transformações lentas, o abandono raramente ocorria e vários enjeitados acabavam sendo adotados como “filhos de criação” ou agregados por famílias estruturadas.” (VENÂNCIO, 2011, p.190). Essa afirmação nos leva a pensar se o próprio Juca Passarinho não teria sido um enjeitado pela sua família.

O personagem não faz menção ao longo do romance aos seus pais, sabemos apenas que esse vivia no norte de Minas, em Paracatu com o seu padrinho Major Lindolfo e a esposa desse, dona Vivinha, e que tinha como verdadeiro irmão o filho do casal, o menino Valdemar.

Porém, em um momento da narrativa, Juca Passarinho é questionado sobre o motivo de estar tão quieto e triste, e temos o seguinte diálogo: “[...] é que chegou uma carta lá de Paracatu contando que minha mãe morreu [...] mas sua mãe já não tinha morrido, homem? Minha mãe de criação, concertava; mas sua mãe de criação não era dona Vivinha? Tive outra [...]” (DOURADO, 1979, p.178). Como vemos, o personagem claramente inventa uma

desculpa para o povo da cidade para esconder o verdadeiro motivo de sua tristeza, o seu envolvimento com a patroa, mas esse diálogo entrega também uma pista sobre o passado de Juca. Quando um de seus interlocutores o questiona sobre o fato de que a sua mãe já morrera, há um indício de que, em algum momento anterior, do qual o leitor não participa, Juca havia revelado esse detalhe sobre seu passado.

Essa desculpa inventada por Juca Passarinho poderia comprovar que ele era órfão, mas, alertados pelo narrador, sabemos que o personagem mentia muito e gostava de inventar várias histórias: “A gente sabia que Juca Passarinho vivia sempre mentindo, mas achava graça na queimação de campo [...]” (DOURADO, 1979, p.94). Por conta disso, não sabemos se sua mãe de fato já tinha morrido (como o povo da cidade sabia) ou se era mais outra história criada pelo personagem.

Sabemos que o Major Lindolfo é um homem rico e que Juca Passarinho vivia com ele, mas não precisava trabalhar muito: “Querida era achar outro homem que nem o major Lindolfo, rico, de posses, sem muita preocupação com o trabalho, que o deixava à-toa sem fazer nada [...]”. (DOURADO, 1979, p.46) Foi o Major Lindolfo inclusive quem deu a espingarda para que Juca Passarinho pudesse acompanhá-lo nas caçadas.

Juca Passarinho nutre em todo o romance um profundo respeito e amor pelo seu padrinho Major Lindolfo, que parece ser uma figura paterna para o agregado, o que, nos parece, corrobora a hipótese de que Juca Passarinho cresceu longe de seus pais de sangue, por ter sido abandonado, ou por ser órfão.

Como dito anteriormente, ao ter que lidar com a perda do filho, Rosalina acaba enlouquecendo, saindo todas as noites até o cemitério, entoando cantigas indecifráveis como um fantasma pela noite: “[...] a gente ficou sabendo que toda noite, há muitas noites, tarde da noite, quando todos dormiam, Rosalina saía do sobrado e ia por aí cantando a sua cantiga [...]” (DOURADO, 1979, p.209).

Magali Engel aponta que a loucura feminina sempre foi associada a sua sexualidade, sendo que “[...] no organismo da mulher, na sua fisiologia específica, estariam inscritas as predisposições à doença mental.” (ENGEL, 2011, p.333).

A pesquisadora afirma ainda que, para muitos psiquiatras, a maternidade seria capaz de curar ou prevenir as doenças mentais, pois: “A maternidade era vista como a verdadeira essência da mulher, inscrita em sua própria natureza [...]” (ENGEL, 2011, p.338). No caso da protagonista de *Ópera dos Mortos*, vemos que a loucura sempre se fez presente na sua família: “Ela [Rosalina] já era meio virada, assim feito seu coronel Honório Cota, a sua mania. De família tem casos assim. Aquela cisma de ser uma de dia e outra de noite era coisa

de gente certa da bola?” (DOURADO, 1979, p.197). Em Rosalina, porém, a loucura é desencadeada justamente pela perda do filho.

A falta de sexo e o seu excesso também são considerados fatores que contribuem para a loucura feminina (ENGEL, 2011, p.347). Esses aspectos estão presentes em Rosalina, que se entrega às noites em relações sexuais com o empregado; sexo fora do casamento e por conta disso condenado pela igreja e pela sociedade, já que não é voltado para seu fim reprodutor, mas apenas para satisfazer os desejos da carne.

Vemos dessa forma que Rosalina é governada pelas tradições impostas pela sociedade, mesmo que para isso ela tenha que abdicar de viver a própria vida, as tradições nas quais a personagem está inserida são muito fortes e acabam controlando-a.

2.3 O Entrecruzamento entre a ópera e o romance moçambicano

Como já dito na introdução dessa dissertação, apesar de os romances analisados serem tão distantes espacialmente, um produzido em Moçambique, no continente africano, e outro no Brasil, e também temporalmente, *Um rio chamado tempo uma casa chamada terra* publicado pela primeira vez em 2002 e *Ópera dos Mortos* em 1967, essas obras guardam estritas relações entre si, com temáticas e episódios semelhantes.

A relação com o tempo é uma delas. A categoria tempo já está presente no nome do romance de Couto, indicando ser um dos pilares pelo qual se constrói a narrativa e, como nos elucida o personagem Juca Sabão, “O rio é o tempo! Nunca houve princípio, concluía. O primeiro dia surgiu quando o tempo já há muito se havia estreitado.” (COUTO, 2003, p.61).

Em *Ópera dos Mortos*, o tempo pode ser também comparado ao fluxo incontrolável de um rio. Os relógios da casa são forçosamente parados, primeiramente por João Capistrano, quando este abandona o relógio de prata pelo de ouro ao morrer a mãe de Rosalina; em seguida, na morte deste próprio, quando cabe a Rosalina repetir os passos do pai e parar um dos relógios; por fim, quando a protagonista é levada embora da cidade por causa da sua loucura, e o último relógio remanescente da casa é parado pela empregada Quiquina, embora ninguém se lembre de ter visto a cena, simbolizando metaforicamente a morte de Rosalina.

O tempo continua em movimento apesar do esforço em pará-lo, simbolizado pelo ato de parar os relógios. Em boa parte do romance, apenas um relógio funciona na casa, mantido por Rosalina em consideração à empregada Quiquina. Por fim, até este é parado pela própria Quiquina, enquanto o povo da cidade se aglomera curioso para saber o que acontece no sobrado. As vidas de todos os habitantes não param, assim como as águas do rio que

continuam o seu percurso.

Outra passagem semelhante que permeia os dois romances é o refúgio na bebida alcoólica, encontrado por Rosalina e por Abstinêncio, tio de Marianinho. A personagem autraniana à noite gostava de beber, pois assim não se sentia sozinha e afastava os fantasmas que a assombravam durante o dia, “Ali a licoreira aberta na sua frente. Debaixo da mesa, escondia a garrafa de vinho madeira, tinha de poupar.” (DOURADO, 1979, p.104). Era o seu ritual, seu porto seguro em que podia liberar-se mesmo que momentaneamente das amarras sociais que a prendiam.

Abstinêncio, como o próprio nome indica, absteve-se da vida, vive em estado de privação, por motivo de um amor impossível, muito semelhante à Rosalina. Assim também como a personagem de Dourado, Abstinêncio encontra na bebida um refúgio, como se ali os seus problemas desaparecessem: “Estar bêbado era a sua única emoção. A bebida lhe entregava um momento em que tudo se estreitava, ao ponto de sentir-se outra vez vivo.” (COUTO, 2003, p.120).

Assim como Rosalina, que se transforma à noite, sendo duas ou múltiplas Rosalinas que confundem-se e se fundem nas figuras do pai e do avô, Abstinêncio também apresenta essa personalidade dúbia que se revela como mais uma correspondência entre essas duas obras: “Abstinêncio é um de dia, e outro de noite? Toda a imagem de contenção e recolhimento, essa sua quase santidade, se desfaz ante a minha incredulidade.” (COUTO, 2003, p.120).

Como vimos ao longo desse capítulo, tanto em *Ópera dos Mortos* quanto em *Um rio chamado tempo uma casa chamada terra*, os mortos continuam de alguma forma a governar e a interferir na vida dos outros personagens vivos.

Em cada família, tanto os Honório Cota, quanto os Marianos, podemos observar que, em grande parte da narrativa, as histórias, os desejos, o comprometimento e até mesmo os percursos dos personagens são ditados pelos mortos, que, por conta de seu estado, devem se intrometer na vida e ações dos vivos.

Na Nyumba-Kaya, Marianinho deve lidar com as tradições e a morte incompleta do avô, precisando resolver as pendências que este deixou para trás e que devem ser solucionadas para que o morto possa finalmente completar sua morte. O destino de Marianinho, de certo modo, continua o de Dito Mariano, ambos compartilham a mesma terra e a mesma casa, e a partir das cartas deixadas pelo avô, passam a compartilhar inclusive as mesmas histórias.

No sobrado dos Honório Cota, assim como na Nyumba-Kaya, a *casa* se torna um personagem (o que veremos de maneira mais aprofundada no próximo capítulo), é parte da

influência dos mortos sobre os vivos. Cada parte da casa construída por Lucas Procópio e João Capistrano são extensões ou complementares a esses personagens. E suas vidas e mortes pesam sobre os ombros de Rosalina. Sua vida, como ocorre de modo similar à de Marianinho, é ditada pelos assuntos dos mortos. Seu peso se faz sentir pelo isolamento autoimposto.

Enquanto Marianinho precisa retornar a Luar-do-Chão, a Nyumba-Kaya e para uma família numerosa em que cada um tem um papel a desempenhar (apesar do protagonismo de Marianinho); no sobrado da família Honório Cota, cabe unicamente a Rosalina lidar com o peso das tradições de sua família, contando apenas com a ajuda de Quiquina, a empregada muda da casa, e, em certo momento, com a interferência de Juca Passarinho.

Assim como a mãe de Rosalina perdera vários de seus filhos nos partos ou por abortos espontâneos antes que ela nascesse, Rosalina também perde o filho que esperava de Juca Passarinho. Cada um dos protagonistas precisa lidar, de maneiras diferentes, com o mundo dos mortos e com as tradições herdadas por eles.

Há para Marianinho o peso da responsabilidade para ajudar a resolver a morte não acabada do avô. Já para Rosalina existe o peso da responsabilidade do pacto de fidelidade feito silenciosamente ao seu pai e que lhe impõe diversas limitações, como não ter contato com nenhuma pessoa de fora do sobrado.

Ao fim do romance de Mia Couto, renasce a *casa* e de certa forma a família, completa-se a morte de Dito Mariano e as tradições podem perdurar; já em *Ópera dos Mortos*, o final é trágico, não há para Rosalina a possibilidade de redenção. Sua casa e sua família destinam-se ao desaparecimento, e com o fim dessa família, morrerão também as tradições pertencentes a ela.

O narrador de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, possui assim uma função ativa nas tradições da ilha, elas fazem parte da história do protagonista e ele consegue, com o resgate delas, conhecer a sua própria história. Rosalina, mulher, numa sociedade predominantemente machista e patriarcal, tem uma função totalmente passiva diante das tradições, só lhe resta aceitá-las e viver de acordo com as regras que lhe são impostas.

Outro elemento, como visto anteriormente, que quase personifica as tradições encontradas em cada cenário – o moçambicano e o mineiro – reside na figura da *casa*: a Nyumba-Kaya e o Sobrado. Essas casas são exemplos das tradições em que estão inseridas, na sua arquitetura e nos ritos realizados pelos habitantes que vivem nela.

Vimos dessa maneira que se para Marianinho a tradição é uma forma de reinserção na comunidade e de descoberta da sua própria história, permitindo que o personagem se aproxime da sua família e, metaforicamente de si mesmo, para Rosalina ela é uma força

castradora que impede a personagem de viver segundo os seus próprios desejos e vontades.

Sobre as diferentes figurações da casa e a forma como cada construção passa a configurar-se nas narrativas analisadas como personagens por si próprias e como extensões de outros personagens, veremos de maneira mais aprofundada no próximo capítulo.

3 AS CASAS

A casa é um elemento constante em praticamente todas as sociedades humanas, surgindo de nossa necessidade de abrigo das intempéries, conhece todo tipo de forma e tamanho. Chamamos de casa desde cavernas ancestrais, muitas vezes compartilhadas ou tomadas de outras criaturas, passando por simples barracas compostas por estruturas de madeira, ou em alguns casos até mesmo ossos, e cobertas por peles de animais, folhagens preparadas ou tecidos. Em outros momentos e lugares, suas paredes foram erguidas com tijolos de adobe, rochas, tijolos cozidos, até as enormes estruturas de aço e concreto das sociedades industriais.

Tão vasta quanto as sociedades e a história humanas são as casas construídas para nos abrigar. Desse modo, nossos abrigos se tornam eles próprios parte da história, onde muitas vezes nossos dramas pessoais têm seu cenário. Como tantos outros aspectos da vida humana, a casa se torna mais um personagem a ser desenvolvido e explorado na literatura. Seu uso ancestral, carregado de simbolismos milenares, permite ao escritor preenchê-la de signos, símbolos e significados.

A simbologia que envolve a imagem da casa se compõe de uma miríade de significados. Podemos pensar na casa como proteção, abrigando os nômades em suas viagens; como símbolo feminino e maternal, relacionada à proteção da família e à criação dos filhos; e, ainda, ligando-se às religiões por ser o templo, a Casa dos deuses.

Em seu livro *A poética do Espaço* (1978), Gaston Bachelard⁴ propõe tomar a casa como um instrumento de análise para entender a alma humana (BACHELARD, 1978, p.197). Em consonância com Bachelard, propomos um estudo atento das casas que se fazem presentes nas narrativas aqui analisadas: a Nyumba-Kaya de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto, e o sobrado dos Honório Cota, palco da *Ópera dos Mortos*, de Autran Dourado.

Como pontua Bachelard “[...] as imagens da casa seguem nos dois sentidos: estão em nós assim como nós estamos nela.” (BACHELARD, 1978, p.197). Essa citação nos ajuda a melhor compreender a dualidade que encontramos entre as casas e seus moradores nas obras analisadas.

As casas, longe de serem apenas construções geométricas, puramente habitações que

⁴ Entendemos que esse autor trabalha com a poética da casa a partir de uma ótica ocidental, e a casa aqui analisada na primeira parte deste trabalho é uma casa que não partilha dessa ótica. Porém acreditamos que a teoria desse autor se torna indispensável para pensarmos a simbologia que envolve a casa, seja a ocidental ou oriental.

serviriam para proteger suas personagens da chuva ou do sol, não seriam construídas apenas “[...] de pedra, tijolo e cal” (DOURADO, 1979, p.39), mas de coração e almas humanas. Elas refletem também os personagens e os conflitos que nela habitam.

Buescu complementa: “isto significa que a casa não é só, ou não é tanto, um espaço físico como um espaço social, o que equivale dizer um espaço simbólico e de construção simbólica” (BUESCU, 1999, p.29). Essas construções nos auxiliam na compreensão dos personagens das narrativas, seus conflitos e, como extensão, ajudam-nos na tentativa de alcançarmos, ainda que parcialmente, os imaginários mineiro e moçambicano.

3.1 Uma casa chamada terra: a Nyumba-Kaya

Como aponta um estudo realizado por Ana Cláudia da Silva (2010), no romance de Mia Couto, *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, “a imagem da casa é evocada cento e cinquenta vezes – mais do que o dobro das ocorrências da palavra ‘rio’” (SILVA, 2010, p.213). Tal apontamento já nos chama a atenção e nos motiva a buscar compreender os motivos de tal ocorrência.

No romance de Mia Couto, a casa, a Nyumba-Kaya, aparece como um elemento estruturante da narrativa. A palavra “casa” já está presente no título do romance associada à terra, e é dentro da Nyumba-Kaya que os acontecimentos do romance vão se desenrolando, é nela que está acontecendo o velório do avô, e é dentro dela que todos os integrantes da família estão (re)unidos pelos laços familiares e pela morte do patriarca da família dos Malilanes.

O próprio nome dessa casa representa uma união de todos os membros da família: do norte e do sul, pois, como já mencionamos, Nyumba é a palavra para denominar ‘casa’ para os habitantes do norte, enquanto nos idiomas do sul, ‘casa’ se diz Kaya. Essa casa coutiana tem nome próprio, grafado com letra maiúscula inclusive, é gente, feita de carne e osso, ou melhor, de cimento, tijolo e cal.

Como veremos ao longo desse capítulo, a Nyumba-Kaya funcionará como metáfora das muitas gentes que habitam Moçambique, e o hífen com o qual é escrito o nome dessa casa funcionará como ponte que une esses povos e também os personagens da narrativa.

Antes mesmo de sermos apresentados a qualquer personagem ou história, Mia Couto nos recebe com uma epígrafe da escritora portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen:

no princípio,
a casa foi sagrada
isto é, habitada
não só por homens e vivos
como também por mortos e deuses

(Breyner apud Couto, 2003, p.9)

Segundo Carmen Valeria da Silva Ferro, as epígrafes têm a função de “[...] guiar o leitor para dentro da trama, enredando-o com outras referências externas – os diferentes textos epigrafados – que, por fim, o trazem mais para o texto.” (FERRO, 1999, p.197).

Assim, fazendo uso dessa epígrafe, o autor nos permite saber que a casa, antes de qualquer coisa, foi sagrada, um espaço diferente de todos os outros e, como iremos observar com a leitura do romance, essa casa de que nos fala Couto é habitada por pessoas vivas, mas também morada dos mortos e deuses, uma síntese da história da família dos Malilanes.

As ocorrências das epígrafes não se restringem apenas à abertura do livro, mas também estão no início de cada novo capítulo, mesclando autores de “carne e osso” como Sophia de Mello Breyner Andresen e o brasileiro João Cabral de Melo Neto, personagens criados pelo próprio autor como Dito Mariano, Miserinha, Juca Sabão e Padre Nunes, provérbios africanos e lendas de Luar-do-Chão.

Ana Mafalda Leite (2003) esclarece que as literaturas africanas permeadas pelas tradições orais incluem nos textos muitas formas do que ela chama de “arte performativa”, como o provérbio, o canto, recurso este utilizado também por Mia Couto:

[...] as literaturas africanas, como resultado da combinatória com narrativas tradicionais orais, oferecem alternativas à maneira de conceber a estrutura narrativa, ao incluírem muitas formas de arte performativa, como o provérbio, o canto, a dramatização, criam uma discussão transcultural acerca das estruturas e das formas. (LEITE, 2003, p.20)

Esse processo, de alternar epígrafes, em que Mia Couto cita passagens escritas por pessoas “reais”, como João Cabral de Melo Neto e Sophia de Mello Breyner Andresen, ou quando busca na voz de seus personagens pensamentos e ditados “inventados”, acabam trazendo à luz as leituras do próprio autor. Por meio delas, nos aproximamos tanto do arcabouço literário, demonstrado pela citação a João Cabral, por exemplo, quanto à sua leitura de mundo, que ele expressa ao permitir que, pela voz de seus personagens, conhecimentos tradicionais de seu país sejam transpostos à história que nos conta.

Ao retornar a sua terra natal, a Ilha Luar-do-chão, a imponente e soberana Nyumba-Kaya chama a atenção do jovem Marianinho: “Por fim, avisto a nossa casa grande, a maior de toda a Ilha.” (COUTO, 2003, p.28); e já nos primeiros momentos desse reencontro com a casa, Marianinho nos confessa que “A casa é um corpo – o tecto é que separa a cabeça dos altaneiros céus” (COUTO, 2003, p.29). Mais à frente, ele observa que o teto da casa foi removido, como mandam às tradições no caso de falecimento de membros da família.

Porém, na tradição africana de modo geral e na moçambicana de modo particular, esse

entendimento pode ser ampliado. O teto não seria simplesmente sinônimo de proteção, mas, de acordo com Marianinho, o telhado seria um elemento da casa que funciona como um limitador entre o céu e a terra, a vida e a morte. Quando se retira o teto, se propicia a união entre o mundo dos mortos, dos ancestrais, e o dos vivos, para que o morto possa fazer a sua passagem, seguir o seu caminho, cumprir o seu ciclo.

Com a retirada do teto por conta do falecimento, permite-se também uma limpeza “[...]: O luto ordena que o céu se adentre nos compartimentos, para limpeza das cósmicas sujidades.” (COUTO, 2003, p.29), assim o telhado da casa parece atrapalhar, constituir um impedimento para a comunhão entre natureza e o homem, sendo possível apenas uma limpeza total com a ausência deste elemento.

Porém, antes de se deparar com a casa da família, Marianinho observa as outras casas da ilha e conclui “As casas de cimento estão em ruína, exaustas de tanto abandono. Não são apenas casas destroçadas: é o próprio tempo desmoronado.” (COUTO, 2003, p.27).

O narrador observa ainda que não são apenas as casas de cimento que estão em ruína, mas há também “[...] uma miséria derramada pelas ruas” (COUTO, 2003, p.28), os capinzais estão secos, até mesmo a natureza apresenta um deterioramento. Porém, quando o narrador olha para as pessoas, essa visão muda, a vida parece que renasce a todo o momento, as crianças brincam na rua, mulheres cantam e dançam, e os homens conversam alto.

Essa observação de Marianinho nos mostra que a verdadeira riqueza da ilha, e por extensão, do país Moçambique, não são seus bens materiais, casas ou cidades, mas a sua gente, seu povo. É de pessoas que é construída essa nação, que sobreviveram e sobrevivem ao tempo e à guerra.

O abandono descrito por Marianinho pode ser interpretado como uma alegoria para o estado do próprio país, abandonado depois de muitos anos de guerra e que carrega marcas profundas, em seu território e em seu povo. Por conta disso, essas marcas estão personificadas nas ruínas das casas, mostrando a passagem inexorável do tempo, presenciado por essas construções. A relação entre casa e tempo já está, assim, estabelecida desde o título do romance.

Logo que Marianinho chega a Nyumba-Kaya é recebido pela Tia Admirança, que o ordena que entre logo por causa do perigo dos relâmpagos, mesmo o céu estando limpo sem sinal de tempestade, ela explica: “*Não sabe? Aqui há desses relâmpagos que não fazem luz. Esses é que matam muito.*” (COUTO, 2003, p.30).

Quando entra na casa, Marianinho é levado logo ao quarto em que está a sua avó Dulcineusa, que carrega a doçura no nome, mesmo tendo os dedos queimados pelo trabalho

de descascar o caju. A avó logo pergunta ao neto se ele já foi iniciado:

[...] -*Me diga, meu neto, você, lá na cidade, foi iniciado?*

Tio Abstinêncio tosse, em delicada intromissão.

- *É que eles lá na cidade, mamã...*

- *Ninguém lhe pediu falas, Abstinêncio.*

O inquérito tem exacta finalidade. Querem saber se eu já atingi a idade do luto. De novo, a matriarca espeta seus inquisitivos olhares em mim:

- *Me deixe que lhe pergunte, meu neto Mariano, você já foi circuncidado?*

Abano a cabeça negando. Meu pai nota meu embaraço. Calado, ele me sugere paciência, com um simples revirar de olhos. (COUTO, 2003, p.31-32).

Amadou Hampatâté Bâ, em seu *Amkoullel, o Menino Fula* (2008), nos explica, referindo-se à cerimônia de circuncisão de seu irmão mais velho, que essa cerimônia é muito importante na tradição africana, pois é o momento em que as crianças a serem circuncidadas deixam de serem meninos e passam a ser adultos (HAMPÂTÉ BÂ, 2008, p.191).

A circuncisão é assim uma cerimônia pública na vida do homem, como também o batismo e o casamento, e que gera muita despesa para a família, pois há muita festa e comida para todos que participam, e requer muita preparação e investimento antes da circuncisão, com a reunião dos anciões da aldeia ou do bairro na organização.

Hampatâté Bâ ressalta ainda que:

Na antiga tradição africana, o prepúcio é considerado um símbolo de feminilidade, na medida em que recobre o pênis e o envolve em uma espécie de obscuridade, pois tudo que é feminino, materno e germinativo se realiza e se desenvolve no segredo da escuridão de lugares fechados ou no seio da Mãe-Terra. (HAMPÂTÉ BÂ, 2008, p.196).

E por conta disso, faz-se importante a preocupação de Dulcineusa em saber se o neto já foi circuncidado ou não, ela quer ter certeza que ele já é um homem e pode participar do funeral do avô Dito Mariano.

Além disso, depois da conversa entre avó e neto, Dulcineusa entrega para Marianinho as chaves da casa que ela trazia na cintura, pedindo que ele guardasse essas chaves e protegesse a casa, pois é apenas nele que a avó tem confiança para tal gesto.

As chaves, como confirma Marianinho posteriormente, não valiam de nada, pois eram de fechaduras antigas que há muito tempo haviam sido trocadas, mas a avó insistia em guarda-las por acreditar que as chaves impediam que os maus espíritos entrassem dentro de nós.

Em um dia, o neto, movido pela curiosidade, vai até o sótão e abre a única porta em que a chave do molho se ajusta, e, lá no meio da escuridão daquele aposento, é atacado por um corpo, que a princípio ele pensa que vai agredi-lo e mata-lo, porém depois, contrariando as tradições que envolvem o luto, faz amor com aquele corpo misterioso envolto pela escuridão.

É curioso notarmos que é um corpo de mulher que surpreende Marianinho, pois, como já apontou Hampatâté Bâ, “tudo que é feminino, materno e germinativo se realiza e se desenvolve no segredo da escuridão de lugares fechados ou no seio da Mãe-Terra.” (HAMPÂTÉ BÂ, 2008, p.196).

Bachelard esclarece que, enquanto o porão de uma casa reflete uma irracionalidade, o sótão funciona como o lugar da razão, esclarecimento:

A verticalidade [da casa] é proporcionada pela polaridade do porão e do sótão. [...] Com efeito, quase sem comentário, pode-se opor a racionalidade do teto à irracionalidade do porão. O teto revela imediatamente sua razão de ser: cobre o homem que teme a chuva e o sol. [...] O próprio sonhador sonha racionalmente; para ele, o telhado pontiagudo corta as nuvens. Todos os pensamentos ligados ao telhado são claros. No sótão, vê-se, com prazer, a forte ossatura dos vigamentos. (BACHELARD, 1978, p.209)

Assim, mesmo tomado pela escuridão e pelo desconhecido quando entra no sótão, esse gesto tem sua razão de ser, pois Marianinho vai atrás de explicações e de racionalidade que o ajudem a entender os mistérios que envolvem a (não) morte do avô e, dessa maneira, a sua própria história.

É importante considerarmos também que aos poucos Marianinho não vai apenas entrando na casa, se familiarizando com os cômodos, reencontrando os seus familiares, ele vai deixando que a casa também entre dentro dele, numa amálgama que permite o renascimento da Nyumba-Kaya e o cumprimento da morte do avô.

Se no início da narrativa, com a entrega das chaves, a avó pede que Marianinho proteja a casa e, por consequência, toda a família, já no final do romance, quando Tio Últímio quer vender a Nyumba-Kaya e conta com a ajuda do sobrinho para isso, vemos claramente que a casa já “entrou” totalmente no personagem principal, e ele a defende e a protege como tinha pedido a avó:

– *Essa casa nunca será sua, Tio Últímio.*
 – *Ai não?! E porquê, posso saber?*
 – *Porque essa casa sou eu mesmo. O senhor vai ter que me comprar a mim para ganhar posse da casa. E para isso, Tio Últímio, para isso nenhum dinheiro é bastante.* (COUTO, 2003, p.249)

A epígrafe do quarto capítulo, “O importante não é a casa onde moramos, mas onde, em nós a casa mora.” (COUTO, 2003, p.53), atribuída ao avô Mariano, reforça o quão importante é essa casa na vida desses personagens, já que representa um elemento que une essa família e funciona como mantenedora das tradições desse povo, visto que a frase é dita pelo membro mais velho da família.

O importante, como nos ensina Dito Mariano, é o amor e cuidado que temos pela casa e pela família, da mesma forma que habitamos a casa, ela tem que habitar dentro de nós,

ensinamento que, como já mencionamos, Marianinho parece ter aprendido muito bem.

Partindo desde o título do livro, a casa é associada à Terra, podendo ambas serem ligadas à figura do feminino. Desde os tempos remotos na história humana, e em diversas sociedades durante seu desenvolvimento, cabia às mulheres permanecer em casa, cuidando destas e das crianças. Além disso, é muito forte, por exemplo, a associação entre o útero e a terra: ambos recebem as sementes que darão origem a uma nova vida.

A vida humana se inicia nas sombras do ventre materno e tem seu fim nas sombras da sepultura cavada na terra. E o sepultamento se torna necessário para que, tal como a semente, possamos nós mesmos morrer para depois renascer, sendo a terra um segundo ventre. E, nesse percurso, é na casa que habitamos, e ela também se converte em um ventre, em que as diferentes gerações de uma família encontram proteção contra os perigos do mundo. Mônica do Nascimento Figueiredo (1999) reconhece esse mesmo caráter maternal da casa, ela nos explica que:

Pela capacidade de acolhimento e proteção, a imagem da casa guarda consigo uma herança matriarcal e uterina, transformando-se num espaço simbolicamente feminino que protege o sujeito das intempéries do mundo e é, fundamentalmente, um espaço de ação para as mulheres. (FIGUEIREDO, 1999, p.208).

Podemos perceber como, no romance de Mia Couto, as mulheres da família dos Malilanes ainda mantêm esses laços, sendo as responsáveis por cuidar e proteger a casa da família. A avó Dulcineusa detém as chaves da casa e a tia Admiração o controle da cozinha, cômodo considerado como alma da casa, um lugar sagrado em que os alimentos são preparados.

O próprio Marianinho, quando se reencontra com a casa, define-a com adjetivos femininos, comparando-a com uma mãe: “A grande casa está de frente a mim, desafiando-me como uma mulher. Uma vez mais matrona e soberana, a Nyumba-Kaya se ergue de encontro ao tempo.” (COUTO, 2003, p.29).

O personagem principal também observa o caráter maternal dessa casa, comparando-a a um útero; é nela onde foram “gerados” os outros personagens da narrativa “[...] como se a casa fosse um ventre e eu retornasse à primeira interioridade” (COUTO, 2003, p.29), reforçando os traços maternais e femininos da Nyumba-Kaya.

Assim como a casa imponente da família se torna uma personagem central na narrativa, as mulheres da narrativa desempenham papel semelhante. As tramas que se desenvolvem ao longo do romance e os segredos desvendados por Marianinho são protagonizadas e conduzidas por essas mulheres e essa casa.

Em oposição às outras casas da ilha, a Nyumba-Kaya não se destacava somente pela

sua imponência e por ter resistido à ação do tempo, a cozinha nesta casa se instalava dentro da habitação: “Não era apenas a casa que nos distinguia em Luar-do-Chão. A nossa cozinha nos diferenciava dos outros. Em toda a Ilha, as cozinhas ficam fora, no meio dos quintais, separadas da restante casa. Nós vivíamos ao modo europeu, cozinhando dentro, comendo fechados”. (COUTO, 2003, p.145).

No início do capítulo 11, Marianinho é chamado pelas mulheres da casa para acender o fogo, ele explica que esse é um preceito de antigamente que diz que apenas um homem pode aceder o fogo, e a responsabilidade da água é das mulheres. Ao retornar à cozinha, o personagem relembra, embalado pelos cheiros e sabores próprios desse cômodo, a sua infância, onde “[...] recebi os temperos do meu crescer.” (COUTO, 2003, p.145).

Marianinho recorda que no início houvera um pouco de resistência nessa inversão, a avó sempre levava as bacias e pilões para fora da casa, mas, com o tempo, a cozinha se instalou de vez dentro da Nyumba-Kaya.

A cozinha do lado de dentro da casa, entendemos, não é apenas uma marca da cultura ocidental que se impregnou na cultura africana, mas um sinal de que a casa não é aqui um objeto, mas corpo, a cozinha é o útero, local de vida e alimento em que está presente a água e o fogo.

Na Ilha Luar-do-Chão, apesar da imponência da Nyumba-Kaya, temos outras casas também, como a de Fulano Malta. Esse personagem, ao contrário dos outros membros da família, não fica na casa grande durante o velório de Dito Mariano, mas prefere ficar em sua própria casa, como nos explica o narrador:

A casa grande é pequena para todos. Uns, os mais importantes, ficam no edifício da Administração. Entre os irmãos, tios e primos há até membros do Governo. Estranhamente, meu pai acomodou-se numa casa fora do muti⁵ familiar. Nem casa será: uma modesta cabana, oculta entre as acácias. (COUTO, 2003, p.59).

Como Marianinho descreve, a casa de Fulano Malta é uma casa modesta, ou melhor, uma cabana escondida entre as acácias. A respeito da simbologia da cabana, Bachelard esclarece que:

[...] a cabana é a solidão centralizada. Na terra das lendas, não há cabana média. O geógrafo pode bem trazer-nos, de suas longínquas viagens, fotografias de aldeias de cabanas. Nosso passado de lendas transcende tudo o que foi visto, tudo o que vivemos pessoalmente. A imagem nos conduz. Vamos à solidão extrema. (BACHELARD, 1978, p.219).

Desta forma, vemos que a casa de Fulano Malta evidencia ainda mais sua solidão, seu desejo de ficar sozinho, longe de todos. Fulano, como está presente em seu nome, é qualquer

⁵ Tradicional aglomerado de casas de um mesmo grupo familiar, nas zonas rurais de Moçambique. Nota do próprio autor.

peessoa, não tem uma identidade, pois pode ser qualquer um, é sozinho, pois o filho o abandona para ir estudar na cidade, e sua mulher desaparece nas águas do rio Madzimi.

No quintal de Fulano Malta, ainda existe uma gaiola vazia, que este insistia em deixar pendurada em uma árvore. Para Marianinho, “A gaiola metaforizava o seu destino, essa clausura onde ave nenhuma partilhara da sua solidão.” (COUTO, 2003, p.62). A gaiola era assim como a alma de Fulano, um vazio sem fim à espera de um pássaro que pudesse partilhar ou preencher a solidão presente na alma do personagem.

Em outra ocasião, ao chegar à casa de Fulano Malta, Marianinho informa como é outro espaço sagrado da casa: o quintal; e explica por que em Luar-do-Chão não se deve bater à porta:

Em Luar-do-Chão, não se bate à porta, por respeito. Quem bate à porta já entrou. E já entrou nesse espaço privado que é o quintal, o recinto mais íntimo de qualquer casa. Por isso, à entrada do quintal do meu pai, eu bato palmas e grito:
-*Dá licença?* (COUTO, 2003, p.221).

Vemos que o quintal representa aqui um espaço de intimidade, um espaço sagrado e que é preciso licença para adentrá-lo; desta forma, quando Marianinho entra no quintal, ele também invade a intimidade do pai. Casa e quintal assim se complementam e se configuram na narrativa coutiana com um espaço sacro.

É importante observarmos também que a casa no romance de Mia Couto é frequentemente comparada a uma planta, um organismo vivo, sendo a casa até mesmo regada pela matriarca da família, “Todos os dias a Avó regava a casa como se faz a uma planta. Tudo requer ser aguado, dizia ela. A casa, a estrada, a árvore. E até o rio deve ser regado.” (COUTO, 2003, p.31). Assim, regando a casa, a avó a alimenta, cuida dela, permitindo que continue viva.

Porém, mesmo com os esforços empreendidos por Dulcineusa, essa “planta” parece estar doente, sem vida, quase totalmente morta, como o avô Dito Mariano. Ela também fora afetada pelas mentiras e mistérios que envolvem a morte do patriarca da família.

Essa referência a plantas e sementes está inclusive em uma conversa com a avó, em que ela enxerga a cruz, símbolo do cristianismo, como a árvore onde que se “plantam” os mortos:

- *A cruz, por exemplo, sabe o que me parece? Uma árvore, um canhoieiro⁶ sagrado onde nós plantamos os mortos.*

A palavra que usara? Plantar. Diz-se assim na língua Luar-do-Chão. Não é enterrar. É plantar o defunto. Porque o morto é coisa viva. E o túmulo do chefe de família como é chamado? De yindlhu, casa. Exactamente a mesma palavra que designa a

⁶ Árvore da fruta nkanhu de onde se extrai a bebida usada em cerimônias tradicionais do Sul de Moçambique. Nome científico: *Sclerocarya birrea*. Nota do próprio autor.

moradia dos vivos. (COUTO, 2003, p.86).

De acordo com a reflexão de Marianinho, aprendemos que a palavra que seria equivalente ao que entendemos por “enterrar os mortos” na língua de Luar-do-Chão é plantar, e a palavra para túmulo é a mesma que se usa para designar a moradia das pessoas vivas. Assim, entendemos que existe uma estreita relação entre mortos e vivos, casa e túmulo, a casa seria assim morada dos vivos e dos mortos.

Quando Marianinho convida Miserinha para ir com ele até a Nyumba-Kaya, ela responde: “– *Eu não posso ir para Nyumba-Kaya. Porque essa casa já não tem raiz. Não tarda aqui se vai embora.*” (COUTO, 2003, p.137). Esta é mais uma referência à casa como planta, porém sem raízes, sem sustentação, fato que corrobora a hipótese de que a casa dos Malilanes está em uma quase morte, assim como Dito Mariano.

Diferentemente do que afirma Bachelard ao descrever os prédios de Paris, “A casa não tem raízes.” (BACHELARD, 1978, p.214), a Nyumba-Kaya possui raízes grandes e fortes que necessitam de cuidado, ou seja, a casa abriga os habitantes, mas também requer ser zelada pela família, em uma relação de reciprocidade. Mesmo doente, as raízes continuam lá, sustentando o lar dos Malilanes.

Ao final da narrativa, depois de todos os segredos revelados e findos os assuntos, a terra não recusa mais o corpo de Dito Mariano, como recusara na primeira tentativa da família de enterrar seu patriarca, já que a terra convertera então o chão em pedra. O avô pode enfim seguir o seu ciclo, cumprir a sua morte, a Nyumba-Kaya também se renova, renasce, como planta, organismo vivo que é a sua semente (dura e seca, como o corpo do avô): “O telhado da sala já refeito. A casa já não se defendia do luto. Nyumba-Kaya estava curada da morte.” (COUTO, 2003, p.239).

Assim, Marianinho conclui que a casa havia renascido, reconquistado suas raízes como bem lembra o personagem: “Dulcineusa sente que estou de partida e me ordena: – *Não esqueça de regar a casa quando sair.* A casa tinha reconquistado raízes. Fazia sentido, agora, aliviá-la das securas.” (COUTO, 2003, p.247). A missão de Marianinho havia então se cumprido, ele salvara a casa e como consequência recupera sua história e as tradições de Luar do Chão. A reconciliação havia sido feita na ilha.

No romance de Mia Couto, vemos que a casa se renova, vence a morte e é agora ainda mais imponente na ilha, o que a difere do sobrado dos Honório Cota, em que este, assim como todos os personagens que nele habitam, são vencidos, tragados pelas voçorocas da morte, como veremos a seguir.

3.2 O palco da Ópera: O Sobrado

A imagem da casa pode ter, como vimos, uma multiplicidade de sentidos e, sobretudo, “[...] a casa está no centro do mundo, ela é a imagem do universo. [...]” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1986, p.257). O sobrado Honório Cota, como veremos, não se localiza somente no centro da cidade, mas será também o protagonista dessa ópera.

Autran Dourado, em um ato de generosidade, escreveu algumas obras em que se propõe a pensar sobre o seu próprio fazer literário, entre elas, *Poética de Romance Matéria de Carpintaria* (1976), em que o autor traça uma análise profunda e sensível a respeito de algumas de suas obras. Dentre elas, encontramos uma reflexão sobre a criação do romance *Ópera dos Mortos* (1979), um dos objetos de análise nesse trabalho.

Dourado elucida que o sobrado é um símbolo dentro da narrativa, criado por ele propositalmente para que representasse duas figuras importantes do romance:

O sobrado foi fruto da minha **elaboração**, quer dizer – criado lúcida e objetivamente como um símbolo, no qual se fundisse e representasse duas figuras importantes (“duas pessoas distintas numa só pessoa”) – Lucas Procópio e João Capistrano e trata-lo “o sobrado” como gente. O sobrado foi muito estudado, recorri a todo meu conhecimento de arquitetura colonial barroca mineira (estudei muito), e o livro se pretende barroco. O sobrado é Lucas Procópio na parte de baixo, João Capistrano na parte de cima; a fusão das duas partes numa única pessoa é Rosalina, que no final se desdobra em muitas Rosalinas, se desintegra. Quem souber ler o sobrado, conhecerá Rosalina. O livro não passa do desdobramento sinfônico de duas metáforas: casa e relógio. (DOURADO, 1979, p.118) (Grifo do próprio autor).

Assim, duplamente auxiliados pelo próprio autor, vamos percorrer esses símbolos importantes que constituem a sua obra: o sobrado, o estilo barroco da casa e da obra e os relógios.

3.2.1 O Sobrado

O primeiro capítulo do romance *Ópera dos Mortos* recebe o título de “O Sobrado”, e, neste capítulo, antes mesmo de sermos apresentados aos personagens de “carne e osso”, o sobrado é apresentado, imponente e soberano diante de nossos olhos.

As primeiras descrições que temos dessa imponente casa são as que se referem a sua arquitetura:

As cores das janelas e da porta estão lavadas de velhas, o reboco caído em alguns trechos como placas de ferida mostra mesmo as pedras e os tijolos e as taipas de sua carne e ossos, feitos para durar toda a vida; vidros quebrados nas vidraças [...] nos peitoris 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, 1979, p.1)

Essa arquitetura mostra desgastes decorrentes do tempo, as janelas estão com os vidros quebrados, as portas já estão desgastadas, os rebocos já estão se soltando das paredes, faltam as pinhas de cristal da sacada, ou seja, a construção da casa para o espectador dessa “ópera” se faz pela sua desconstrução, pela descrição da decadência. Tal fato elucida também que não é apenas a decadência de uma casa que o narrador desenha, mas o encerramento de toda uma tradição.

É interessante notarmos também que, nessa primeira descrição que temos do sobrado dos Honório Cota, a casa tem características humanas: o reboco caído mostra “placas de feridas” e deixa à mostra as pedras, os tijolos e as taipas que são comparadas pelo narrador a feridas que a casa possui.

Assim como a Nyumba-Kaya é considerada um ser vivo no romance de Mia Couto, o sobrado dos Honório Cota também se torna na narrativa um personagem, um organismo vivo; as casas nas duas narrativas se transformam em personagens de “carne e osso”. Acreditamos assim, como pontua Marcelo Villela Fabiani, que “Quando um signo converte-se em símbolo, como ocorre com a residência dos Honório Cota, assume o estatuto de personagem no romance.” (FABIANI, 2011, p. 79).

A decadência do sobrado é refletida também no teto da casa, pois: “Até capim está dando em cima do telhado, e, quando em dia de chuva, é um pipocar de goteiras sem fim.” (DOURADO, 1979, p.07). O telhado da casa, como já citamos, é, segundo Bachelard, uma imagem de racionalidade que se opõe à irracionalidade do porão; além disso, o telhado representa também a proteção, já que “[...] cobre o homem que tem medo da chuva e do sol.” (BACHELARD, 1978, p.209).

Assim, de acordo com essas informações, já podemos perceber que essa casa da qual nos fala o narrador é um espaço cuja racionalidade está frágil, fragmentada, o que pode ser comprovado pela loucura que envolve a personagem principal. O sobrado é um lugar que não oferece mais a proteção própria das casas, apenas o último e definitivo túmulo de seus habitantes.

Em seguida, o narrador informa onde se localiza o sobrado: “A casa fica no largo do Carmo onde se plantou a igreja” (DOURADO, 1979, p.2), na cidade fictícia de Duas Pontes. A casa foi construída para fazer parelha com a igreja; ser tão imponente como esta. Mesmo contrariando o desejo dos construtores da igreja, o sobrado se sobressai. O próprio espaço físico em que o sobrado foi construído indica uma tentativa de demarcação, de distinção social de seus habitantes dos outros habitantes da cidade.

É importante observarmos que, no século XIX, de acordo com Maria Ângela D’Incao, a vida urbana quase inexistia no Brasil, e o país era predominantemente rural. (2011, p.223). João Capistrano e Dona Genú, pais da protagonista, inclusive viviam no campo: “Quando João Capistrano Honório Cota pensou em se mudar para a cidade e ocupar a casa do pai, trazia escondido alguns planos [...] nascidos enquanto navegava solitário os campos de Pedra menina” [...] (DOURADO, 1979, p.15).

O sobrado, como descrevemos no primeiro capítulo dessa dissertação, é resultado da amálgama entre pai e filho: Lucas Procópio construiu o pavimento de baixo “[...] ao jeito dele; pesada, amarrada ao chão, com suas quatro janelas, no meio a porta grossa, rústica, alta.” (DOURADO, 1979, p.3); e o andar de cima foi construído pelo seu filho, João Capistrano.

O posterior desenvolvimento das cidades influenciou também na arquitetura das casas, já que influenciou também:

[...] na disposição do espaço no interior da residência, tornando-a mais aconchegante; deixou ainda mais claros os limites do convívio e as distâncias sociais entre a nova classe e o povo, permitindo um processo de privatização da família marcado pela valorização da intimidade. (D’Incao, 2011, p.228)

Assim, as casas ficaram sendo um espaço cada vez mais íntimo e que demarcava mais fortemente as diferenças sociais entre os habitantes da cidade.

A construção do segundo andar do sobrado foi acompanhada pelos habitantes da cidade com muita ansiedade e admiração: “[...] os meninos acompanhavam aquela movimentação toda numa gritaria incontida mesmo na presença do Coronel Honório Cota, foi feito um circo que tivesse chegado na cidade.” (DOURADO, 1979, p.17). O sobrado era assim como um espetáculo para o povo de Duas Pontes.

A casa ficou deste modo sendo a união de duas pessoas: pai e filho. À primeira vista, como ressalta o narrador, é impossível dizer que o sobrado é duas casas em uma:

À primeira vista ninguém diz – o senhor mesmo só agora repara, depois que eu falei – que aquela casa nasceu de outra casa. Mas se atentar bem pode ver numa só casa, numa só pessoa, os traços de duas pessoas distintas: Lucas Procópio e João Capistrano Honório Cota. (DOURADO, 1979, p.5).

Nesse mesmo capítulo, em que conhecemos o sobrado, Rosalina surge tímida entre parênteses observando a vida que acontece na rua: “(Rosalina conhecia o Largo do Carmo palmo a palmo, desde sempre olhando detrás das cortinas a igreja, [...] se perdia de vista no fim da rua.)” (DOURADO, 1979, p.3). Os parênteses servem como janela e cortina, em que a personagem se esconde, participando da vida daquela cidade apenas passivamente, observando de longe tudo que acontece.

Ao final do primeiro capítulo, Rosalina surgirá uma vez mais entre parênteses, que funcionam como uma cortina que se abrirá, e o narrador anuncia: “(E então, silêncio. Rosalina vai chegar na janela.)” (DOURADO, 1979, p.7). A personagem vai enfim adentrar ao palco desta ópera.

Essa janela da qual Rosalina observa a vida pode significar um limite, uma barreira entre o espaço interior, representado pelo sobrado e o espaço exterior representado pela cidade, assim: “A imagem da janela [...] estabelece a conexão entre exterior e interior, claro e escuro [...]” (RIBEIRO, 1999, p.230).

Podemos entender que Rosalina representa muito bem a alma do povo mineiro, que, segundo Fábio Lucas, é um ser sem exterior, vive uma vida interior e é espectador, observando tudo de longe, assim como a protagonista de *Ópera dos Mortos*, “[...] o mineiro [...] é tão-somente espectador. Seu maior folguedo é observar o que é intenso nele, a vida interior. Fértil em ardis, tenaz para vencer os embaraços do meio, probo e frugal.” (LUCAS, 1991, p.102). Tal descrição é uma síntese perfeita do comportamento de Rosalina.

Rosalina vive então sozinha no sobrado desde a morte do pai, e sua única companhia é a empregada muda (por ironia) Quiquina e, posteriormente, o forasteiro Juca Passarinho.

O pai de Rosalina, como já vimos, decide entrar para a vida política da cidade e se candidata ao cargo de vereador e, mesmo sendo eleito e apoiado pelo voto popular, ele sofre um golpe do partido no qual se filiara e é impedido de assumir o cargo. Com isso, João Capistrano se isola da cidade e faz um pacto silencioso com a filha para nunca mais se “misturar” com o povo da cidade.

Os habitantes da cidade, porém, não aceitam tal isolamento e querem a todo custo adentrar o sobrado dos Honório Cota, tentando obter informações primeiramente de Quiquina e depois de Juca Passarinho, esforços esses em vão.

No entanto, em raros momentos, o casarão da família Honório Cota se abre para a população da cidade, esses momentos são os da morte de seus habitantes: Dona Genú, João Capistrano e, finalmente, no momento em que Rosalina é levada da cidade devido a sua loucura, o que representa metaforicamente a sua morte. Foi assim com a morte do pai de Rosalina:

[...] Agora chegou a vez de o tempo passar, o tempo passou. Chegou a vez de o tempo passar para que outra morte se suceda e a gente possa novamente voltar ao velho sobrado, ver os seus móveis, o seu piano-de-rabo, as riquezas que deliciavam as vistas; as opalinas, os cristais, a caixa-de-música sobre o consolo de mármore, a corola do gramofone nunca mais tocado, o relógio-armário para sempre nas três horas. Foi quando o coronel João Capistrano Honório Cota morreu, [...] 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, 1979, p.27-28).

Porém, como vamos ver adiante, essa abertura não se constitui como sinônimo de reconciliação como a cidade esperava, mas do reforço da separação entre os habitantes do sobrado e da cidade. A família Honório Cota não estava disposta a perdoar a traição que havia sofrido, preferiam ficar isolados no sobrado “ruminando” essa mágoa.

É interessante que, apesar de o sobrado ser descrito como rivalizando em tamanho com a igreja da cidade e, supostamente, por isso, possuir inúmeros cômodos, apenas alguns destes são descritos na narrativa, e sempre fortemente associados a figura de um personagem específico.

A sala é o espaço onde Rosalina confecciona as flores de pano durante o dia. Esse espaço é de livre trânsito para a empregada Quiquina, mas não para Juca Passarinho, que precisa sempre pedir permissão para a patroa para adentrá-lo. À noite, o quarto também é território de Rosalina, que ela divide em segredo com Juca Passarinho. A cozinha é o espaço de Quiquina, ela é dona desse lugar, fato que é autoexplicativo, visto que ela era a empregada da casa e o quintal pertencia a Juca Passarinho, era lá que ele dormia e realizava os trabalhos para os quais fora contratado.

Essa divisão parece demonstrar mais uma vez a separação social entre esses personagens. A representante da família tradicional (e patriarcal) mineira se mantém isolada, habitando a sala, que pode ser considerado um espaço para socialização com seus iguais, e seu próprio quarto; Quiquina, a empregada (e de certo modo a pessoa mais próxima de um familiar que ainda resta a Rosalina), se mantém em seu lugar de trabalho, a cozinha, e pode transitar pelos outros cômodos apenas para realizar seu serviço.

Por fim, Juca Passarinho, que deve se manter de fora do sobrado, trabalhando no quintal e dormindo em um quarto, mas separado do restante da casa, e que precisa de permissão para entrar nesta, é entretanto convidado por Rosalina a partilhar da intimidade de seu quarto.

Essa divisão do espaço, que ao mesmo tempo nos parece indicar uma separação social entre os personagens, demonstra uma certa infiltração de uns nos espaços de outros. Apesar da clara distinção entre Rosalina e Juca Passarinho, por exemplo, este consegue a permissão de entrar na casa, e no próprio quarto de sua patroa. Já Quiquina tem, até um certo limite, liberdade para adentrar a sala e o quarto de Rosalina. Mas, em contrapartida, embora os dois outros personagens possam ter essa penetração no corpo do sobrado, a própria Rosalina se mantém estritamente reservada à sala e ao seu quarto. Até mesmo seus encontros românticos com Juca Passarinho se ritualizam, mas é sempre este que adentra a casa, e nunca Rosalina

vai até o quarto do empregado.

Ao chegar à cidade, Juca Passarinho, assim como nós leitores, fica encantado com a imponência do casarão: “Me diga, de quem é aquele belezão de casa?” (DOURADO, 1979, p.61), e fica sabendo que quem vive lá é uma mulher sozinha com sua empregada. Como está desempregado, decide procurar trabalho nessa casa, pois é nítido que esta precisa de reparos urgentes no telhado e nas paredes, o que este poderia se oferecer para resolver.

Então, o futuro agregado foi até a porta do sobrado: “Segurou a aldrava, bateu. Ninguém veio atender. Cuidou ver uma cortina se mexer, alguém atrás da cortina. Ôi de casa, gritou na janela. Ninguém vinha atender [...] já se dispunha a ir embora quando a porta se abriu.” (DOURADO, 1979, p.65).

É sintomático que o detalhe da aldrava presente na porta, cujo signo, como observado por Bachelard (1978, p.244), pode ser o de um convite a entrar na casa; sua presença demonstraria a disposição dos moradores da casa de receberem visitantes, não é, no entanto, o que o ocorre. Aquela porta havia deixado de ser uma ligação, uma entrada para o mundo do sobrado, mas separava os moradores dos habitantes da cidade. Ao bater na porta usando a aldrava, Juca Passarinho não é atendido, mas apenas após perceber que alguém o observava por detrás de uma cortina e chamar, é que a porta se abre para ele.

É da janela, escondida pelas cortinas, que Rosalina vê o estranho e permite que Quiquina abra-lhe a porta. Mas, ao ser recebido, é unicamente a empregada muda que este encontra, e com quem começa a falar pedindo um emprego, e revela também, no meio de sua conversa, não ser morador de Duas Pontes, mas ter vindo de Paracatu.

Rosalina mantém-se oculta pelas cortinas, e apenas quando Juca Passarinho, por não saber que Quiquina não poderia lhe responder, julga que não conseguiria o emprego e se prepara para ir embora, que esta se revela para ele.

É interessante notar que a primeira impressão de Juca Passarinho sobre Rosalina é sua voz: “Uma voz clara, bonita [...]” (DOURADO, 1979, p.67), e esta lhe responde sem se revelar de imediato, permitindo finalmente que este entre na casa, embora não pela porta da frente: “E como José Feliciano se dirigisse para a porta que Quiquina deixara entreaberta, Rosalina interrompeu-o. Por aí, não. Pelo portão do quintal, ali no muro.” (DOURADO, 1979, p.69), deixando claro, desde o início, o lugar de empregado que ele ocuparia.

3.2.2 O Barroco

É inegável a influência da arte barroca presente no romance de Autran Dourado, o

próprio autor defende o entendimento dessa arte não apenas como um conceito histórico, mas, sobretudo, no seu conceito ideológico, como uma coisa viva, atuante, e não em um sentido estático presente apenas nos livros. (DOURADO, 1976, p.17). O autor reconhece ainda que está imitando o movimento circular e pendular na abertura de *Ópera dos Mortos* (DOURADO, 1976, p.38).

Sobre a arte barroca, o crítico literário Alfredo Bossi (1997) afirma que:

[...] 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, 1997, p. 38).

Em conformidade com o observado por Bossi, julgamos que o romance em análise é composto por um jogo de luzes e sombras e se passa em Minas Gerais, estado em que floresceu a arte barroca, presente também no segundo pavimento do sobrado, construído por João Capistrano, na personalidade de Rosalina e na própria estética da obra.

O próprio narrador afirma a arte barroca presente na construção do sobrado, esta claramente uma estrutura aberta: “O senhor veja o efeito, apenas a sensação, imagine, veja a ilusão do barraco [...] veja o jogo de luz e sombras, de cheios e vazios, retas e curvas [...] (DOURADO, 1979, p.6). Tal estilo, como nos mostra o narrador, é marcado pelas antíteses, pelo céu e a terra, pelo claro e escuro, de Lucas Procópio e João Capistrano.

Quando o narrador nos apresenta o sobrado, ele descreve a arte barroca utilizada na construção deste nos mínimos detalhes:

[...] Veja o sobrado, que garantia, achinesado, piramidal, volumoso, as bocas encarreiradas das telhas. Olhe só como os remates abrandam o volume do telhado, parece até coisa do Oriente, feito se diz; como empina –o telhado- na cumeeira e nas quinas e nas beiradas, para continuar voando. Mas olhe como ele não pesa em cima da casa, como parece pousado de leve. Veja tudo de vários ângulos e sinta, não sossegue nunca o olho, siga o exemplo do rio que está sempre indo, mesmo parado vai mudando. (DOURADO, 1979, p.6).

O autor, por meio da fala do narrador, não está, no nosso entendimento, simplesmente descrevendo o sobrado, mas indicando ao leitor como ele deve ler a obra: sem nunca sossegar o olhar e ver tudo sempre de vários ângulos, interpretando os fatos das mais variadas maneiras; ou seja, ouvir os vários narradores que compõem essa ópera: Rosalina, Juca Passarinho, os pensamentos de Quiquina e as intervenções do narrador coral.⁷

O narrador coral é utilizado pelo autor da narrativa para exprimir os vários

⁷ O narrador coral ou narrador coletivo é uma categoria que, o autor explica no livro *Poética do romance Matéria de Carpintaria*, foi pensada como uma de diálogo com o coro do teatro grego. (DOURADO, 1976, p.115).

pensamentos e pontos de vista da população de Duas Pontes em relação à família Honório Cota. Esse narrador, como o próprio nome já diz, representa a voz de uma coletividade e compartilha com o seu leitor as histórias da família Honório Cota, quase como um “fofoqueiro”. Ele conta essa história como sendo alguém que parece ter vivido na mesma época dos personagens, e que presenciou pessoalmente alguns dos acontecimentos vividos por eles.

Assim, a imagem daquele que nos conta a história se assemelha a de uma “futriqueira”, figura recorrente no estado de Minas Gerais, que fica nas janelas das casas observando e contando tudo que se passa com as pessoas ao seu redor.

Na passagem acima em que o narrador descreve como é o sobrado e principalmente quando guia o olhar do leitor no modo como deve enxergar o casarão, temos algumas características que são próprias do barroco, como as metáforas e palavras em oposição claro e escuro: o telhado era ao mesmo tempo pesado e volumoso, mas leve que parecia voar. Para Affonso Ávila: “A linguagem antes de âmbito denotativo da renascença refluíu então às simbologias de fundo religioso e mitológico, recobrando de metáforas e claro-escuros o mundo em representação.” (ÁVILA, 1971, p.34).

Segundo Affonso Ávila, assim como acredita Autran Dourado, o barroco extrapola apenas um sentido artístico e se caracteriza como um fenômeno de maior complexidade, podendo ser interpretado como “[...] um estado de espírito, uma visão do mundo, um estilo de vida.” (ÁVILA, 1971, p.10). Para o autor, a grandeza do barroco reside na força da sua dramaticidade que o diferem das demais histórias culturais do ocidente.

Em relação à criação literária, o autor afirma que “[...] ainda ali iremos encontrar a mesma característica formal do barroco, isto é, uma concepção e uma expressão que também se resolvem em nível de abertura, de multivocidade.” (ÁVILA, 1971, p.20). É exatamente essa multiplicidade, como já dito, que encontramos em *Ópera dos Mortos*: a história contada apresenta o ponto de vista de vários narradores: o narrador coral, que pode ser entendido como o povo da cidade, os pensamentos, impressões e desejos de Rosalina, Quiquina e Juca Passarinho, que servem para apresentar o ponto de vista desses personagens.

Autran Dourado pede a participação do leitor na construção de sentidos na narrativa. Já na epígrafe utilizada pelo autor, essa ideia de construção de sentidos está presente: “O deus de quem é o oráculo de Delfos não diz nem oculta nada: significa” (apud Dourado, 1979). Cabe ao leitor ir percorrendo os labirintos da narrativa e construir significados para a história, o seu olhar não deve nunca sossegar assim como um “[...] rio que está sempre indo, mesmo parado, vai mudando.” (DOURADO, 1979, p.6).

Ao fazer uma descrição minuciosa da moradia dos Honório Cota e utilizá-la para abrir a sua narrativa, o narrador pede ao leitor que lhe dê maior atenção, o sobrado pode funcionar também como uma metáfora do texto ficcional autraniano.

De acordo com Joel Neves em sua tese de doutorado intitulada *Ideias filosóficas presentes no barroco mineiro*, a arte barroca surge para inaugurar uma nova postura diante da racionalidade renascentista, ela é, segundo o estudioso, um inaugurador de um novo enfoque da razão, para ele “[...] o barroco é uma nova concepção de arte, uma nova concepção de mundo, de homem e, o que nos interessa aqui no momento, o gérmen de uma nova concepção de razão.” (NEVES, 1985, p.90).

Para Neves, o estilo barroco pode ser encontrado em todos os lugares do mundo, em diversas épocas, sendo também, de uma certa forma, um estilo universal: “[...] da pré-história aos nossos dias, o barroco seria uma constante sempre existente [...]” (NEVES, 1985, p.176).

Ainda de acordo com Joel Neves, o nome “Barroco” dado ao conjunto de artes do século XVII é algo muito recente, e, de acordo com ele, esse conceito “traduzia uma valoração negativa dos fenômenos artísticos, tidos como extravagantes, degeneração da “grande arte” [...]”. (NEVES, 1985, p.175).

Assim, vemos que inicialmente o barroco possuía uma conotação negativa, de algo exagerado, como se fosse um estilo decadente da arte renascentista “[...], sem seiva criadora e que se valia da extravagância para compensar esta fragilidade” (NEVES, 1985, p.179). Porém, alguns outros teóricos, como pontua Neves, tinham outra interpretação desse estilo, para eles, o barroco era uma produção artística nova, “[...] com seus próprios critérios, formas e intenções.” (NEVES, 1985, p.179). Assim, para esses outros teóricos, o barroco é visto como uma arte transgressora.

O estilo barroco pede assim que seu espectador exercite a visão, já que é composto por curvas, setas, dobras e esses. Esse mesmo sentido é exigido do leitor na primeira frase de *Ópera dos Mortos*: “O senhor querendo saber, primeiro veja.” (DOURADO, 1979, p.1). E segue esse jogo de ilusões próprio do barroco durante toda a descrição da arquitetura do sobrado.

É interessante notarmos que Autran Dourado realiza uma leitura do barroco não como um estilo de época datado, mas como um movimento de cunho ideológico muito forte e que dialoga com a atualidade, o que propicia um olhar sobre a tragédia dos Honório Cota.

Para Gilles Deleuze, é recorrente nas artes a presença de citações e alusões à arte barroca. Para Deleuze, a arte barroca pode ser entendida como um conjunto de traços estilísticos. Ele salienta ainda que, como característica, as narrativas barrocas “[...] abdicam

de seguir uma progressão linear no tempo em favor da instauração de uma superposição de espaços simultâneos, de trajetórias labirínticas, sob as quais as causas da ação humana são desafiadas e postas em questão.” (DELEUZE, 2007, p. 60).

Percebemos em *Ópera dos Mortos* algumas dessas características apontadas por Deleuze. Autran Dourado, em *Poética de romance matéria de carpintaria*, aponta a técnica da narrativa em blocos empreendida por ele. Segundo o autor, essa técnica foi adotada a partir do livro *A barca dos homens*, e os capítulos de *Ópera dos Mortos* podem ser aglutinados em quatro grupos: Grupo 1: O sobrado, A gente Honório Cota e Flor de Seda; Grupo 2: Um caçador sem munição; Grupo 3: Os dentes da engrenagem, O vento após a calmaria, A engrenagem em movimento e A semente no corpo da terra ; Grupo 4: Cantiga de Rosalina. (DOURADO, 1976, p.117).

Essa divisão, segundo conta o autor, foi alvo de muitas críticas, pois o acusavam de desrespeitar a estrutura e a composição da obra, e esses blocos poderiam ser lidos como “[...] verdadeiros contos ou capítulos de romance que não tiveram continuidade”. (DOURADO, 1976. p.27).

Vemos que, com essa técnica de narração em blocos, o autor não deixa que seu leitor acomode o olhar, e, como acontece no estilo barroco, o leitor precisa olhar essa obra a partir de vários ângulos.

O próprio título da obra *Ópera dos Mortos* já remete, segundo Dourado (1976), a uma arte barroca, pois “[...] teatro em Minas se chamava casa da ópera [...], e quando se introduziu entre nós o teatro com atores de carne e osso, esse teatro se passou a chamar ópera dos vivos, daí ópera dos Mortos para a história de Rosalina e a gente Honório Cota.” (DOURADO, 1976, p.39). Esse trabalho de Autran Dourado em escolher um título para o romance que combinasse com a estética barroca que permeia toda a obra demonstra o cuidadoso trabalho literário empreendido por ele.

Segundo Cristiane Barnabé Segalla, não é coincidência que a narrativa de Autran Dourado se apresente com uma estética barroca, já que esse estilo é muito semelhante à sociedade mineira à qual pertencem os personagens autranianos:

[...] não é ao acaso que a narrativa em estudo apresenta uma forma barroca, já que a formação da sociedade mineira, cenário de *Ópera dos Mortos*, é consequência de contrastes, de oposições, que geraram experiências traumatizantes, relacionadas com o auge do período aurífero, sua decadência e a transformação da economia. (SEGALLA, 2006, p.36)

A narrativa labiríntica também está presente no fazer literário de Autran Dourado, os blocos narrativos funcionam como os corredores desse labirinto pelo qual percorrem o leitor:

“[...] um labirinto visto de cima, a distância. O risco, o traçado, a planta baixa do labirinto.” (DOURADO, 1976. p.114). Da mesma forma, assim é “o risco do bordado” textual autraniano.

Essa presença da arte barroca no romance de Autran Dourado evidencia o forte apego à tradição presente ao longo de toda a narrativa, visto que o autor se vale desse estilo tão tradicional e característico do estado de Minas Gerais para edificar o sobrado, metáfora dos personagens, e construir textualmente a sua narrativa.

3.2.3 Os relógios

Os relógios têm como simbologia o acabar do tempo e sua passagem inexorável, e, por conseguinte, a consumação do ciclo da vida na morte podendo significar também a possibilidade de um retorno às origens e uma inversão do tempo. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1986, p.877). As significações que os relógios possuem ao longo da narrativa, como veremos, remetem muito a essa simbologia, traduzindo a vontade da família Honório Cota de coagular o tempo e viver eternamente em um tempo pretérito.

João Capistrano, quando construiu o segundo pavimento do sobrado, se esforçou para que a casa recebesse os melhores móveis possíveis, independentemente de terem ou não uma utilidade, como lustres de cristal, lampiões belgas, jarras de opalina, caixinhas de prata e até mesmo um piano, mesmo não havendo ninguém que o soubesse tocar. Juntamente com esses objetos, vieram os primeiros relógios: “[...] veio aquele relógio armário de tamanho e beleza inigualada, todo acharoadado de vermelho, com chinesices riscadas a ouro e relevo [...]”. (DOURADO, 1979, p.16)

Vemos que a suntuosidade, bem como a pouca serventia destes objetos, inclusive o piano, que ninguém da cidade havia visto igual até então, ou as caixinhas de prata, de que ninguém sabia qual era a utilidade, servem para reafirmar a diferenciação social que existia entre os habitantes de Duas Pontes a família dos Honório Cota. O próprio sobrado é também um símbolo de uma demarcação social.

É interessante notarmos também que o relógio-armário recém adquirido por João Capistrano torna-se um espetáculo para o povo da cidade. Vinham pessoas de longe apenas para ouvir as batidas da pêndula do relógio, como se fosse uma espécie de música.

A parada da pêndula do relógio posteriormente pelos habitantes da casa pode significar não apenas o desejo de parar o tempo, mas o gesto claro de rompimento com os habitantes de Duas Pontes, já que “[...] o relógio parado ia marcar a hora de nosso remorso.”

(DOURADO, 1979, p.17).

O sobrado vai deixando ao longo da narrativa de ser um espaço de convívio social, de festa e confraternização, para se tornar aos poucos um espaço fechado de dor e sofrimento para aqueles que nele habitam.

O desejo de parar o tempo e viver estagnada nele é recorrente na narrativa de *Ópera dos Mortos*. Os relógios da casa estão quase todos parados, com exceção do relógio da copa, que Rosalina não parava em respeito a Quiquina, “Se não fosse por causa de Quiquina, até a pêndula ela parava, para que nada naquela casa marcasse o tempo.” (DOURADO, 1979, p.38). Este talvez fosse o último indício de que existia vida naquele lugar.

No entendimento da empregada, “[...] Rosalina não parou a pêndula esperando ainda alguma coisa de ruim acontecer.” (DOURADO, 1979, p.187). Já que os relógios só eram parados em caso de morte, talvez Rosalina, no entendimento de Quiquina, pressentisse alguma tragédia consigo mesma, pois ela era a última remanescente da família Honório Cota, e só com a sua morte o relógio seria parado.

Esse ritual de parar os relógios do sobrado iniciara-se com a morte de Dona Genú. Logo que ela morreu, a população de Duas Pontes esperava conseguir entrar no sobrado novamente e se reconciliar com João Capistrano, mostrando que eles também compartilhavam de seu sofrimento. Porém, não foi bem isso que o povo da cidade presenciou: “O coronel Honório se trancou no quarto. Só apareceu na hora de fechar o caixão. Na sala, ele olhou todos do alto, nenhuma palavra. Dirigiu-se primeiro para o grande relógio-armário, aquele mesmo, e parou o pêndulo. Eram três horas.” (DOURADO, 1979, p.26).

Não houve uma reconciliação como todos da cidade esperavam, mas o coronel se fechou ainda mais depois da morte da esposa, o sobrado era mais que nunca intransponível.

Rosalina, com a morte do pai, deu continuidade ao ritual de estagnar as horas. Quando João Capistrano faleceu, como numa repetição de imagens, refez minuciosamente os gestos do pai:

Tudo repetido, tudo foi novamente. Rosalina trancada no quarto, esperava-se a hora de fechar o caixão [...] Abriu-se caminho para Rosalina. Quando a gente pensou que ela fosse primeiro para junto do pai, voltou-se para a parede e aquilo que ela trazia brilhante na mão era o relógio de ouro do falecido João Capistrano Honório Cota [...] que ela colocou num prego na parede [...] os relógios da sala estavam todos parados, a gente escutava as batidas do silêncio. (DOURADO, 1979, p.28-29).

Mais uma vez, a população da cidade esperava uma chance para que pudessem se reconciliar com a família Honório Cota, porém, em vão. Rosalina subiu novamente as escadas e continuou acastelada no seu orgulho e na sua dor.

Juca Passarinho, quando chega ao sobrado e começa a fazer reparos na casa, como

consertar as vidraças e o telhado, percebe que quase todos os relógios da casa estavam parados: “[...] aqueles relógios deixavam Juca intrigado.” (DOURADO, 1979, p.101), e se oferece para consertá-los: “Dona Rosalina, disse ele, por que este relógio parado? A senhora querendo, eu dou um jeito nele ou levo lá para o senhor Larisca, que é um relojoeiro muito bom [...]” (DOURADO, 1979, p.101).

A patroa de Juca Passarinho é categórica ao responder que: “Ele não parou por defeito, papai é que quis ele parado”. (DOURADO, 1979, p.102). Desse modo, Rosalina deixa claro que a vontade do pai impera naquela casa, e ela respeita a vontade dele mesmo depois de sua morte.

O agregado, mesmo estando há pouco tempo no sobrado, percebe o tempo coagulado no qual vivia Rosalina: “O tempo parado sufocante. Os relógios da sala, os ponteiros não se moviam. O tempo não vencia naquela casa. Dona Rosalina fora do tempo, uma estrela sobre o mar, indiferente ao rolar das ondas.” (DOURADO, 1979, p.101).

Ele percebe que Rosalina está como suspensa nesse tempo por ela e pelo pai parado, sendo indiferente a tudo que se passa a sua volta. Porém, Quiquina prevê muito bem a tragédia anunciada que pairava sob aquela casa e seus habitantes, e sabe que é uma luta inglória travada por Rosalina: “Não adianta parar os relógios, a hora vai chegar.” (DOURADO, 1979, p.193).

Quando Rosalina está sozinha em casa, martirizada pela culpa e pela vergonha que sentia por Quiquina tê-la visto beijando Juca Passarinho, a protagonista observa o relógio-armário parado e, pela primeira vez, parece refletir sobre a sua vida e o porquê de todos aqueles anos de clausura e sofrimento.

O relógio-armário parado nas três horas. Nas três horas quando mamãe morreu. Tudo começou com eles, malditos relógios. O relógio da Independência foi o primeiro. Depois o relógio-armário. Chegou a minha vez de colocar na parede o relógio de ouro. Por que aquilo tudo? Por que todos aqueles gestos repetidos com a meticulosidade de quem prepara um crime longamente meditado? Aquele orgulho, aquele silêncio, aqueles ponteiros que não avançavam. Eles deviam esperar pacientemente em silêncio a hora da vingança, a hora final, a hora da morte. Orgulho e loucura mansa do velho, ele pensou que podia com o tempo, que podia com eles. Eles venceram a gente, meu velho. (DOURADO, 1979, p.139-140)

Rosalina se questiona sobre o porquê de todo aquele ritual iniciado pelo pai de parar os relógios da casa quando um habitante morre: fora assim com o relógio da Independência, com o relógio armário e com o relógio de ouro. Questiona-se também o motivo de todo aquele rancor e orgulho que ela e o pai cultivavam.

A protagonista conclui então que não se pode lutar contra o tempo, e que “eles venceram a gente”. “Eles” poderiam ser os habitantes da cidade, o rancor e o orgulho, ou até

mesmo o tempo.

Por último, quando a protagonista enlouquece e sai do sobrado e da cidade, a empregada Quiquina repete o gesto dos patrões, e para o último relógio que ainda funcionava na casa: “[...] Quiquina tinha descido a escada, ido até a copa, parado a pêndula [...] A gente esperava tudo repetido, mas não foi assim tão igualzinho que nem relógio de repetição.” (DOURADO, 1979, p.208).

Apesar de não ter seguido exatamente os mesmos gestos de Rosalina e João Capistrano, entendemos que a simbologia desse gesto é idêntico aos outros: Rosalina havia ficado louca e isso é uma morte para a personagem, já que ela iria deixar o sobrado e por isso o último relógio da casa deveria ser parado.

Observamos na narrativa um incessante desejo de viver em um tempo estagnado, a morte traz ao sobrado o desejo de fim também para os personagens que ainda estão vivos. O parar da pêndula do relógio é muito significativo, pois mostra que a vida ou pelo menos uma parte dela parou naquele momento. É também um desejo de aplacar a passagem do tempo. Essa presença constante da morte ao longo das narrativas estudadas será alvo de análise de nossa no próximo capítulo.

4 A MORTE

A finitude da vida atinge todos os seres humanos. A compreensão da morte, contudo, sempre esteve longe de ser unívoca, variando no espaço ou no tempo, tanto em interpretações quanto no tratamento dispensado àqueles cuja vida havia findado. Existem evidências de que o Homem de Neandertal (*Homo sapiens neandethalensis*), primo de nossa espécie que habitava a Europa durante a última era glacial, já possuía algum grau de interpretação sobre a morte, tendo sido encontrados indícios de que sepultavam com cuidado seus mortos.⁸

Nossa própria espécie teve milhares de anos desde seu aparecimento para buscar respostas ou teorias a respeito do fim da vida. De nossos ancestrais mais distantes, podemos contar apenas com restos arqueológicos que nos trazem sugestões sobre seus estilos de vida e de morte. Quando as sociedades passaram a se sedentarizar, com a agricultura e a pecuária, e aos poucos constituírem sociedades mais complexas, os rituais mortuários foram cada vez mais se sofisticando.

Um dos exemplos que destacamos, até mesmo pela magnitude que alcançou, são os rituais mortuários que se desenvolveram ao longo do Rio Nilo, onde as pirâmides se destacam como gigantescos túmulos; símbolos da admiração diante da morte e que até hoje persistem e impressionam por sua imponência.

Mas as pirâmides se destinavam aos faraós, e mesmo outros complexos, como o Vale dos Reis, cujo nome não é gratuito, falam apenas sobre uma parte da sociedade.

Morrer, no entanto, não significaria o fim, mas de fato configura-se em diversas culturas, particularmente nas africanas, o que é de especial interesse para nossa análise, como um rito de passagem, em que aquele que morre ascende, torna-se, ou retorna, para junto de seus antepassados, transformando-se ele próprio em um.

Junto ao ato de enterrar os entes falecidos, surgiram ao longo da história diversas práticas, rituais e cerimônias que precedem, acompanham e sucedem o momento do sepultamento. Tantas quantas as formas de morrer: por velhice, doença, violência, que pode vir de outros seres humanos ou da própria natureza, ou o suicídio, são as interpretações que cada uma dessas formas pode ter.

4.1 A morte moçambicana

⁸ “Os neandertais enterravam intencionalmente os seus mortos, afirmam cientistas”. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2013/12/17/ciencia/noticia/os-neandertais-enterravam-intencionalmente-os-seus-mortos-afirmam-cientistas-1616500>> Acesso em: 11 de novembro de 2017.

Nas próprias palavras de Mia Couto, parecemos ter uma definição do que seria a morte em um sentido africano: “Em África os mortos não morrem. Basta uma evocação e eles emergem para o presente, que é o tempo vivo e o tempo dos viventes.” (COUTO, 2011, p.124). Tendo como ponto de partida essa citação, tentaremos entender melhor como se configura a morte para essas culturas e compreender qual seria essa outra maneira de viver, que é representada por Dito Mariano.

Falar na morte no sentido africano em geral e moçambicano em particular se torna ainda mais desafiador, pois trata-se de uma outra lógica, diferente dos olhares ocidentais, dos quais partilhamos. Para tal tarefa, nos apoiaremos nos estudos da pesquisadora Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco, que tece considerações a respeito da cosmovisão africana da morte em textos literários de Angola e Moçambique.

Como já dito, os países que constituem o continente africano possuem uma vasta diversidade de costumes, culturas, línguas entre eles, e não podemos falar em **uma** visão africana da morte, porém, como pontua Secco, podemos observar nessas culturas alguns pontos semelhantes:

[...] não existe céu, nem inferno; a morte é encarada como renascimento e não como expiação; a travessia não é linear, uma vez que a viagem não é para outro mundo e, sim, para uma outra dimensão do universo cósmico; o tempo africano é labiríntico, espiralado; os mortos e os vivos interagem, tendo em vista a crença no eterno retorno; os antepassados são cultuados, em geral, com oferendas e rituais, com máscaras, cuja função é pôr em contacto vivos e mortos.(SECCO, 2012, p.68)

Assim, observamos que a morte em um sentido africano não representa o fim de uma jornada, mas a travessia para outra dimensão da existência. Dessa forma, existe também uma interação entre os vivos e os mortos, já que a existência é entendida de maneira cíclica. Interação essa que iremos presenciar ao longo de nossa análise das páginas do romance de Mia Couto, representada pelas cartas endereçadas a Marianinho e pelas lembranças dos mortos relatadas por outros personagens da narrativa.

Lívio Sebastião de Moraes, em sua tese de doutorado intitulada *A representação da morte na arte moçambicana das formas Makonde à produção plástica actual* (2008), analisa a representação da morte em diversas obras de arte em Moçambique, para isso, ele se dedica a entender também qual é o sentido da morte para as sociedades moçambicanas.

Segundo o autor, para compreendermos o significado da morte nessas culturas, temos que primeiramente entender o significado da vida: “A palavra vida (*ekumi*), etimologicamente significa: (*e – ku – mi*): (*e*) – tudo aquilo que especifica e dá sentido às coisas; (*ku*) – aquilo que dá solidez, força, unidade e consistência; (*mi*) – ou (*myo*) significa, eu.” (MORAIS, 2008,

p.32). Para a cultura africana e em particular a moçambicana, a vida não pertence àquele indivíduo a quem ela foi dada, mas sim à comunidade e em particular àquele grupo familiar ao qual pertence o indivíduo. A vida assim não tem uma dimensão particular, mas comunitária.

A morte por extensão também não pertenceria apenas ao indivíduo que morre, mas é vivida por todos os membros da comunidade a qual pertencia o morto; se a vida pertence à comunidade, a morte pertence a todos os antepassados ligados ao indivíduo. Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco acrescenta que: “Para diversas etnias da África ancestral, a oposição vida e morte não se constituía absoluta. Morrer não era o fim natural da existência. A vida se prolongava na morte que era entendida como uma fase de um ciclo infinito.” (SECCO, 2012, p.69). A morte fazia portanto parte de um ciclo, a prolongação natural da vida.

Logo na epígrafe do primeiro capítulo de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, o autor deixa claro para o leitor quais são as duas nações que regem o mundo, apesar das inúmeras fronteiras impostas pelo homem: “*Encheram a terra de fronteiras, carregaram o céu de bandeiras. Mas só há duas nações – a dos vivos e a dos mortos.*” (COUTO, 2003, p.13). Essa epígrafe funciona como uma chave de leitura para os conflitos presentes na narrativa e os verdadeiros regentes dos dramas ocorridos na ilha e nos destinos daqueles que estão vivos: os mortos.

No romance de Mia Couto, a palavra morte tem a incumbência de abrir a narrativa, logo depois da epígrafe já citada, sendo a primeira palavra com que o leitor se depara ao iniciar sua jornada: “A morte é como o umbigo: o quanto nela existe é a sua cicatriz, a lembrança de uma anterior existência.” (COUTO, 2003, p.15). Nessas primeiras linhas, existe também a intenção de definir o que é a morte, e, nas palavras do personagem principal, Marianinho, é ela quem dita as regras da vida: “[...] é senão a morte que vai me ditando as regras da vida.” (COUTO, 2003, p.15).

Veremos que não é somente ao redor da morte de Dito Mariano que irá se construir a narrativa, mas também em torno de outras mortes misteriosas que ocorreram em Luar-do-Chão, como a de Mariavilhosa, Juca Sabão, e o naufrágio do navio Vasco da Gama.

É por razão de uma morte que se inicia a viagem de Marianinho: “Por motivo de falecimento, abandono a cidade e faço a viagem: vou ao enterro de meu Avô Dito Mariano”, (COUTO, 2003, p.15) viagem esta que, como vimos anteriormente, conduzirá o protagonista a uma jornada entre a tradição e a modernidade, entre o passado, presente e futuro desses personagens.

Ao tio Abstinência, o mais velho dos irmãos, cabe a tarefa de dar a notícia da morte de

Dito Mariano para o sobrinho, conforme a tradição. Logo quando os dois saem da casa de Marianinho e estão a caminho de pegar o barco, o personagem principal estranha o fato de o tio sempre se curvar e fazer reverência a algo, como quando passam perto de uma porta, ao passo que Abstinência logo se explica: “É que, em todo o lado, mesmo no invisível, há uma porta. Longe ou perto, não somos donos, mas simples convidados. A vida, por respeito, requer constante licença.” (COUTO, 2003, p.16).

Essa explicação de Abstinência nos chama a atenção para o respeito que envolve o dom da vida. Pela “boca” do personagem, podemos entender que na vida não somos donos de nada, apenas simples viajantes, que estamos nessa existência apenas de passagem, por conta disso, deve-se pedir constante licença à vida.

Quando Marianinho desce do barco que lhe transportara até a ilha, a velha Miserinha pede ajuda para que ele a conduza em meio à multidão que toma conta das ruas; nesse instante, eles avistam um pássaro que a princípio parece ser uma garça:

– *Veja Miserinha, uma garça!*

– *Isso garça não é. É um mangondzwane.*

É um pássaro-martelo, bicho coberto de lendas e maldições. Miserinha reconhecia-o sem deixar de olhar para o chão.

– *Fique atento a ver se ele canta.*

Passa a sem cantar. Um frio me golpeia. Ainda me lembro do mau presságio que é o silêncio do mangondzwane. Algo grave estaria para ocorrer na vila. (COUTO, 2003, p.27)

Marianinho, movido pelo presságio representado pelo silêncio do pássaro mangondzwane, pressente que algo de ruim estaria por acontecer na ilha, ou talvez já tivesse mesmo ocorrido, e suas consequências ressoariam nas vidas de todos que lá habitavam.

Veremos que Marianinho é escolhido para realizar a tarefa de salvar a ilha, os seus habitantes e sua história, Dito Mariano explica que: “*A sua tarefa é repor as vidas, direitar os destinos desta nossa gente. Cada um tem seus segredos, seus conflitos.*” (COUTO, 2003, p. 126). Através do recebimento das cartas, Dito Mariano vai guiando o neto nessa empreitada.

É dever de Marianinho resolver os assuntos pendentes deixados pelo avô e auxiliar cada membro da família na resolução dos conflitos internos que cada um carrega e que afetam o personagem principal de maneira direta ou indireta, já que, como falado anteriormente, a vida de cada indivíduo pertence à comunidade e tudo e todos estão, de alguma maneira, conectados. Assim, Miserinha, Fulano Malta, Abstinência, Último, Admiração e Dulcineusa terão suas vidas afetadas pela morte de Dito Mariano e pela interferência de Marianinho.

Logo quando Marianinho chega à casa da família, a Nyumba-Kaya, percebe os sinais do funeral que se preparava: todos os familiares, do norte e do sul, estão presentes para a realização da cerimônia, e todos eles se perguntam quem seria Marianinho, já que este está há

muito tempo longe da ilha.

Porém, o personagem afirma que existe algo que une a todos e os fazem novamente membro de uma mesma família: “Só o luto nos faz da mesma família” (COUTO, 2003, p.30). Podemos interpretar também que a morte iguala a todos; não existe nenhuma pessoa que não tenha perdido um ente querido, fazendo com que todos pertençam a uma mesma família. Essa afirmação demonstra o quanto a família é um elemento importante para as culturas africanas, principalmente nos momentos de sofrimento como a morte.

Existe assim na narrativa coutiana uma noção estendida da compreensão da família. Marianinho explica essa noção de família: “Em Luar-do-Chão, não há palavra para dizer meia-irmã. Todos são irmãos em totalidade.” (COUTO, 2003, p.29).

No funeral de Dito Mariano, deveriam estar presentes todos os parentes, incluindo os familiares do norte e sul do país, para que o morto pudesse enfim realizar a sua passagem, na presença de todos aqueles que fazem parte da família. A noção de família vai além de pai, mãe, irmão ou esposa e filhos, mas abarca também a cunhada Admirança e até mesmo Miserinha, cunhada de Dulcineusa que ficara viúva e, segundo as tradições, deveria ficar sob os cuidados da família do marido.

Porém, Miserinha havia tido um caso com Dito Mariano, e por ciúmes de Dulcineusa, a tradição é desrespeitada, e ela vai viver longe da Nyumba-Kaya. Dito Mariano então, através das cartas, exige a presença desse membro familiar na casa da família. Miserinha a princípio se recusa em ir a Nyumba-Kaya, mas depois, convencida pela própria Dulcineusa, aceita o convite e se despede de Dito Mariano.

Em um momento de saudade do marido que morrera, a avô Dulcineusa solicita ao neto Marianinho que pegue um velho álbum de fotografias, porém quando a avó abre o álbum, Marianinho observa que ali não existe foto alguma, mas o narrador se torna cúmplice da avó e finge que vê as fotos descritas por ela. No álbum, só se pode enxergar as marcas de cola deixadas pelas fotografias que ali habitavam.

Mas quando o álbum se abre em seu colo eu reparo espantado, que não há fotografia nenhuma. As páginas de desbotada cartolina estão vazias. Ainda se notam as marcas onde, antes, estiveram coladas fotos.

– *Vá. Sente aqui que eu lhe mostro.*

Finjo que acompanho, cúmplice da mentira.

– *Está ver aqui seu pai, tão novo, tão clarinho até parece mulato?*(COUTO, 2003, p.49)

Como o álbum de fotografias que está totalmente em branco, apenas com as marcas de cola, assim também é a história do personagem e do país Moçambique, vitimado por guerras. É preciso reconstruir e completar as lacunas deixadas pelos conflitos, bem como completar os

hiatos na vida do personagem principal e da ilha, para que o avô possa atravessar de vez o portal entre o mundo dos vivos e dos mortos.

É importante entendermos também que a morte na narrativa de Mia Couto não é entendida como o final de uma jornada, até porque “[...] *cada homem é todos os outros. Esses outros não são apenas os viventes. São também os já transferidos, os nossos mortos. Os vivos são vozes, os outros são ecos.*” (COUTO, 2003, p.56). Todos os homens seriam constituídos por aqueles que já se foram, as vozes dos mortos não cessam com a sua morte e continuam a ecoar. É como se esses vivos fossem a continuação dos que já se foram. Esse fato de continuidade está presente inclusive no nome do protagonista, Marianinho, xará de seu avô, a continuação de Dito Mariano: “[...] não apenas eu continuava a vida do falecido. Eu era a vida dele.” (COUTO, 2003, p.22).

No romance de Mia Couto, a morte não é associada à escuridão ou as trevas, como muitas vezes a associamos, evidente pelos trajes escuros daqueles que guardam luto; mas, ao contrário, é descrita na narrativa como clara, iluminada, um “imenso clarão”. O personagem Curozero, filho de Juca Sabão, e único coveiro da ilha, conta a Marianinho que já tinha visto a face da morte de perto, quando foi atacado por uma hiena enquanto dormia e por pouco não morre. Depois desse evento, contou a sua família como foi a experiência de quase morrer:

[...] a morte, sim, era o intensíssimo clarão, o deflagrar de estrela. Um sol entrando na vista, ao ponto de tudo ser visível só por sombra. Dito e redito: a sombração, o acontecer do já havido futuro.

— *A gente não vai para o céu. É o oposto: o céu e que nos entra, pulmões adentro. A pessoa morre é engasgada por nuvem.* (COUTO, 2003, p.163).

Na explicação do coveiro, diferentemente do que se acredita nas religiões cristãs, por exemplo, morrer não é subir aos céus (ou descer ao inferno), mas o próprio céu entra no morto, numa comunhão entre homem, cosmos e natureza. A infinitude representada pelo céu abraça o homem e faz dele parte desse mesmo infinito.

Quando Marianinho recebe as primeiras cartas que lhe são endereçadas e que para ele ainda constituem um mistério, ele é logo advertido do verdadeiro motivo que o levou a Luardo-Chão: “*Você cruzou essas águas por motivo de um nascimento. Para colocar o nosso mundo no devido lugar. Não veio o morto. Veio salvar a vida, a nossa vida. Todos aqui estão morrendo não por doença, mas por desmérito do viver.*” (COUTO, 2003, p.64).

Essa comunicação entre o neto e o avô “morto” se explica pelo fato de que morrer para as culturas africanas não era visto como o fim, e sim: “[...] morrer – em íntima ligação com a tradição do culto aos antepassados – não significava uma ruptura com o mundo dos vivos, pois havia a crença em um constante intercâmbio de energias entre a vida terrena e a que

prosseguia após a morte.” (SECCO, 2012, p.71). Ou seja, mesmo depois da morte, havia uma comunicação entre vivos e mortos.

Assim, Marianinho é alertado que a ilha e por consequência todos os habitantes que nela vivem estão doentes, a terra parece que fora amaldiçoada e, por conta disso, se convertia em pedra, impedindo até mesmo o solo de receber o corpo de Dito Mariano.

Um dos desastres que podem ter contribuído para o adoecimento de toda ilha havia sido o naufrágio do navio. Esse desastre é revivido através das lembranças da avó Dulcineusa. Durante a visita da avó e do neto à igreja da ilha, Marianinho depara-se com a cena inusitada de um burro que habita a igreja, esse fato lhe desperta uma enorme curiosidade, afinal, qual seria o motivo de um animal habitar aquele recinto sagrado; e a avó lhe conta como o burro fora parar lá.

Segundo Dulcineusa na manhã do desastre, o naufrágio do navio, ela foi ajudar o padre Nunes na igreja como fazia cotidianamente. O dia amanheceu lindo com muito sol, porém, repentinamente, o vento tomou conta do céu e o encobriu de nuvens; esse fato, segundo a avó, significava que algo ruim havia acontecido. Logo em seguida, aparece João Locomotiva: “[...] um antigo guarda-freio emigrado lá na cidade e que enlouqueceu quando os comboios deixaram de circular.” (COUTO, 2003, p.97). O burro, todo molhado, havia chegado junto com o homem e se instalado na igreja, recusando-se de toda maneira a sair de lá. João Locomotiva então explica que o animal estava no navio que havia naufragado nas águas do rio Madzimi naquela madrugada, e que o burro era o único sobrevivente da tragédia.

A tragédia daquela manhã já havia se abatido por toda a ilha, e era possível observar em todos os detalhes e na manifestação da natureza os seus sinais:

Um vento súbito levantou e rondou o casario. Na torre da igreja o sino começou a soar sem que ninguém lhe tivesse tocado. As árvores todas se agitaram e, de repente, num só movimento, seus troncos rodaram e se viraram para o poente. Os deuses estavam rabiscando mágoas no fundo azul dos céus. Os habitantes se apercebiam que o que se passava não era apenas um acidente fluvial. Era muito mais que isso. (COUTO, 2003, p.100)

O naufrágio do barco e as dezenas de mortes dele provenientes configuraram-se como uma mácula sobre Luar-do-Chão. Esse fato ocorreu provavelmente devido aos culpados pelo acidente que, movidos pela ambição, estavam apenas preocupados com os lucros que as viagens de barco propiciavam, e não com as vidas humanas que eram transportadas: “A ambição dos novos proprietários, todos reconheciam à meia voz, estava na origem do acidente. Sabia-se o nome dos culpados, mas, ao contrário das letras verdes do casco, a identidade dessa gente permaneceria oculta por baixo do medo.” (COUTO, 2003, p.99). Porém, o medo que envolvia denunciar pessoas poderosas e com muito dinheiro fez com que

os culpados nunca pagassem pelo crime, intensificando as cicatrizes provocadas pelo desastre.

Assim como aconteceu com a morte de Juca Sabão (descrita no primeiro capítulo dessa dissertação), que fora assassinado por causa da perda de drogas, no caso do naufrágio, pessoas inocentes pagaram com a própria vida o preço pela ambição de pessoas interessadas apenas em dinheiro. Marianinho confessa que: “Eu nunca imaginei quanto a ilha se tinha magoado com o naufrágio. Era como se todo o destino de Luar-do-Chão tivesse ficado coberto por essa mácula.” (COUTO, 2003, p.95).

A tragédia do naufrágio mexeu com todos os seres da ilha, inclusive com o pai de Marianinho, Fulano Malta. Ele fazia companhia para padre Nunes, e ia para a beira do rio observar as águas. O padre então confessa que o destino de Fulano Malta e da mãe de Marianinho, Mariavilhosa, está intimamente ligado às águas do rio Madzimi.

Fulano Malta, como os outros habitantes da ilha, havia ido assistir à chegada do navio Vasco da Gama (o mesmo navio que anos mais tarde naufragara nas águas do rio), e logo os seus olhos se encantaram por um marinheiro: “[...] um homem belo de olhos profundos.” (COUTO, 2003, p.102). O pai de Marianinho, a princípio, sentiu culpa por se encantar por outro homem, e foi se confessar com padre Nunes para saber se ele era normal.

Em uma noite, Fulano seguiu o marinheiro que ia apressadamente até a casa do médico Amílcar Mascarenha, e ali descobre o segredo que envolvia o seu amado: o viu desenrolar uma enorme faixa que trazia entre os seios: “O marinheiro, enigmático marinheiro era, afinal uma mulher!” (COUTO, 2003, p. 104).

Aquela moça, como relatou o médico, era Mariavilhosa, que vivia em um lugar afastado, há alguns meses, havia sido estuprada e engravidara, por conta disso, realizara um aborto, utilizando uma planta que ferira profundamente o seu útero e quase a levava à morte. Amílcar Mascarenha havia conseguido salvar a sua vida, mas a mulher precisava realizar um tratamento que só estava disponível na capital: “Ora, naquele tempo, os negros estavam proibidos de viajar no barco. O Vasco da Gama era só para brancos. Mariavilhosa o que fez? Disfarçou-se de tripulante. Os marinheiros eram os únicos negros que eram autorizados a embarcar.” (COUTO, 2003, p. 104).

As consequências do aborto seguiriam Mariavilhosa por toda a vida. Ela não poderia mais ter filhos. Por conta disso, e acompanhada por uma imensa tristeza, lançou-se nas águas do rio: “Quando entrou no rio, seu corpo já era água. E nada mais senão água.” (COUTO, 2003, p. 105).

Por fim, a avó conta ao protagonista o último segredo dessa história, a identidade do homem que violara a mãe de Marianinho: “Foi Frederico Lopes, esse seu padrinho que o

recebeu na cidade.” (COUTO, 2003, p. 106).

Frederico Lopes era um homem muito rico que havia apadrinhado Marianinho e o levado para a cidade, para que o protagonista seguisse seus estudos. Por ser um homem poderoso, assim como os proprietários do navio e os donos das drogas, Frederico Lopes nunca havia sido denunciado, e seu crime permaneceria impune. Nas palavras do narrador: “[...] novas excelências cheias de poses e posses, mas de mãos sujas de crimes.” (COUTO, 2003, p.107).

É importante notarmos também que o nome do navio naufragado Vasco da Gama faz referência ao navegador e herói português, e que o nome do homem que violentou Mariavilhosa, Frederico Lopes, ao contrário da maioria dos personagens, é claramente ocidental, não carrega nenhuma característica dos nomes africanos, como os de Nyembeti e Muana wa Nweti, ou daqueles que Mia Couto criou, como Curozeiro ou Admiraça.

Essa escolha de representar o “inimigo” ou “vilão” com nomes que fazem referência ao colonizador de Moçambique pode representar uma denúncia das profundas perdas causadas por anos de colonização e subjugo. Por meio dessa denúncia, entendemos que, mesmo depois da luta pela independência, o povo africano de forma geral, e moçambicano de forma particular, ainda precisa lidar com as consequências da colonização.

Essa ganância de gente poderosa e a certeza da impunidade podem ter se somado a outros acontecimentos para desequilibrar a ordem natural da ilha e contribuído para maculá-la, e é o que impediria a concretização da morte de Dito Mariano. É inegável que a ilha, assim como o avô, estava praticamente morta: “A nossa ilha está imitando o Avô Mariano, morrendo junto a nós, decompondo-se perante o nosso desarmado assombro.” (COUTO, 2003, p.92).

Lívio Sebastião Morais, em tese de 2008, explica que, nas sociedades africanas, existem dois tipos de morte: a morte boa e a morte má: “Uma morte boa é toda a morte esperada por causa duma doença prolongada ou uma velhice, e uma morte má é aquela que ocorre de improviso, assim como a morte violenta, como assassinato, homicídio, acidente. Uma morte má também é a morte de uma pessoa estéril [...]” (MORAIS, 2008, p.36).

Podemos entender que as mortes que ocorreram em Luar-do-Chão podem ser consideradas, como apontado por Morais, como mortes más: o assassinato de Juca Sabão, o naufrágio de navio e o desaparecimento de Mariavilhosa, devido à tristeza causada pela sua esterilidade. As circunstâncias dessas mortes fizeram assim que a terra se fechasse para receber outros corpos. Ou então poderiam ser consideradas as mortes como abortos, já que esse seria o nome que segundo Marianinho era usado para designar aqueles que morrem mal:

“Em África, os mortos não morrem nunca. Excepto aqueles que morrem mal. A esses chamamos de ‘abortos’. Sim, o mesmo nome que se dá ao desnascidos. Afinal, a morte é um outro nascimento.” (COUTO, 2003, p.30).

É representativa também a presença de uma igreja cristã em Luar-do-Chão. Como dito anteriormente, havia uma igreja na ilha, a construção mais antiga que lá existia “[...] um templo contra o tempo.” (COUTO, 2003, p.87). A avó de Marianinho acompanha o padre Nunes em todos os afazeres do templo, era ela quem inclusive trocava as flores do altar e ajudava o padre a cuidar da igreja.

Quando Dito Mariano morreu, a avó, mesmo a contra gosto do próprio esposo e do restante da família, insistia em levar o padre a Nyumba-Kaya para que ele abençoasse o morto e lhe banhasse com óleos. Mesmo diante da recusa da família, Dulcineusa consegue realizar a sua vontade, e Dito Mariano recebe a benção do padre.

Acreditamos que a presença da igreja na ilha simboliza por consequência a presença do colonizador que, junto com todo o processo perverso que implica esse tipo de dominação, impôs também a religião católica aos territórios que ocupou. A esse respeito, Secco comenta que:

Porém, não só o colonialismo, com a imposição do catolicismo, trouxe essa visão negativa da morte. Também as longas guerras, principalmente as desencadeadas após as Independências, inscreveram Angola e Moçambique sob o signo de Tánatos, fazendo com que ritos e tradições fossem silenciados. (SECCO, 2012, p.71)

Como explica Secco, o colonizador foi responsável também por trazer uma visão negativa do que seria a morte, visão essa que diferia da tradição presente na cultura desse povo. A negação de Dito Mariano em receber a benção do padre ilustra a luta entre esses ritos tradicionais e a religião do colonizador.

Em uma noite, Marianinho se encontra com uma mulher misteriosa em um dos quartos da Nyumba-Kaya e tem relações sexuais com ela (mesmo sendo esse tipo de relação proibida durante o período do luto). Ao final do encontro, o personagem recebe dessa mulher uma caixa que deve ser entregue a Abstinêncio.

Respeitando o pedido misterioso, Marianinho vai até a casa do tio e lhe entrega a encomenda. Abstinêncio abre a caixa lentamente e retira dela um vestido branco e imediatamente se desfaz em lágrimas: “Respira uma memória e fica assim, nariz metido entre os folhos, como se se drogasse de antigos perfumes.” (COUTO, 2003, p.121).

Aquele vestido, conta o médico Amílcar Mascarenha para Marianinho, pertencia à mulher de Frederico Lopes, Maria da Conceição Lopes, o grande amor de Abstinêncio, mas uma paixão proibida: “Mulher branca, esposa de gente máxima, um dos patrões da Ilha.”

(COUTO, 2003, p.122). Essa paixão era a causa da tristeza de Abstinência e a razão pela qual o personagem se absteve da própria vida.

Marianinho auxilia também ao seu pai, Fulano Malta, a se reconciliar com o passado. Ele havia se tornado um homem triste devido à perda da mulher, Mariavilhosa, e a saída do filho da ilha, além disso:

Fulano Malta passara por muito. Em moço se sentira estranho em sua terra. Acreditara que a razão desse sofrimento era única exclusiva: o colonialismo. Mas depois veio a Independência e muito de sua despetença se manteve. E hoje comprovava: não era de um país que ele era excluído. Era estrangeiro não numa nação, mas no mundo. (COUTO, 2003, p.74).

Por ordem recebida através das cartas, Marianinho leva até Fulano Malta uma caixa. O embrulho continha a sua velha farda de guerrilheiro. Ao ver a farda, Fulano Malta primeiro se irrita. Trinta anos antes, seu pai havia tentado convencê-lo a não participar das lutas pela libertação. A razão de ter decidido participar da luta se explica quando encontram um antigo panfleto: “- *Não basta que seja pura e justa a nossa causa. É preciso que a pureza e a justiça existam dentro de nós.*” (COUTO, 2003, p.223).

É à farda que Fulano Malta se dirige, extravasando a raiva. Esta simboliza os anos de luta e os sonhos de que ao fim desse tempo o país estivesse melhor. Ver a roupa o faz rememorar as conversas com o pai, e, pelas palavras de Marianinho, fazer as pazes com a memória daquele. Marianinho imagina que a tristeza de Fulano Malta se devia a suas lutas e à decepção com o que delas resultou: “Ele que tanto lutara por criar um mundo novo, acabou por não ter mundo nenhum.” Mas por fim, este confessa a Marianinho: “*Minha tristeza, lhe confesso, é nunca ter sido pai.*”. (COUTO, 2003, p.225).

Além das tristezas que carregava, Fulano Malta confessa que não tinha sido pai, e esse fato também o deprime. Observamos que mesmo discretamente Fulano Malta confessa o que nós leitores e o próprio Marianinho só vamos descobrir ao final da obra: ele não era filho de sangue de Fulano Malta.

Outra revelação é feita a Marianinho pelas linhas das cartas: a verdade por traz da morte de Juca Sabão. O avô admite que o neto não fora chamado até a ilha pela morte de Dito Mariano: “*Quem o convocou foi a morte de todo este lugar: Luar-do-Chão começou a morrer foi quando assassinaram o meu amigo Juca Sabão*”. (COUTO, 2003, p.171).

Dito Mariano então esclarece todas as circunstâncias que rondam a morte do amigo: Juca Sabão fora assassinado por causa de alguns pós brancos que por inocência ele misturara à terra da ilha, pois lhe fora dito que aquele conteúdo iria trazer riqueza para o lugar, e Juca julgara se tratar de adubo. Posteriormente, os donos do que na verdade eram drogas

questionaram Juca Sabão sobre onde estava a mercadoria, e ao responder que estava espalhada pela terra, o personagem recebeu tiros na cabeça, morrendo imediatamente.

Dito Mariano confessa que ele tinha participação na morte do amigo. Fulano Malta, seu filho, havia voltado da guerrilha com duas armas e guardado-as como lembrança do que havia vivido. Dito Mariano descobriu o esconderijo, pegou uma delas e vendeu para os seus netos, os filhos de Últmio, acreditando que o dinheiro da venda ajudaria em alguma emergência.

Na noite do assassinato de Juca Sabão, foi encontrada essa mesma arma junto ao corpo. Dito Mariano, com medo de acusarem Fulano Malta pelo crime, já que a arma lhe pertencia, pegou a pistola e a jogou no rio. Porém, a arma não afundou como prevera o avô, mas ficou rodopiando nas águas do rio e deflagrando tiros sob o céu de Luar-do-Chão. Dito Mariano conta que esse foi um dos motivos pelo qual a terra se fechou, afinal: “A terra não aceitou o espinho dessa mentira.” (COUTO, 2003, p.237).

Por fim, acontece o inevitável funeral de Dito Mariano. Os membros da família já estavam impacientes pela demora desse ritual: “decidiram que houvesse enterro para desempate de opinião.” (COUTO, 2003, p.177).

O coveiro Curozero adentra ao cemitério e é acompanhado pelos olhares ansiosos de todos que estavam presentes na cerimônia, assim, ele começa a cavar, mas algo inesperado aconteceu:

O coveiro levanta a pá com um gesto dolente. O metal rebrilha, fulgororso, pelos ares, flecha rumo ao chão. Contudo em lugar do golpe suave se escuta um sonoro clínque, o rasposo ruído de metal contra metal. A pá relampeja, escoiceia como pé de cavalo e, veloz, lhe escapa da mão [...] Curozero Muando mira e remira o instrumento, sacode a cabeça e passa os olhos pelos presentes como se esperasse intruções [...]

-O que se está a passar?

-Não sei patrões, nunca vi uma coisa assim. Parece a terra se fechou. (COUTO, 2003, p.179)

Mesmo tentando cavar em outro lugar e longe da primeira tentativa, o gesto do coveiro é em vão, e a terra se recusa de todas as formas a receber os golpes da pá, e até mesmo a tentativa de Fulano Malta de tentar abrir um buraco com as próprias mãos se mostra inútil.

Todos os presentes desistem de assistir à falida tentativa e vão embora. Sozinho com Marianinho, o coveiro confidencia: “- Vou lhe dizer agora que estamos os dois. Para mim, isso é vingança [...] vingança do chão sobre os desmandos dos vivos.” (COUTO, 2003, p.181). A suposição de Curozero afirma o que Marianinho já sabia, a ilha estava morrendo, havia sido ferida pela cobiça dos poderosos e pelas mortes mal explicadas que haviam se sucedido.

À noite, Marianinho, impressionado por tudo aquilo que havia presenciado durante o dia, sonhou com a irmã do cozeiro, Nyembeti. No sonho, eles faziam amor, e, movido por lembranças, Marianinho entende que já tinha feito amor com aquele corpo antes, era o mesmo cheiro, a mesma voz, a mesma forma, no quarto da Nyumba-Kaya. Era Nyembeti aquela mulher misteriosa.

No sonho, eles se amavam em uma gruta, e sob o terra em que estavam deitados, Marianinho descobriu que: “O solo ali era fofo, minhocável, esfarelento. Nyembeti descobrira onde se podia cavar a sepultura do avô.” (COUTO, 2003, p.189). Ao questionar a jovem como ela encontrara aquele lugar, Marianinho recebe como resposta que os lugares não são encontrados, mas construídos: “Apontou para nós dois e embrulhou as mãos para, em seguida, as levar ao coração. Ela queria dizer que a terra ficou assim porque nela nos amáramos? Seria o amor que reparara a terra? (COUTO, 2003, p.189).

Com essa experiência, talvez Marianinho tenha descoberto o que o avô tentava lhe transmitir através das cartas: a ilha estava sim doente, mas essa doença não era irreversível, pois, como explica o avô, a terra e o rio nunca morrem, são pois imortais: “*Luar-do-Chão morreu quando os que a governam deixaram de a amar. Mas a terra não morre, nem o rio se suspende.*” (COUTO, 2003, p.195).

Porém, para que a ilha renascesse e a terra aceitasse receber o corpo de Dito Mariano, faltava uma última revelação, que assim como as outras estariam nas linhas das cartas recebidas por Marianinho. O avô confessa que sentiu um grande e único amor em sua vida, que foi pela sua cunhada, Admirança. Desse amor, nasceu um menino que não podia ser assumido pelos verdadeiros pais. Por conta disso, Dito Mariano pede a Mariavilhosa que finja uma gravidez e cuidasse do menino como se fosse de fato seu filho. Esse menino é Marianinho. Essa mentira, segundo Dito Mariano, “[...] fechou a terra, fazendo com que o chão negasse receber-me.” (COUTO, 2003, p.235).

Depois da última revelação, a terra está pronta para receber o corpo de Dito Mariano, que é enterrado sem dificuldades por Marianinho e Curozero. Depois da cerimônia, a chuva volta a molhar o solo de Luar-do-Chão, e a terra “vomita” os pós-brancos nela enterrados. Era um sinal de que aquele lugar tinha enfim nascido, e a tarefa de Marianinho havia sido cumprida.

A caminho da Nyumba-kaya, Marianinho se reencontra com cada personagem que fazia parte da sua jornada: Miserinha estava em casa costurando um pedaço de lençol que cobria Dito Mariano, ela e Dulcineusa haviam se reconciliado; Fulano Malta estava vestido com a sua antiga farda de guerrilheiro, e, ao vê-lo, seu filho pergunta o que ele fazia, ao que

este responde que estava “celebrando a vida”. Depois de conversarem, Fulano Malta pega sua velha gaiola vazia, que ficava na varanda, e a arremessa no ar. Abstinência dançava ao som de uma música imaginária, abraçado com o vestido de Conceição Lopes.

Por fim, Marianinho encontra com Último, ainda preso em sua arrogância, tentando convencê-lo a vender a Nyumba-Kaya e, com a negativa deste, reconhecia que Marianinho era um legítimo Malilane. Último estava há muito tempo afastado da família e cego pelo desejo de poder. A esse respeito, Moraes alerta que: “Qualquer atitude de isolamento voluntário do indivíduo do seu grupo constitui recusa da dimensão básica de existência, resulta em auto-destruição da própria personalidade.” (MORAIS, 2008, p.32). Talvez seja por esse motivo que o personagem não encontra uma “salvação”, pois já estava afastado da comunidade, que representa um conceito vital para o indivíduo.

Marianinho chega a Nyumba-Kaya e encontra Dulcineusa e Admiração revisitando o álbum que antes estava vazio. As fotos haviam voltado para o álbum, e era possível ver nitidamente as memórias lá depositadas. Um sinal de que os problemas que assolavam aquela comunidade haviam sido solucionados.

Marianinho havia ajudado, de alguma forma, a solucionar as mortes má explicadas; resolveu-se a morte, e, assim, renovou-se a vida em Luar-do-Chão.

Por fim, sentado sob uma maçanqueira⁹, Marianinho entende que ele fora um viajante entre o mundo dos vivos e dos mortos, proporcionando harmonia entre esses dois mundos: “Os manuscritos de Mariano cumpriram o meu mais intenso sonho. Afinal, a maior aspiração do homem não é voar. É visitar o mundo dos mortos e regressar, vivo, ao território dos vivos. Eu me tinha convertido em viajante entre esses dois mundos [...]” (COUTO, 2003, p.258).

É sintomático esse último encontro entre avô e neto se dar sob uma árvore. Essa planta, segundo Moraes, representaria o: “[...] abrigo, material de esculturas e objectos artesanais, lugar de culto, referência de sepultura cujas raízes mantêm contacto com os antepassados. A árvore representa o lugar na terra onde se pode comunicar com os mortos.” (MORAIS, 2008, p.34). O lugar em que Marianinho repousa, sob a árvore, simboliza também o lugar em que o avô descansava todas as tardes. Ali, o neto se sente mais próximo do espírito de seu avô. E, nesse momento, Marianinho recebe uma última carta de seu avô.

Nessa última carta, Dito Mariano transmite uma mensagem de paz e entendimento ao neto. Agora, ele sabia que “a morte é uma cicatriz de uma ferida nunca havida, a lembrança de uma nossa apagada existência.” (COUTO, 2003, p.260). Como havíamos dito, essa é a

⁹ Árvore da maçanica, cujo fruto é vulgarmente designado por maça-da-índia. Nome científico: *Trichila emética*. Nota do próprio autor.

primeira frase que aparece no início da narrativa, dita com outras palavras, mas que guarda o mesmo significado da frase proferida por Dito Mariano na última carta. Esse fato nos mostra o caráter cíclico da narrativa e que, mesmo sem ter o conhecimento, Marianinho tinha dentro de si os saberes da ilha Luar-do-Chão e de sua família.

Mesmo que seja: “Injustiça é o mundo prosseguir assim mesmo quando desaparece quem mais amamos” (COUTO, 2003, p.81), e as mortes que ocorreram na ilha ainda sejam lembradas, Marianinho sabe que precisa prosseguir o seu caminho e guardar as lições apreendidas com a reinserção nas tradições locais; os mortos também devem seguir a sua jornada, agora, em uma outra espécie de vida. Diferente de Rosalina, a personagem autraniana, Marianinho consegue lidar com essas perdas e enterrar devidamente seus mortos, tanto no sentido literal, quanto no metafórico, fato esse que veremos não ser possível em *Ópera dos Mortos*.

4.2 A morte mineira

Autran Dourado, no livro *Poética de romance, matéria de carpintaria* (1976) revela que a ideia de escrever *Ópera dos Mortos* nasceu da seguinte frase: “É preciso enterrar os nossos mortos.”¹⁰ (DOURADO, 1976, p.119). Tendo a citação como ponto de partida, destacamos na narrativa de *Ópera dos Mortos* a presença marcante dessa necessidade: permitir que aqueles que já se foram possam ter um fim. Porém, como veremos, essa necessidade não se concretiza; os mortos permanecem, e sua permanência acabará por arruinar os vivos.

O passado será uma presença viva durante toda a narrativa, ordenando o presente. Como analisaremos mais detalhadamente ao longo desse capítulo, os mortos não podem ser enterrados, e desempenham na narrativa o papel de protagonistas.

Assim como destacamos ao falar sobre *Um rio Chamado tempo, uma casa chamada*

¹⁰ Esta citação, como nos conta o próprio Autran Dourado, remete à Antígona, última peça de teatro da obra conhecida como Trilogia Tebana, escrita por Sófocles, autor grego que viveu no século IV a.C., constituída por Édipo Rei, Édipo em Colono e Antígona. Esta última narra a tragédia que se abateu sobre a família de Édipo: seus dois filhos homens, Polínicos e Etéocles morrem ao lutar pelo governo de Tebas, e seu tio Creonte, que assume o governo após a morte dos filhos de Édipo, ordena que Etéocles seja sepultado com todas as honras, mas proíbe sob pena de morte que qualquer pessoa sepulte Polínicos, acusando-o de traição. Antígona, a única dos filhos de Édipo que havia permanecido ao lado do pai mesmo após ele ter caído em desgraça, desobedece às ordens de Creonte e tenta enterrar seu irmão, como a tradição ordenava, para que seu espírito pudesse atravessar o rio que levava ao mundo dos mortos. Pela desobediência, seu tio ordena que ela seja presa em uma caverna até que morra, e então ela se suicida. Hêmon, filho de Creonte e noivo de Antígona, se suicida após a morte de sua amada, e, por fim, Eurídice, mãe de Hêmon e esposa de Creonte, também se suicida ao saber da morte de seu filho.

terra, em que o autor inicia a narrativa pela palavra morte, em *Ópera dos Mortos*, ela é um tema presente já no título da obra; a ópera não pertence aos vivos, mas é de propriedade daqueles que não estão (ou não deveriam estar mais) entre nós: os mortos.

A personagem principal da narrativa, Rosalina, vive praticamente isolada no sobrado da família depois da morte de seus pais, com Quiquina como sua única companhia. De maneira diferente da que ocorre em outras histórias, em que a personagem se insula em uma casa, que geralmente é isolada geograficamente, afastada das cidades e das pessoas; na obra de Autran Dourado, a casa está no coração da cidade, ao lado da igreja e da praça, localizada no Largo do Carmo. Apesar de estar dentro da cidade, o sobrado não é parte desta, mas se configura como um elemento estranho, avesso ao mundo que a rodeia; a casa está isolada, assim como uma ilha perdida no meio do oceano.

Sabemos que a morte é um momento difícil para quem perde um ente querido, sendo encarada de diversas formas por cada indivíduo. Quanto mais próximo o grau de afinidade entre a pessoa que morreu e a que ficou, maior é o sofrimento e a dor que carregamos. É assim quando perdemos pai, mãe, irmãos, amigos, filhos, etc. Nesse momento de dor e negação, faz-se importante o amparo de outras pessoas para que possamos suportar tamanha dor.

É esse consolo que a população de Duas Pontes procura prestar aos membros da família Honório Cota. Consolo que é negado, primeiro por João Capistrano na morte de sua esposa, posteriormente por Rosalina na morte do pai.

Apenas no momento da morte desses familiares é que o casarão aceita receber, ainda que por breve momento, a população de Duas Pontes. Iludidos por essa abertura, que poderia representar um momento de reconciliação, o povo da cidade adentra o sobrado na esperança de obterem o perdão e demonstrarem solidariedade diante da dor.

Porém, essa reconciliação nunca ocorre. Impassíveis, ao chegar o momento que seria da despedida final, quando o caixão deixaria a casa para seguir até o cemitério, os Honório Cota descem as escadas da casa para parar os relógios, e esse era o único gesto que realizavam na frente de outras pessoas durante seu luto. Parar o relógio, entendemos, significa uma tentativa de sustar o avanço do tempo, talvez de vencer a morte. Havia apenas este gesto, nenhuma lágrima, nenhuma demonstração de sentimentos. Aquela dor, como afirmava Rosalina, não podia ser dividida com ninguém, era só deles, propriedade privada: “[...] esta morte é só da gente. Tudo que eles dizem é fingimento.” (DOURADO, 1979, p.32).

Contudo, os gestos duros, impassíveis e decididos que ela e o pai demonstravam ao realizarem o ritual de parar os relógios diante do povo de Duas Pontes, eram também uma

encenação: deveriam transmitir por sua dramaticidade o distanciamento entre os moradores do sobrado e da cidade. Porém, eles sentiam uma profunda tristeza, como a própria Rosalina confessa: “Tremia, as mãos tremiam, todo o corpo tremia num rumor surdo, cuidou desmaiar. Tinha de se mostrar dura e fria, sem nenhuma emoção [...]” (DOURADO, 1979, p.35) As aparências naquela sociedade e para aquelas pessoas contavam muito.

O enterro dos mortos não fazia com que os mesmos fossem esquecidos, mas, pelo contrário, sua vontade continuava a governar, e, de certa forma, até a punir a vida dos vivos. Rosalina, a última remanescente da nobre linhagem dos Honório Cota, optou por viver uma vida que não era sua, mas extensão das escolhas e do rancor do pai. Assim como ocorre com Antígona na tragédia grega, a personagem foi enterrada ainda em vida, sepultada sob o peso do sobrado.

O luto e a presença de um clima mórbido também eram constantes no casarão. Rosalina, inclusive no seu figurino, transparecia um luto eterno: “ela nunca mudava de feitio, sempre aqueles vestidos pretos, o luto permanente que ela abrandava com uma golinha de renda branca.” (DOURADO, 1979, p.37).

O pesquisador Thiago Rodrigues Tavares realizou um estudo sobre os rituais de passagem e a simbologia da morte em uma cidade do interior de Minas Gerais chamada Presidente Kubistschek a partir de entrevistas orais colhidas com os moradores dessa cidade. (TAVARES, 2017, p.1).

Presidente Kubistschek guarda muitas semelhanças com a fictícia Duas Pontes de Autran Dourado. Aquela também é uma cidade interiorana, com poucos habitantes e uma igreja na praça central da cidade. Tavares relata que a religiosidade é muito presente na cidade pesquisada, e que ela interfere diretamente na maneira como a população lida com a morte e os rituais funerários.

O autor afirma que é na morte que os católicos realizam um importante ritual de passagem:

O morto, que se encontra em posição ambígua, nem aqui nem lá, depende de ritos que providenciem a passagem tranquila de sua alma do plano terreno para o paraíso no transcendente. Desse modo, as cerimônias funerárias fazem parte de ritos de separação entre vivos e mortos, tratando-se de ritos de incorporação desses últimos ao seu destino final. (TAVARES, 2017, p.4)

Tavares ainda completa que esses ritos de passagem e a preparação do morto pela família são necessários para haver um desligamento, uma despedida entre o morto e a família, e propicia uma separação entre vivos e mortos, além de oferecer uma passagem tranquila daquele que se foi para uma outra vida.

Apesar de haver na obra autraniana poucas menções a religião, podemos inferir que Rosalina, bem como a sua família, eram seguidores do catolicismo, pois, quando a personagem nasceu, ela ganhou uma medalhinha de ouro de seu padrinho, Quincas Ciríaco, que a mandou benzer em Aparecida do Norte; seu pai fez uma doação para a igreja do Carmo de um presépio, bem como financiou benfeitorias na construção como a pintura. Além disso, o narrador afirma que Rosalina: “Quando o pai morreu, nem mais à igreja ela foi.” (DOURADO, 1979, p.76).

Como Thiago Tavares aponta, é necessário que se cumpram alguns rituais para que o morto possa seguir em frente e se desligue de sua família, o que não ocorre na obra de Autran Dourado. Rosalina não cumpre os rituais funerários do catolicismo, não acompanha o velório nem se despede do pai. Ela permanece trancada no seu quarto até a hora de descer, como atriz de um espetáculo que se desenrola diante dos olhos da população que se aglomera no sobrado, para parar o relógio de ouro do pai.

Assim, vemos que não ocorreu esse desligamento entre a filha e o pai morto. Talvez, por esse motivo, Rosalina nunca tenha conseguido superar a morte do pai e viver a sua própria vida; o peso da figura dele ainda se fazia presente na casa e governava a vida daqueles que lá viviam. Rosalina permanece no sobrado presa às convicções e sentimentos de João Capistrano.

Embora Autran Dourado tenha dito que a ideia que o levou a escrever *Ópera dos Mortos* tenha partido de uma citação de Antígona, não existem grandes semelhanças entre o enredo das duas narrativas. Mas alguns paralelos podem ser traçados: assim como Antígona, Rosalina não consegue enterrar seus mortos.

No caso de Antígona, sua lealdade ao irmão e a vontade de cumprir com a tradição, que ditava sua obrigação de enterrá-lo, acaba por levá-la à morte; seu respeito pelas tradições determina seu fim. Rosalina também não consegue enterrar seus mortos, ainda que por motivos diferentes. Enquanto Antígona é impedida por uma vontade externa, as ordens de Creonte, de cumprir os ritos funerários, Rosalina, durante o velório de seu pai, e, de certo modo, presa à vontade deste, também não cumpre com os rituais necessários; não demonstra seu luto e sua dor, não acompanha o caixão de João Capistrano até o cemitério, nem se despede dele.

Rosalina, agora, assim como Antígona, também é enterrada viva. Se, ao fim de sua história, esta se suicida, em *Ópera dos Mortos*, aquela, embora não tire a própria vida, também não é capaz de vivê-la.

As palavras de Quincas Ciríaco dirigidas a João Capistrano: “Aquele homem antigo

não descansava dele mesmo.” (DOURADO, 1979, p.11) podem servir inclusive para caracterizar Rosalina. Ela não tinha descanso do luto e do rancor impostos, vivia uma vida sem escolhas, predestinada. O medo de enfrentar a figura do pai e do avô e o orgulho que cultivava eram seus carcereiros. Afinal, era preciso cultivar o orgulho, não perdoaria as pessoas da cidade nunca, não se misturaria com aquela “gentinha”, pois, como dizia o pai: “Quem se rebaixa demais, arrasta a bunda no chão.” (DOURADO, 1979, p.37).

Na narrativa, existem diversas passagens que transparecem, em nossa leitura, a relação dos personagens com a morte: as flores de seda criadas por Rosalina e as voçorocas e redemoinhos que atemorizam Juca Passarinho.

4.2.1 Rosalina e as flores de seda

Rosalina durante os dias confeccionava flores artificiais: rosas de seda, flores de laranjeira, lírios de pano, camélias de fustão e brim, cravos e violetas de cambraia; e Quiquina era a responsável por vendê-las, já que a patroa nunca saía do sobrado e evitava contato com qualquer pessoa da cidade.

É interessante notarmos que Rosalina não confeccionava as flores como um modo de complementação de renda, já que fica claro que ela não necessitava desse dinheiro por contar com a herança deixada por seu pai. A personagem não tem nenhum interesse pelo dinheiro conseguido com a venda das flores, já que nem mesmo coloca um preço nelas, deixando a cargo de Quiquina a negociação e o lucro das vendas do produto: “Quiquina prestava conta quando queria, ela nem ligava. Quiquina ficava com a maior parte quem sabe; ela não precisava, quando precisava mandava buscar com seu Emanuel; bobagem de Quiquina, podia até ficar com tudo.” (DOURADO, 1979, p.42).

Assim, a confecção das flores era vista como um passatempo para a protagonista, talvez uma ilusão de que ela estava vivendo a vida e fazendo algo de útil. Interessante que, confeccionando as flores, Rosalina cria apenas uma imitação de vida, que é imóvel, estática no tempo, sendo que a atividade pode ainda servir como metáfora da situação em que a personagem se encontra. Ao mesmo tempo, as flores produzidas pela protagonista, por sua artificialidade, representam algo que nós seres humanos não podemos, elas sobrevivem à eternidade.

Ao lembrar-se do velório de seu pai, Rosalina explica a sua preferência pelas flores que cria:

O pai esticado ali no meio da sala, os quatro círios acesos. O cheiro misturado de

vela e flores se impregnou na casa, na sua roupa, nas suas narinas. Quiquina limpou tudo, mas o cheiro continuava, brotando de dentro dela. Depois soverteu, vinha mais tarde outra vez, quando se lembrava. Era lembrar como agora e o cheirinho vir. Pelo menos as flores de papel e as flores de pano não eixam nenhum cheiro, sempre limpas, sempre puras, sempre-vivas. (DOURADO, 1979, p.37).

A lembrança do cheiro das flores no velório de João Capistrano ainda era muito viva na lembrança de Rosalina, mesmo esse episódio tendo acontecido há muito tempo, e, depois de Quiquina ter limpado a casa, a personagem consegue ainda “sentir” o mesmo cheiro daquele dia.

É interessante também que, como vimos, a personagem é uma morta em vida, e por conta disso o cheiro das flores, e da lembrança da morte, ressurgiam pela casa e no interior da própria personagem, o que lhe causava um grande incômodo.

O que significam as flores em *Ópera dos Mortos*? São efêmeras por sua própria natureza, têm uma vida curta; durante os velórios são usadas para ornamentar os caixões. Uma destas características é natural, a outra possui significados que nós atribuímos, mas ambas se ligam à ideia da morte e da transitoriedade da vida. Talvez por este duplo significado, onde um reforça o outro, e pela lembrança do velório de seu pai, Rosalina as associe à morte.

Em oposição a isso, as flores de papel e de pano que a personagem cria são inodoras e perenes, o que acreditamos, também demonstra o desejo da protagonista de afastar de si a sombra da morte.

No final da citação acima, a personagem ressalta que as flores artificiais não exalam nenhum cheiro, e por conta disso são limpas e puras. Essa afirmação ainda pode revelar a forma como a personagem enxerga a morte, utilizando antônimos dessas palavras, revelando um sentido negativo: suja e impura.

A personagem ainda faz referência a “sempre-vivas”, separadas por hífen, que adquire um duplo sentido: a características das flores confeccionadas por ela e uma espécie de flor natural que, mesmo depois de seca, ainda conserva sua cor e seu aspecto vivo. Talvez por esse motivo, essas eram as únicas flores naturais admiradas por Rosalina, por elas resistirem, ao menos aparentemente, à morte.

As flores confeccionadas pela protagonista eram vendidas para os habitantes da cidade e para os viajantes que passavam, sendo usadas nas mais diversas festividades: casamentos, batizados, primeira comunhão e festas da igreja. É irônico que Rosalina fornecia as flores para uma vida social da qual ela não partilhava. As flores que ela mais odiava fazer eram as de laranjeira que compunham os buquês das noivas nas cerimônias de casamento, talvez porque

mesmo inconscientemente Rosalina sabia que ela própria não se casaria.

É pertinente para nossa análise considerarmos que, quando Rosalina nasceu, nascia com ela também toda uma promessa de vida e continuidade daquela família. Depois de incontáveis abortos e filhos não vingados, a filha de Dona Genú e João Capistrano era sinônimo de alegria e esperança para seus pais. Rosalina nasceu no mês de janeiro, que poderia simbolizar o início de um novo ano, um novo destino. De fato, a protagonista, ao contrário de seus irmãos, conseguiu romper os primeiros meses de vida e se tornou uma mulher adulta, porém, tem uma morte tão ou mais cruel que eles, fenecendo ainda viva.

Quando Juca Passarinho se aproxima de Rosalina, ela é comparada a uma flor, porém uma flor sem vida: “Como uma flor murcha, por encantamento súbito recebe o sopro de vida, se ergue na haste e recompõe as suas pétalas, ou, ao contrário: viva, começa a murchar, a pender da haste, numa visão, num sonho.” (DOURADO, 1979, p.120). E assim descreve como Rosalina se comportava diante da vida, esta era como o pêndulo de um relógio, ao mesmo tempo em que estava viva, também estava morta, ela nunca era uma só, mas múltiplas.

A imagem da rosa branca e vaporosa, a preferida flor de Rosalina, é usada durante o seu (quase) primeiro encontro com Juca Passarinho. Durante uma noite em que Rosalina se embriaga com licor e vinho, Juca Passarinho chega da rua e encontra a porta da cozinha aberta, fato que faz com que ele entre no sobrado e vá até a sala onde estava a patroa. Nesse instante, Rosalina o convidada para beber juntamente com ela e o empregado aceita, a partir daí, os dois se aproximam e podem sentir o calor um do corpo do outro.

Em um gesto inesperado, Rosalina abre os botões da blusa e tira de entre os seios: “Uma rosa branca, vaporosa, uma rosa como uma aranha de pétalas. Uma rosa de pano viva. Uma rosa mais viva do que as rosas de carne e seiva dos jardins. O brilho da rosa, a sua vida. Rosaviva.” (DOURADO, 1979, p.128). Em seguida, Rosalina então oferece a sua rosa para Juca Passarinho.

É autoexplicativo o fato de a rosa oferecida a Juca ser branca, pois essa simbolizaria na sua cor a pureza de Rosalina, a rosa pode ser vista também de forma análoga ao órgão sexual feminino que se encontrava com as pétalas abertas para receber o carinho do amante.

O fato de a personagem oferecer a rosa a Juca Passarinho simboliza a própria entrega à relação sexual que em breve aconteceria. O empregado observa também que aquela rosa artificial era mais viva do que qualquer rosa do jardim; assim, essa flor pode representar como a própria Rosalina sentia-se naquele momento, com a vida a pulsar dentro de suas veias, sentimento que há muito tempo desconhecia. O empregado inclusive faz um trocadilho com o nome da patroa, chamando-a de “Rosaviva”, reafirmando a vivacidade de Rosalina naquele

momento.

Porém, quando os amantes estão prestes a subir as escadas rumo ao quarto da protagonista, Quiquina aparece no vão da porta e os surpreende, fazendo com que Rosalina saia correndo e deixe a rosa cair: “A rosa branca caída no chão, aranha murcha, morta.” (DOURADO, 1979, p.129). Nesse momento, a vivacidade de Rosalina se esvai, a relação sexual não se completa, e ela volta ao seu estado natural: morta.

Assim, vemos que a morte é soberana na vida de Rosalina, mesmo que em breves momentos ela tente romper com essa força, esse clima mórbido insiste em imperar na vida da protagonista.

4.2.2 Os presságios: as voçorocas e os redemoinhos

Juca Passarinho, o forasteiro vindo das bandas de Paracatu, no norte de Minas, é um personagem que tem como característica a fala solta: adora contar casos sobre a caça, sua vida em Paracatu, as aventuras com sua espingarda pica-pau, suas andanças, seu padrinho Major Lindolfo (mesmo que muitas das suas histórias sejam fruto da sua invenção ou do desejo de que realmente fossem verdades), é um homem de riso frouxo e conversa solta.

Por esse motivo, Rosalina permite que ele se instale no sobrado como empregado. Primeiramente, o fator decisivo que garantiu a sua estadia na casa era que ele não era da cidade, pelo contrário, era de um lugar tão longe que Rosalina só tinha ouvido falar de nome, nem sabia onde ficava. E, depois, foi que ele trouxe vida para o sobrado, pois era preciso ouvir voz humana para que a personagem recordasse que estava de fato viva.

Quando Rosalina vivia somente com a empregada, o único sinal de que existia vida naquela casa era os grunhidos de Quiquina e o barulho que ela fazia ao mexer no fogão, e os seus passos arrastando os chinelos pela casa: “Quiquina mexendo pela casa, ocupada na cozinha, na horta, ajudava nas flores, era um sinal de vida, de tempo. Quiquina para ela queria dizer que a vida continuava, não estava morta, toda a sua vida não era um pesadelo de que nunca mais conseguia acordar.” (DOURADO, 1979, p.38).

Agora, com a chegada de Juca Passarinho, havia se instalado juntamente com ele algumas mudanças no sobrado: os meninos que pulavam o muro para roubar jabuticaba e perturbarem Quiquina saíam correndo com os tiros para o alto dados pela espingarda do forasteiro. A casa também recebeu reparos: “Consertava as cadeiras cambetas, as mesas rachadas, mudava-lhes o tampo quando comidas de bicho, chumbava canos furados [...], tirou as goteiras, mudou telhas, remendou o reboco caído da sala [...]” (DOURADO, 1979, p.76).

Mas não somente no sobrado que eram visíveis as mudanças proporcionadas pela presença de Juca Passarinho. Rosalina passou a se questionar da forma que até então ela vivia. Agora, o silêncio e a solidão a incomodavam: “Como foi possível viver tanto tempo assim? Como, meu Deus? Ela estava virando coisa, se enterrava no oco do escuro [...]” (DOURADO, 1976, p.73). Assim, Rosalina percebia que se operava nela quase uma coisificação, estava deixando de ser pessoa, indivíduo, e se transformando em algo que não conhecia, talvez a sombra do pai e do avô.

Rosalina, como vimos, nunca irá se configurar em uma só característica, ela é *múltiplas Rosalinas* habitando em um só corpo. Segundo Fábio Lucas, a personagem seria a metáfora do próprio estado de Minas Gerais, estado que de tão plural carrega essa marca inclusive no nome, pois as minas são muitas, e, por vezes, indecifráveis, assim como Rosalina:

A mulher noturna é pura luxúria, devotada nos prazeres da carne; a mulher diurna exhibe traços de nobreza e de contida dignidade. Assim também, no plano simbólico, é Minas Gerais, esta confluência de valores tão díspares. Minas do ouro e da repressão, da glória e da decadência, do desmando e do decoro. (LUCAS, 1991, p.232).

A voz e a presença de Juca Passarinho, principalmente a sua voz, fizeram com que Rosalina acordasse para a vida, ou melhor, trouxeram vida para os dias de Rosalina: “E a voz que a princípio chegava a doer-lhe nos ouvidos, alta demais, acordou-a para a claridade, para a luz das coisas, para a vida.” (DOURADO, 1979, p.74).

Quando Juca Passarinho estava se aproximando da cidade, de carona no carro de boi de seu Silviano, uma das primeiras construções que chama a atenção do personagem é o cemitério. O primeiro comentário que Juca Passarinho tece sobre a construção é: “Cemitério bonito e grande”. (DOURADO, 1979, p.58). Ao contrário dos cemitérios que havia visto, este, segundo o forasteiro, não era feio, pelo contrário, chamava a atenção pelos muros brancos, os portões rendilhados e os dizeres em latim logo acima da entrada principal, que nem seu Silviano e nem Juca Passarinho sabiam o que estava escrito.

O forasteiro até mente para Silviano e diz que já lhe havia sido oferecido um emprego no cemitério, mas ele logo completa que é movido a sentimento e não aguentaria ver um defunto sendo enterrado, Silviano completa que inclusive o coveiro precisa ter um coração endurecido: “Depois de um certo tempo, acho que o coveiro fica com o coração de terra.” (DOURADO, 1979, p.59). De acordo com essas declarações dos personagens, percebemos que para eles a morte, e o próprio cemitério por extensão, são vistos com muita tristeza; que somente alguém que não possua sentimentos conseguiria lidar indiferentemente com a morte.

Logo depois de passarem pelo cemitério, Juca Passarinho fica assustado ao ver as voçorocas surgirem na paisagem: “[...] um buracão enorme como o leito de um grande rio seco, que ia desde a margem da estrada até a se perder de vista, se confundindo com o vale, vermelho e negro.” (DOURADO, 1979, p.60).

As voçorocas são caracterizadas por serem uma erosão que é consequência do desmatamento dos morros, que retira a proteção natural do solo oferecida pela vegetação, tornando-o arenoso e cascalhento, e assim infértil, facilmente erodido pelas águas das chuvas.

O solo, ao redor da cidade, possivelmente tem a ocorrência dessas grandes erosões justamente por causa do plantio do café na região: “Só de raro em raro é que uma mancha de mata dava o ar da graça [...], a mania daquela gente de derrubar mata, fazer queimada, plantar café, acabava com tudo quanto era passarinho.” (DOURADO, 1979, p.46). Tal agricultura derruba a vegetação do local para que sejam plantados os pés de café, e, dessa forma, o solo fica desprotegido pela perda de sua vegetação original.

Fábio Lucas, ao discorrer sobre as lavouras de café em Minas Gerais, reitera o observado por Juca Passarinho ao chegar ao sul de Minas, como transcrito na passagem acima. Segundo Lucas: “A exploração descuidada e extensiva levará a rápido esgotamento de reservas naturais. Devastaram-se freneticamente todas as matas que cobriam o solo mineiro, à medida que o café ia se estabelecendo.” (LUCAS, 1991, p.26).

As voçorocas são presenças constantes ao longo da narrativa. Depois de estabelecido no casarão, Juca Passarinho sai quase todos os dias para caçar com seu Etelvino e passa perto delas todas as vezes, e elas não mais o assustam: “Nunca porém deixava de olhá-las, preso a ao seu segredo, ao seu mistério, ao seu visgo.” (DOURADO, 1979, p.151).

Um dia, inclusive surpreendendo até mesmo seu companheiro de caça, Juca entrou em uma delas por curiosidade e conclui que não havia nada demais: “Até que no fundo a terra é firme, tem até um riachinho correndo lá embaixo.” (DOURADO, 1979, p.151).

Posteriormente, quando Juca Passarinho começou a se envolver emocionalmente com a patroa, ele se pergunta: “E se ela tivesse por dentro o visgo daquelas voçorocas?” (DOURADO, 1979, p.152). Percebemos que, mesmo sem ter certeza, Juca pressentia que o envolvimento com Rosalina se assemelhava a ser tragado pelas voçorocas, prevendo inclusive o final trágico oriundo dessa relação.

Juca Passarinho compara por diversas vezes a patroa às voçorocas. Essa semelhança não reside no fato apenas da força destruidora desse envolvimento, mas pode ser um simbolismo da relação sexual entre Juca e Rosalina: as voçorocas, com suas “goelas vermelhas” envolvem os amantes.

Quando teve o sonho ruim do menino e de seu major que dava um tiro nele; quando viu o cemitério, as voçorocas, o rodamoinho no Largo do Carmo; quando ouviu a conversa de seu Silviano sobre a gente do sobrado, tudo parecia um aviso para Juca Passarinho: “Não adiantava fugir, o que tinha que acontecer acontecia mesmo, não era o que dizia dona vivinha no caso do pai com a filha?” (DOURADO, 1979, p.151).

A forma de encarar a vida de Juca Passarinho, aparentemente, era diferente da de Rosalina, “Cisma, tentação. Melhor não pensar. Quanto mais reza, mas tentação aparece. A vida é para frente, o que ficou para trás é escuridão, poeira só, lembrança.” (DOURADO, 1979, p.152) Para ele, o passado deve ficar onde está, afinal, a vida caminha é para o futuro.

Porém, quando Juca Passarinho sai de Paracatu e inicia suas andanças pelo estado de Minas Gerais, ele, por opção, não quer se fixar em nenhuma fazenda ou casa que lhe oferece abrigo, dizendo que não gostava de serviços pesados. Talvez nessa recusa transpareça a vontade do personagem em encontrar um lugar igual à fazenda em que vivia com seu Major Lindolfo, e poder reviver esse tempo.

Desta forma, vemos que mesmo que Juca Passarinho pareça não ter consciência, ele também cultua um tempo pretérito, e, ao contrário do que afirma, tanto sua vida quanto de Rosalina caminham não em direção ao futuro, mas para a estagnação sob a sombra do passado.

Como o próprio Autran Dourado afirma: “Não é apenas um livro do passado imperfeito, nele não há (só se foi por descuido) verbo no futuro.” (DOURADO, 1976, p.117). Assim, não existe nenhuma expressão que remeta a planos ou referência ao futuro, como também não há futuro para os personagens que se envolvem com Rosalina (e para a própria), pois, se houvesse, os personagens sairiam do mundo dos mortos e teriam controle sobre as próprias vidas.

É importante observarmos que alguns personagens na narrativa têm o “poder” de sugar a vivacidade e alegria de outros que estão ao seu redor. É o que acontece, por exemplo, com Lucas Procópio quando se aproxima de sua esposa, Dona Isaltina, esta era: “[...] viva, alegre, de uma alegria até exagerada quando não estava na presença do marido.” (DOURADO, 1979, p.13), mas, perto do marido, sentia-se triste e contida, era como se ele a impedisse de viver, de ser ela própria.

O mesmo acontece com Juca Passarinho quando se aproxima do casarão e de Rosalina. O personagem que traz a alegria grafada no nome e no apelido, afinal: “José Feliciano era muito vivo” (DOURADO, 1979, p.78), transforma-se em uma outra pessoa: calada, triste, até mesmo com medo de que algo acontecesse:

No sobrado, onde o silêncio pesava e as horas custosas de passar [...] aquelas duas figuras que compunham agora a constelação de sua vida deixavam-no ansioso a espera de que alguma coisa acontecesse, por nada acontecer, alguma coisa que eram mais os saltos no coração, os presságios, às vezes o medo. (DOURADO, 1979, p.).

A força de morte que possui a presença das voçorocas é tão grande que Juca Passarinho decreta: “O sobrado era o túmulo, as voçorocas, as veredas sombrias.” (DOURADO, 1979, p.99). Para ele, o sobrado era a extensão das voçorocas, e lhe dava medo tanto quando as erosões.

No sobrado, tudo estava fadado a se repedir constantemente, por causa dos relógios parados na casa, a única marcação de tempo presente na narrativa são os dias e as noites. As noites de amor entre Juca Passarinho e Rosalina estavam fadadas obedecerem a um ritual: a bebida, a leitura dos livros, a chegada até o quarto, soltar os cabelos, depois Rosalina se cobria, Juca Passarinho fechava as janelas, apagava as luzes e ia para o seu quarto no quintal: “Tudo se repetia.” (DOURADO, 1979, p.163).

Rosalina quando tenta romper com o peso da tradição a ela imposta, cedendo aos seus desejos e se entregando a Juca Passarinho, converte-se praticamente em um zumbi, uma morta-viva; seus olhos não transmitem vida: “Ah, ali, ela. Como costumava vê-la da janela. Junto da mesa, as mãos cruzadas sobre o livro. Empinada, dura, quieta. Nenhum movimento, de cera, sem vida. A cara de uma brancura lívida, de louça. Não pensava nada, os olhos fixos, o mínimo sopro de vida.” (DOURADO, 1979, p.119). Toda a descrição de Rosalina feita por Juca Passarinho se assemelha à descrição cadavérica: ela dura, rígida, inerte, pálida e silenciosa.

No momento da relação sexual, que talvez seja um dos momentos mais vivos na vida de uma pessoa, essa descrição persiste: “[...] os olhos eram de um brilho apagado, pareciam desconhecê-lo.” (DOURADO, 1979, p.168). A mesma morbidez habita nos olhos da protagonista, e Juca Passarinho, como tantas vezes faz, procura decifrar o enigma de Rosalina.

Ele sabia que aquela mulher e aquela relação, proibidas pelas convenções sociais (entre um empregado e sua patroa) não lhe permitiriam um final feliz. O personagem se questiona se a relação com Rosalina poderia significar o seu fim: “Aquele mulher podia ser seu fim, pensava em todos os desastres.” (DOURADO, 1979, p.168). Juca Passarinho sente inclusive que um destino trágico lhe aguarda, porém sabe também que não é possível um homem fugir de sua sina.

De fato, quando Juca Passarinho chega na cidade de Duas Pontes e se aproxima do casarão, um outro presságio lhe ocorre, ele vê um redemoinho se formar:

“Um vento soprou forte, fez um redemoinho que fugia do meio da praça em direção

à igreja. Isto não é bom, redemoinho nunca é bom. Primeiro o sonho, depois as voçorocas, agora o redemoinho. Quem sabe era um sinal para ele? Quem sabe não era melhor descansar um pouco, tomar outro rumo? (DOURADO, 1979, p.63).

O personagem interpreta aquele redemoinho como mais um presságio de que algo ruim iria acontecer. Um redemoinho, segundo ele pensa, nunca significaria algo bom. Juca Passarinho cogita inclusive descansar um pouco e seguir viagem, porém ele descarta essa ideia, pois sabia que: “Não adianta fugir. Deus é forte. O que for, soará. E fugindo do buraco é que a gente cai nele.” (DOURADO, 1979, p.63).

Nesse mesmo momento, Juca Passarinho se recorda de uma história que dona Vivinha, esposa de seu padrinho, contava, sobre um homem que teve um sonho que lhe perturbava, pois, no sonho, uma voz lhe dizia que ele iria se apaixonar pela própria filha, e dormiria com ela, tirando-lhe a sua virgindade.

Como já vimos anteriormente, o autor se inspirou em uma passagem da Trilogia Tebana, que narra as tribulações de Édipo, para compor a história de Rosalina e sua família. Chamou nossa atenção o fato de que a história contada por Dona Vivinha é ela própria, resumida e adaptada, um espelho da tragédia grega¹¹. Por mais que seja extensa, é necessária a transcrição do excerto abaixo:

Dona Vivinha dizia que tinha um homem que era uma vez teve um sonho muito ruim, desses que acordam a gente para a salvação. A sua filhinha vai crescer, disse a voz no sonho, vai virar moça, quando ela virar moça vai dar uma coisa em você, uma ideia sem arrematação de que a gente não se livra, senão consentindo no que ela quer. Ela vai virar moça bonita, enfeitada, dengosa, uma lindeza. Mesmo não querendo, você vai acabar dormindo com ela, lhe tirando a flor. O homem não disse nada pra ninguém, verrumou o sonho dias seguidos. Vai um dia, sem dizer nem até-já, pegou os trens lá dele, sumiu sozinho pra nunca mais. Se embrenhou no sertão mais longe, ninguém mais teve notícia dele, nem por boca nem por carta. O tempo

¹¹ Claramente, a história contada por dona Vivinha remete ao mito de Édipo. Segundo o mito grego, Édipo era filho de Laio, rei de Tebas, e Jocasta. Ao consultar o oráculo de Delfos, Laio descobre que seu filho estaria destinado a mata-lo e a casar-se com a própria mãe. Mesmo tentando evitar que sua mulher engravidasse após uma noite de bebedeira, Laio se deita com ela, que por fim engravida. Após o nascimento da criança, ele fura seus pés e os amarra com tiras apertadas, e ordena a um escravo que o leve para longe para que seja morto. Abandonado, o bebê é encontrado por um pastor que o leva até Corinto, onde é adotado pelo rei. Já adulto, o próprio Édipo se consulta com o oráculo, e descobre seu destino de ter que matar o próprio pai e casar-se com a mãe. Assim, aterrorizado com a revelação, Édipo abandona Corinto, por medo de fazer mal a seus pais adotivos. Durante sua fuga, encontra-se na estrada com Laio, com quem discute e acaba por assassina-lo e a seus servos, sem saber que se tratava de seu verdadeiro pai. Depois disso, segue para Tebas, que na época era aterrorizada por uma esfinge, que, prostrada na entrada da cidade, desafiava a todos que passassem com um enigma. Édipo consegue derrotar a Esfinge ao lhe responder corretamente. Ao entrar na cidade, como o rei havia morrido e Édipo havia acabado de salvá-los, este é aclamado o novo Rei, e casa-se com Jocasta, viúva de Laio. Dessa forma, a profecia se concretiza, e Édipo, após matar o próprio pai e se casar com a mãe, torna-se rei de Tebas. Depois de um tempo, uma peste assola a cidade e Édipo pede a seu cunhado Creonte que vá consultar o oráculo para descobrir o real motivo da peste. Este retorna e conta que a peste é um castigo, e que era preciso descobrir e punir o assassino de Laio, o antigo rei, para que ela fosse embora. Após se comprometer a descobrir o assassino e consultar o profeta Tirésias, Édipo acaba descobrindo que foi ele quem assassinou Laio, e, por consequência, que havia cumprido a profecia, matando seu pai e casando-se com a mãe. No fim, Jocasta se suicida e Édipo, após furar os próprios olhos, é expulso de Tebas por seus filhos.

passou, o homem foi ficando velho, a filha que era menina virou moça. A mãe morreu, ela ficou sozinha no mundo, resolveu tomar rumo. E foi seguindo aquele caminho que sem ela ver uma mão traçava. Foi bater naquele lugar, no sertão mais longe. E conheceu um homem maduro, de bons modos, sisudo, que era aquilo mesmo que ela andava querendo pra ter um apoio na vida, cansada de tanto sofrer, de tanta orfandade. Enfeitiçou o homem, o namoro, as coisas mesmas da vida. Você junta comigo, disse o homem, pra Deus a gente estamos casados, quando aparecer um padre por aqui ele dá benção. A moça aceitou, não contou pra ele nada de sua vida. Falou que tinha vindo de outro lugar, não daquele de onde tinha mesmo vindo, inventou uma história para sua vida, até de nome ela mudou. Sabia, pai sumir de casa sem nenhum aviso é coisa ruim, maluqueira, doença de pegar, crime, coisa de muita desonra pra família. Dona Vivinha falava explicado, parando um pouco só pra ver a agonia na gente. No que o tempo virou: um dia eles estavam tão bem casados, a gente do lugar dizia que nunca tinha tido um amor tão manso e tão fundo assim, espelho pra todos os maridos, os maus maridos de que o mundo anda cheio; um dia ela careceu de falar, a alma pedia pouso, remanso de rio, aquele homem seu marido era o ouvido que ela pedia, a mansidão toda que a gente carece quando anda de coração sufocado, um dia ela foi e disse o meu nome não é este não, bem outro, tão diferente, falou comprido, e o homem foi juntando os pedaços dos casos da vida que ela ia dizendo que era a dela, e soube, na maior agonia, que a sua mulher era a sua filha, que a vida que ela contava não era só dela mas dele também. Tinha feito direitinho, só que fugindo pra não fazer, aquilo que o sonho comandava, sem tirar nem por. O pecado mais feio, sem remissão, sem perdão de Deus. Depois foi o que viu, maldição, sangueira, o homem cortou com um machado bem aqui nesta veia dele, que eles falam que é carótide. (DOURADO, 1979, p.64-65).

Juca Passarinho relembra a história de dona Vivinha e com isso reafirma a pequenez humana diante dos desígnios dos deuses: de nada adianta fugir, pois mesmo com tentativas, como é o caso do homem anônimo personagem da história, a pessoa acaba encontrando o destino, ele é inexorável. Diferentemente do personagem da história de dona Vivinha e do mito grego de *Édipo Rei*, os personagens autranianos não travam uma luta contra o seu destino, eles o aceitam.

A morte na obra de Autran Dourado é vista em semelhança com a loucura, os personagens não conseguem lidar com a perda de um ente querido e, por isso, só lhes resta fugir da realidade.

Dona Vivinha e o Major Lindolfo tiveram um filho chamado Valdemar, o menino tinha uma saúde muito frágil e, por conta disso, vivia doente. Durante uma dessas doenças, o menino não conseguiu se recuperar e ficou durante um tempo debilitado, delirando com uma espingarda de cano de guarda chuva que Juca Passarinho prometera fazer para ele. Os pais de Valdemar eram contra a espingarda por acharem que o menino era muito novo para ter uma arma, mas depois dos constantes delírios do filho, consentiram em fazer, o que poderia ser a sua última vontade.

Juca Passarinho então fez a arma para Valdemar, que ficou muito feliz com o presente, e ficava matando rolinhas imaginárias no seu quarto. Porém o menino não resistiu à doença, e faleceu.

Dona Vivinha, que carregava a vivacidade inclusive no nome, não suportou a perda do filho e enlouqueceu, carregando a espingarda com ela como última lembrança do filho: “Dona Vivinha a gente achava que ela ia morrer de tanta dor. Andava tonta pela casa, não achava cômodo pra ficar, a espingardinha sempre na mão.” (DOURADO, 1979, p.51). Assim como Rosalina, Dona Vivinha não suporta a perda do filho e sucumbe à loucura.

Depois do envolvimento de Rosalina e Juca Passarinho, o agregado vai até o cemitério da cidade e começa a refletir sobre a sua vida e todos os últimos acontecimentos e conclui: “Quem sabe cemitério não é mesmo bom? Disse Juca Passarinho. A gente, vendo os mortos, se lembra que está vivo, e fica mais vivo ainda.” (DOURADO, 1979, p.153). Observamos que Juca Passarinho muda a opinião que inicialmente tinha a respeito do cemitério, que inicialmente era visto como um lugar ruim, povoado pela tristeza. Agora, tragado pelo sobrado e por Rosalina, ele se sente morto assim como a personagem, tanto que precisa visitar o cemitério para lembrar-se que estava vivo, diferente daqueles corpos ali enterrados.

Ao final da narrativa, Rosalina dá a luz ao filho do relacionamento com o empregado, e a criança falece. Quiquina embrulha o corpo da criança e pede que o pai enterre o filho. Inicialmente, Juca Passarinho pensa em enterrá-lo no quintal, mas Quiquina: “[...] mostrou-lhe o portão, ele viu que não podia ser ali na horta, ela não queria. Desnorteada, ela fabricava gestos, grunhia. Fez uma cruz com os braços, abriu a boca, aumentando com as mãos a goela, o buracão aberto. Ela queria dizer cemitério, voçorocas.” (DOURADO, 1979, p.202).

Juca Passarinho então se desespera e pensa não ser capaz de cumprir tal pedido, mesmo contra a vontade ele obedece Quiquina e sente: “[...] um grande vazio, um oco sem fundo...” (DOURADO, 1979, p.203). Assim, o personagem encara o seu fim trágico e enterra o próprio filho, e só lhe resta ir embora do casarão, deixando para trás Rosalina e a sombra trágica daquele sobrado. O personagem termina a narrativa da mesma forma que iniciou, sem nada: perdeu o emprego, Rosalina e o filho. Em resumo, ele não possui nada além de sua própria vida agora devastada pelas experiências que viveu.

Rosalina enlouquece com a perda do filho e sai todas as noites a entoar cantigas indecifráveis ao redor do cemitério. Emanuel então decide retirar Rosalina do sobrado e levá-la para longe, o que metaforicamente simbolizaria a morte definitiva da personagem, já que ela vai para longe do mundo de Duas Pontes. E assim essa ópera regida pela morte tem um fim: “Lá se ia Rosalina para longes terras. Lá se ia Rosalina, nosso espinho, nossa dor.” (DOURADO, 1979, p.211). Ou ela ainda estaria assombrando a cidade e continuaria a entoar as cantigas?

Na narrativa autraniana, encontramos elementos que se destacam para os personagens,

tanto consciente quanto inconscientemente, como símbolos de morte. Rosalina evita, tem medo de certa forma, das flores naturais, por sua finitude. As flores de papel, em oposição, transmitem segurança, pois são duradouras. Talvez, Rosalina se dedique à feitura das flores artificiais, pois tenha medo da morte, apesar de já estar morta metaforicamente, pois abdicou da própria vida para a manutenção do rancor que o pai sentia.

As voçorocas representam a degradação da natureza, a destruição. Estão próximas à cidade, quase a engolindo, por conta disso, representariam um sinal de destruição iminente e se configuram como um presságio lido por Juca Passarinho, que, ao vê-las (assim como os redemoinhos), tem medo de chegar à cidade e sente que algo de ruim está para acontecer.

As flores feitas por Rosalina e os presságios apresentados a Juca Passarinho contribuem para a composição de uma narrativa em que tudo e todos sucumbem ao impulso da morte. Assim como as voçorocas estão a ponto de engolir a cidade “com sua goela vermelha” e arrastar tudo que estiver na sua frente, a morte cumpre o mesmo papel, traga todos os personagens em vida, envolvendo-os na teia de uma narrativa trágica.

Morrer é o destino de todos os seres humanos, e os mistérios que envolvem sua chegada assombram os homens. Nas narrativas que estudamos aqui, pelas penas de Mia Couto e de Autran Dourado, temos contato com as histórias de dois personagens que precisam lidar com as sombras deixadas pela morte de seus antepassados.

As duas obras analisadas, *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* e *Ópera dos Mortos*, carregam traços de um tema em comum: a morte, ou, mais detalhadamente, os caminhos que os vivos precisam percorrer para lidar com ela. Esta é em nossa análise um dos pontos centrais das duas histórias, a partir dos quais podemos traçar uma linha que servirá para ligá-las.

De um lado, temos contato com uma perspectiva que a princípio nos é estranha, uma outra visão da morte e da vida. As mortes mal resolvidas na ilha de Luar-do-Chão regem e interferem na vida daqueles que ficaram, porém, a morte não é entendida como um fim. Com a resolução dos segredos e tragédias, os mortos podem seguir seu destino junto dos ancestrais, a vida pode voltar, pode renascer. Cumprindo sua sina, Marianinho recupera suas raízes e tradições, e tudo fica em paz.

Por outro, na obra de Autran Dourado, vemos que a tragédia é inevitável. Rosalina vive uma vida de negações, inclusive abrindo mão de viver a sua própria vida e seus desejos em respeito à memória do pai e às tradições que a rodeiam. Os símbolos que permeiam a obra e representam a morte presente nas vidas dos personagens são muitos, entre eles se destacam as flores artificiais, as voçorocas e os redemoinhos. Juca Passarinho, ao se aproximar de

Rosalina, é sugado por essa força trágica que move os personagens e sucumbe também a perdas e tristezas. Na obra de Autran Dourado, o destino dos personagens já está traçado, não existe nenhuma reconciliação ou outro fim possível para eles que não o trágico.

CONCLUSÃO

Em nosso trabalho, buscamos ressaltar aspectos que fossem semelhantes às duas obras analisadas: *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* de Mia Couto e *Ópera dos Mortos* de Autran Dourado. Podemos perceber que, mesmo estando distantes tanto espacial quanto temporalmente uma da outra, (uma escrita por um moçambicano e lançada em 2002 e a outra por um mineiro em 1967, respectivamente) elas guardam entre si diversos elementos em comum. Ambas são, obviamente, perpassadas em seu texto pela subjetividade de seus autores; nelas transparece a sociedade em que cada um viveu, com sua história, sua cultura e seus costumes.

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, como vimos, é narrada a história de Marianinho, que após vários anos vivendo na cidade precisa retornar à sua terra natal, a ilha de Luar-do-Chão, e à casa de seus antepassados, para o enterro de seu avô, que se encontra em um estado de “quase morte”. Quando Marianinho retorna ao lar de sua família, ele precisa lidar com o mistério da morte incompleta de seu avô, e com pecados e segredos que pairam sobre todos os habitantes da ilha. O mistério se aguça pelo fato de a própria terra se recusar a receber Dito Mariano, o avô, até que todos os segredos sejam revelados.

Ao final, Marianinho, ao buscar realizar as últimas vontades de seu avô expressas através de misteriosas cartas, e assim desvendar os segredos que atormentavam a ilha e a sua própria história, consegue fazer com que a terra novamente se abra, e a vida possa voltar, não apenas à terra, como aos corações de sua família e amigos e aos de toda a ilha.

Ópera dos Mortos é protagonizada por Rosalina, última representante de uma tradicional família mineira: os Honório Cota. A personagem vive com a empregada Quiquina no sobrado da família, que foi construído por seu avô e posteriormente completado por seu pai, e que pode ser interpretado como uma amálgama entre os dois personagens.

A história da personagem é permeada pelo peso da mágoa e do rancor que a sua família (e inclusive ela própria) nutre pelos habitantes Duas Pontes. O avô de Rosalina, Lucas Procópio, fundador da família, foi um homem temido, violento e entregue às paixões sem qualquer pudor; o pai de Rosalina, João Capistrano, era o oposto, calmo e querido por todos, até o dia em que sofreu um revés na política e se trancafiou com a família na própria casa.

Rosalina não tem controle sobre sua vida e suas próprias vontades, vive à sombra da tradição de sua família, confinada ao casarão por ser incapaz de viver por si só; presa e destinada a sucumbir ao peso das tradições e dos “fantasmas” do pai e do avô que rondam o sobrado e ditam as regras de sua vida. Ao fim, lhe resta apenas a tragédia. Não há final feliz

possível para a personagem.

Inicialmente, as duas histórias são muito diferentes entre si; de um lado, na narrativa coutiana, o protagonista consegue realizar a tarefa que lhe é imposta, se reencontra com suas tradições e raízes, e é capaz de trazer nova vida à sua casa, sua família e sua terra (terra tanto no sentido literal, o chão que se abre para receber o corpo de Dito Mariano e se torna novamente fecundo, e a terra natal, a própria ilha de Luar-do-Chão). Seu final é feliz, permite que se tenha a esperança de um bom futuro.

Na obra autraniana, por outro lado, não há escapatória para a protagonista, que vive presa a uma vida que não escolheu, mas da qual é incapaz de fugir. Seu destino é trágico. Rosalina vive a vida presa a uma família que se foi, a uma tradição que aos poucos se desgasta e se perde, e por isso não é capaz de construir um futuro para si; não é livre para viver seus sentimentos ou realizar suas vontades e desejos.

No momento em que a personagem se entrega a uma paixão, é incapaz de aproveitá-la, de gozá-la; quando engravida do empregado da casa, parece incapaz de aceitar o fato e se desliga ainda mais da vida, escondendo inclusive a barriga; se antes vivia fechada dentro do casarão, agora está completamente fechada dentro de si mesma. Seu filho morre, toda a linhagem da sua nobre família termina com ela, que, por fim, é levada para longe. Não há redenção para os Honório Cota, não há forma de restaurar sua casa, não há reconciliação com a cidade.

Apesar dessas diferenças, existem alguns elementos que são comuns às duas obras: o valor das tradições das sociedades em que cada personagem está inserido; a casa como um personagem e um dos elementos centrais de cada história e o tema da morte e o fato de que os personagens, de formas diferentes, devem ser capazes de encará-la.

Para Marianinho, personagem de Mia Couto, a reinserção nas tradições locais é de suma importância para que o personagem possa ajudar o avô a cumprir o ciclo natural da morte e enfim possa ser enterrado, já que inclusive o chão da ilha se fechou em recusa a receber o corpo de Dito Mariano. Essa reinserção é importante também para que o personagem possa se reencontrar com suas origens e conhecer a sua própria história, já que ali ele era quase um estrangeiro, após viver muito tempo na cidade por conta dos estudos.

Nessa jornada de reencontro consigo mesmo, Marianinho é auxiliado por outros personagens da narrativa que conhecem essas tradições e ensinam o personagem a ser um verdadeiro Malilanes, já que esse era há muito tempo um Mariano. O avô inclusive é fulcral nessa ajuda, é ele quem através das cartas vai aos poucos revelando os segredos que envolvem as mortes mal acabadas na ilha e revela a Marianinho quem são os seus verdadeiros pais.

Nessa história, a casa da família possui um nome próprio: a Nyumba-Kaya, grande, forte e imponente. Representa toda a família, simbolizando a união entre os parentes do norte e do sul do país. Essa casa é mais que uma simples moradia para os personagens, mas ergue-se ao longo da narrativa como um verdadeiro personagem, dotada de vida e destino; representava a própria família que nela habitava.

Assim como tudo e todos na ilha, a Nyumba-Kaya perdia as suas raízes e parecia condenada assim a desaparecer. Foi preciso a busca de Marianinho para desvendar os segredos da ilha e da morte do avô para que ela pudesse recuperar suas raízes, e não fosse condenada ao desaparecimento ou vendida pela cobiça do tio mais novo de Marianinho, Último.

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, a vida (e por extensão a morte) são compreendidas de uma forma diferente da visão ocidental. A vida não é um bem único e exclusivo daquele que a possui, mas pertence a toda a comunidade na qual aquele indivíduo está inserido. A morte não é vista como o fim da vida, mas sim uma passagem para outra espécie de existência em que o morto, ajudado por outros antepassados, continuará a guiar e a ter contato com a vida de seus familiares e de sua comunidade.

As mortes mal acontecidas, como assassinatos e abortos, não são bem vistas em diversas das culturas de Moçambique, e, por isso, pelos segredos guardados e pelas mortes que ocorreram, a terra e a ilha ficaram maculadas; essas mortes interferiram na vida de todas as pessoas, e era preciso que fossem resolvidas para que aquele lugar pudesse ter equilíbrio novamente.

O naufrágio do navio no qual foram vitimados todos os tripulantes e passageiros, o estupro de Mariavilhosa e o aborto que esta realizou, com a consequência de nunca mais poder ter filhos e que culminou em seu suicídio; o assassinato de Juca Sabão: todos esses crimes cometidos, ou causados, por pessoas poderosas e movidas pela ganância e a certeza da impunidade, frutos da cobiça, da ganância, foram cruciais para macular a ilha.

Por essa mácula, a terra negava-se a receber o corpo proveniente da última morte na ilha: Dito Mariano. Ele também guardava muitos segredos, e foi responsável mesmo que indiretamente (mas igualmente movido pela ganância) pela morte de seu amigo Juca Sabão.

Ao final da narrativa, vemos que Marianinho consegue descobrir a verdade sobre todos esses crimes, e mesmo que os responsáveis não sejam punidos, o fato de ele saber a verdade é suficiente para que a ilha possa se libertar do peso desses pecados e renascer. Ao fim, também ele se reinsere nas tradições locais ao recuperar a sua própria história, enterrar o corpo do avô e auxiliar os outros personagens da narrativa, como os tios, a avó e Miserinha a

superarem os seus traumas pessoais e frustrações e fazerem as pazes com o passado. Com isso, toda a ilha e todos que nela habitam renascem, e pode ser restabelecido o equilíbrio daquele lugar, tudo se converte em paz.

Na narrativa de Autran Dourado, há o tema da tradição também presente, mas entendemos que essa tradição assume na narrativa um caráter quase castrador para a personagem principal, Rosalina.

A personagem vive sob o peso das tradições que lhe são impostas e uma vida de aparências, afinal, ela é representante de uma nobre e tradicional família mineira. Ela precisa negar os seus desejos; embriaga-se todas as noites para suportar o peso da sua existência e para corresponder às expectativas de uma sociedade que preestabelece o papel que a mulher deveria ocupar na sociedade.

Porém, mesmo sob o peso de toda essa repressão, a personagem se envolve com o seu empregado Juca Passarinho e engravida dele. Essa relação com o empregado se converte em apenas uma relação carnal, não sendo possível qualquer envolvimento amoroso real entre eles, já que uma mulher solteira não poderia ter relações sexuais, e muito menos uma patroa, membro dessa sociedade conservadora, poder-se-ia envolver com um simples empregado. Essa relação é escondida, realizando-se apenas à noite: durante o dia, era preciso manter as aparências de patroa e empregado.

Assim, a personagem vive presa ao sobrado da família e às tradições impostas a ela, que funcionam como um túmulo; o sobrado é um grande mausoléu em que a única vida para a personagem consiste em assumir para si o rancor herdado do pai, que a impede de ser feliz, de viver a sua própria vida com as suas próprias escolhas. Rosalina vive dessa maneira uma vida de negações: não casou, não teve filhos. Não sabe nem ao menos dançar. Desta maneira, a personagem está presa ao casarão, amarrada a ele, em uma amálgama de gente e casa.

O sobrado da família Honório é construído na narrativa não pela sua grandiosidade ou importância, mas através da decadência. O narrador da história começa a descrevê-lo pela sua desconstrução: pelas goteiras, pela erva de passarinho que tomavam conta da casa. Aquela casa nunca mais teria a grandeza e importância que já tivera um dia.

Fica claro na narrativa que esta construção é a junção do avô e do pai de Rosalina: Lucas Procópio construiu a parte de baixo do sobrado e João Capistrano a parte de cima. O Sobrado ao longo da narrativa representa toda a decadência da família, torna-se a prisão de Rosalina e se converte em um personagem perverso que enclausura Rosalina, serve como uma fortaleza de separação e de distinção social da família Honório Cota e de toda a população de Duas Pontes.

A morte na narrativa autraniana é encarada em oposição à vida, de uma maneira distinta daquela que conhecemos no livro de Mia Couto. É o fim da existência dos personagens. Porém, mesmo com a morte do pai e do avô, estes ainda continuam a interferir e governar a vida de Rosalina, não como guias ou menos como uma memória viva, que acalente a possibilidade de um final feliz, mas como carcereiros, reprimindo as suas vontades e seus desejos.

A presença dos mortos na narrativa é muito forte, tanto que vários elementos da história se convertem em símbolos dessa força fúnebre que rege a ópera: as voçorocas, os redemoinhos e as flores artificiais.

Existe também um esforço empreendido pelos personagens em estagnar o tempo e, quem sabe, de conter essa força devastadora da morte, representada na parada dos relógios cada vez que um membro da família morre. A ausência de marcação temporal na narrativa é mais um indício de que a vida e o tempo pararam, ou deveriam, como desejo dos personagens, ter parado no momento em que os familiares dos Honório Cota morrem.

Mesmo ficando claro para os personagens o caráter trágico que envolve as suas vidas, eles não são capazes de lutar contra as forças do destino e aceitam passivamente toda essa tragicidade e a histórias que lhes foram traçadas por ele.

Rosalina é enterrada em vida, ou melhor, nem sequer ao menos teve uma. Viveu não sob a responsabilidade, e a liberdade, de suas próprias escolhas, mas seguiu a vida que o pai escolheu para ela, cultivando um rancor e uma separação intransigente e intransponível para com os habitantes de Duas Pontes.

Por fim, a personagem enlouquece com a perda do filho e é levada embora do sobrado. Sua partida do sobrado, e da cidade, simboliza metaforicamente a morte de Rosalina. O último relógio da casa é parado por Quiquina, enquanto a população se aglomera dentro do casarão, pela primeira vez em anos atravessando aqueles portões. Mas Rosalina continua sendo uma incógnita, não há conciliação, redenção ou qualquer esperança de um futuro. Rosalina parte e nada resta além da lembrança da tragédia para os habitantes de Duas Pontes, assim como para nós, leitores.

As duas obras, portanto, lidam com esses elementos, que podemos entender como universais. Todos os povos possuem suas tradições, suas casas e suas maneiras de lidar com a morte, e cada uma carrega consigo uma simbologia própria. A literatura é uma forma de tomar contato com essas diferentes histórias. Ao estudar as obras de Mia Couto e de Autran Dourado, procuramos investigar como esses dois autores lidaram com esses elementos, transpondo para o papel parte de sua própria experiência de vida, das histórias e culturas de

seus povos, encarnadas nos dramas de seus personagens.

REFERÊNCIAS

- ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.
- BACHELARD, Gaston. **A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BORNHEIM, Gerd. A. O conceito da tradição. In: BORNHEIN, Gerd et al. **Cultura brasileira: Tradição Contradição**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987. p.13-29.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BESCU, Helena Carvalhão. A casa e a encenação do mundo Os fidalgos da casa mourisca, de Júlio Dinis. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da. **Escrever a casa portuguesa**. Belo Horizonte: UFMG. 1999. p. 27-37.
- CANDIDO, Antonio. **Iniciação à Literatura Brasileira: resumo para principiantes**. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/ USP, 1999.
- CAVACAS, Fernanda. Mia Couto: palavra oral de sabor cotidiano/palavra escrita de saber literário. In: CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia (Org.) **Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa**. São Paulo: Alameda, 2006. p. 57-73.
- CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Barcelona, Editorial Herder, 1986.
- COSSON, Rildo. **Letramento literário: teoria e prática**. São Paulo: Contexto, 2006.
- COUTO, Mia. **E se Obama fosse africano?: e outras intervenções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. Mia Couto fala sobre a literatura de Moçambique e a sua relação com as palavras: Depoimento. [16 de abril, 2012]. **Saraiva Conteúdo**. Entrevista concedida a Marcos Fidalgo. Disponível em: < <http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/45036>> Acesso em: 23 fev. 2017.
- _____. **Um rio Chamado tempo, uma casa chamada terra**. São Paulo: Companhia das Letras. 2003.
- DELEUZE, Gilles. O cenário do ambíguo- traços barrocos da prosa moderna. In: SCOLLHAMMER, Karl Erik. **Além do visível: o olhar da literatura**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. p.55-77.
- D'IANCO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: PRIORE. Mary del. (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2011. p. 223-240.
- DOURADO, Autran. **Breve Manual de Estilo e Romance**. Belo Horizonte: Ed. UFMG,

2003.

_____. **Ópera dos Mortos**. São Paulo/ Rio de Janeiro: Difel/ Difusão Editorial. 1979.

_____. **Poética de Romance Matéria de Carpintaria**. São Paulo/ Rio de Janeiro: Difel/ Difusão Editorial. 1976.

ENGEL, Magali. Psiquiatria e feminilidade. In: PRIORE. Mary del. (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2011. p. 322-361.

FERRO, Carmen Valéria da Silva. Algumas reflexões sobre a casa do pó, de Fernando Campos. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da. **Escrever a casa portuguesa**. Belo Horizonte: UFMG. 1999. p. 197-203.

FABIANI, Marcelo Villela. **A tradição poética de Autran Dourado em Ópera dos Mortos**. 2011. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro: 2011.

FIGUEIREDO, Luciano. Mulheres em Minas Gerais. In: PRIORE. Mary del. (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2011. p. 141-188.

FIGUEIREDO, Monica do Nascimento. Impunemente Sedutora, a ficção ocupa seu espaço A casa eterna, de Hélia Correia. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da. **Escrever a casa portuguesa**. Belo Horizonte: UFMG. 1999. p. 205-210.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; MOREIRA, Terezinha Taborda. Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa. **Cardernos Cespuc de Pesquisa PUC-Minas**, Belo Horizonte, n.16, p.13-69, set. 2007.

GERSCHEMFELD, Ana. **Os neandertais enterravam intencionalmente os seus mortos, afirmam cientistas**. Disponível em: < <https://www.publico.pt/2013/12/17/ciencia/noticia/os-neandertais-enterravam-intencionalmente-os-seus-mortos-afirmam-cientistas-1616500>> Acesso em: 11 de novembro de 2017.

HAMPATÉ BÂ, Hamadou. A tradição viva. In: **História Geral da África I**. Metodologia e pré-história da África. Org. Joseph Ki-Zerbo. Brasília: UNESCO, 2010, p.167-212.

_____. **AmKoullél**, o menino fula. Tradução de Xina Smith de Vasconcellos. São Paulo: Palas Athena: Casas das Áfricas, 2003.

HOBSBAWM, Eric. Introdução. In: HOBSBAWM, Eric. RANGER, Terence (org.) **A invenção das tradições**. Tradução Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, p. 9-23.

IRELE, Abiola. A literatura africana e a questão da língua. Tradução de Fernanda Mourão. LOURENÇO, Eliana. VIEIRA, Elisa Amorim. BRANCO, Lucia Castello. CANDIDA, Maria (org.) **A Tradição Oral**. Tradução Fernando Mourão. Belo Horizonte: Outros FALE/ UFMG, 2006, p.27- 43.

LARANJEIRA, José Pires. Mia Couto e as literaturas africanas de língua portuguesa. **Revista de Filologia Románica**, Madri, 2001, n. 2, p. 185-205. Disponível em: <<https://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/viewFile/RFRM0101220185A/10937>> Acesso em: 29 mar 2017.

LEITE, Ana Mafalda Leite. **Literaturas Africanas e Formulações pós-coloniais**. Maputo: Imprensa Universitária UEM. 2003.

LUCAS, Fábio. **Mineiranças**. Belo Horizonte: Oficina de Livros. 1991.

MONTEIRO, Manuel Rui Alves. Eu e o outro – o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto. Comunicação apresentada no ENCONTRO PERFIL DA LITERATURA NEGRA,1, São Paulo, Brasil, 23 maio 1985.

MORAIS, Lívio Sebastião de. A representação da Morte na arte moçambicana das formas Makonde à produção artística plástica actual. Dissertação de mestrado.

NOA, Francisco. Dez anos, dez autores, dez obras: tendências temáticas e estéticas da literatura moçambicana. In: MARGATO Izabel & GOMES, Renato Cordeiro. **Literatura / política / cultura (1994-2004)**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005, p.155-170.

NEVES, Joel. **Ideias filosóficas no barroco mineiro**. São Paulo: Edusp, 1985.

RIBEIRO, Lucia Maria Moutinho. Casa e classes sociais em Frei Luís de Souza e viagens na minha terra de Almeida Garrett. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da. **Escrever a casa portuguesa**. Belo Horizonte: UFMG. 1999. p. 223-234.

SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: _____ **Nas malhas da letra: ensaios**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 108- 144.

_____. Questão de perspectiva. In: _____ **Nas malhas da letra: ensaios**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 187- 192.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. Travessias e margens da existência: representação da morte em textos literários de Angola e Moçambique. **Navegações**, v.5, n.1, p.68-72, jan./jun 2012.

SCHIMPPER, Mineke. Literatura oral e oralidade escrita. LOURENÇO, Eliana. VIEIRA, Elisa Amorim. BRANCO, Lucia Castello. CANDIDA. Maria (org.) **A Tradição Oral**. Tradução Fernando Mourão. Belo Horizonte: Outros FALÉ/ UFMG, 2006, p.12-26.

SEGALLA, Cristiane Barnabé. **Ópera dos Mortos: uma narrativa em quatro atos (o desdobramento do espaço social através da linguagem)**. 2006. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP). São Paulo: 2006.

SEIXO, Maria Alzira. Uma especiosa réstia de alhos caso, tempo e espaço em A casa grande de Romarigães. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da. **Escrever a casa portuguesa**. Belo Horizonte: UFMG. 1999. p.109-123.

SENRA, Angela Maria de Souza. **Literatura Comentada** Autran Dourado. São Paulo: Abril Educação, 1983.

SILIYA, Carlos Jorge. **Ensaio sobre a cultura em Moçambique**. Maputo: Publicita CEGRAF, 1996.

SILVA, Ana Cláudia da. **O rio e a casa**: imagens do tempo na ficção de Mia Couto. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

SOUZA, Eneida Maria de (Org.). **Autran Dourado**. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

_____. É preciso enterrar os nossos mortos. In: _____. Traço crítico. Rio de Janeiro: UFRJ; Belo Horizonte: UFMG, 1993. p.51-60.

TAVARES, Thiago Rodrigues. Os últimos rituais: religiosidade e morte no interior de Minas Gerais. In: XXIX Simpósio Nacional de História - contra os preconceitos: história e democracia, 2017, Brasília. **XXIX Simpósio Nacional de História** - contra os preconceitos: história e democracia. Brasília, 2017. p. 1-14.

VENÂNCIO, Renato Pinto. Maternidade negada. In: PRIORE. Mary del. (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2011. p. 189-222.

VIEIRA, Luandino. Luandino quebra seu silêncio. [14 nov.2007] São Paulo: **Revista da Folha de São Paulo**. Entrevista concedida a Eduardo Simões.

ANEXO A – Mapas de Moçambique e Minas Gerais.

Figura 1 - Detalhe do mapa africano destacando a localização de Moçambique.

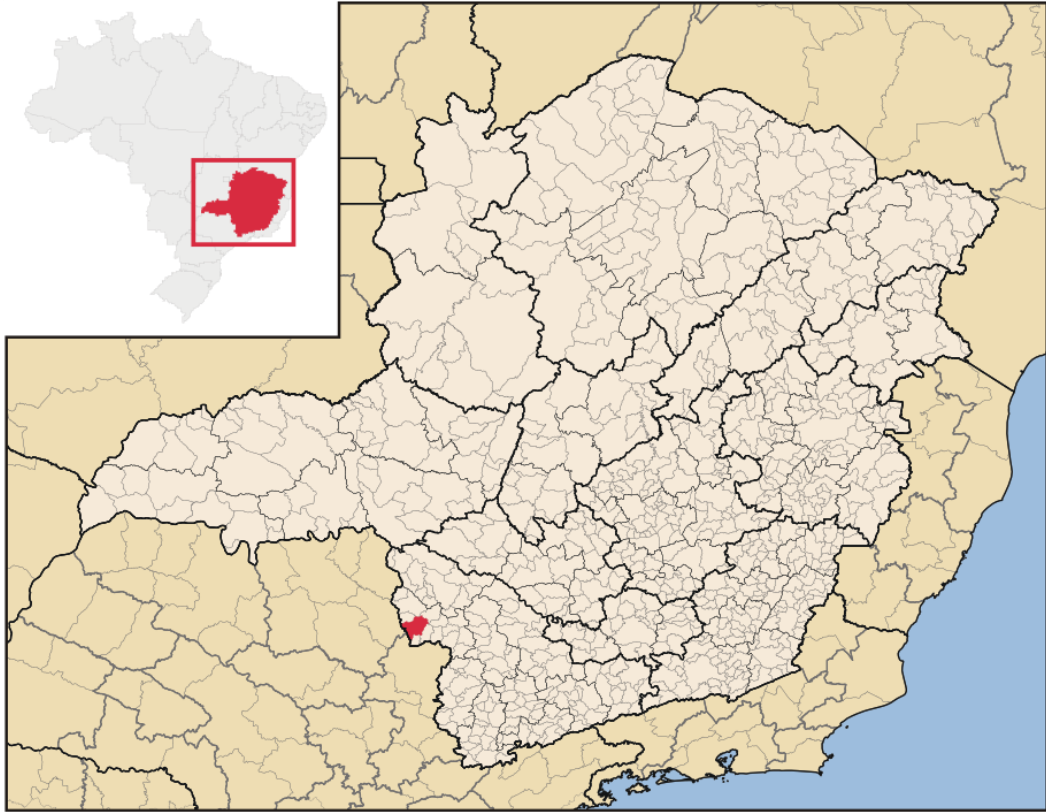


Figura 3 - Mapa do Estado de Minas Gerais, destacando o município de Monte Santo de Minas.