



**UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA**

NECILDA DE SOUZA

O RITO FUNERÁRIO EM AUTRAN DOURADO

**LONDRINA
2003**

NECILDA DE SOUZA

O RITO FUNERÁRIO EM AUTRAN DOURADO

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Almir Aquino Corrêa

LONDRINA
2003

NECILDA DE SOUZA

O RITO FUNERÁRIO EM AUTRAN DOURADO

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Alamir Aquino Corrêa
Universidade Estadual de Londrina

Prof. Dr. André Luiz Joanilho
Universidade Estadual de Londrina

Prof. Dr. Sérgio Paulo Adolfo
Universidade Estadual de Londrina

Londrina, 18 de dezembro de 2003.

AGRADECIMENTOS

Ao escritor Autran Dourado e sua esposa Maria Lúcia Chisto Autran Dourado, pela atenção.

Ao Prof. Dr. Almir Aquino Corrêa, pela paciência.

Às professoras Dr^a Neuza Ceciliato de Carvalho e Dr^a Sônia Maria van Diyck Lima, pelas sugestões dadas na ocasião do Exame de Qualificação.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela concessão de bolsa.

SOUZA, Necilda de. *O rito funerário em Autran Dourado*. 2003. 111.f..
Dissertação.(Mestrado em Estudos Literários) Universidade Estadual de Londrina,
Londrina.

RESUMO

Este trabalho consiste numa reflexão acerca da representação do rito funerário em cinco romances de Autran Dourado: *Tempo de amar* (1952), *A barca dos homens* (1961), *Ópera dos mortos* (1967), *O risco do bordado* (1970) e *Os sinos da agonia* (1974). Apoiado nos conceitos fornecidos pelos teóricos franceses que se dedicaram a pesquisar a morte, Jean-Pierre Bayard (*O sentido oculto dos ritos mortuários*), Edgar Morin (*O homem e a morte*) e Philippe Ariès (*O homem diante da morte*), o estudo perscruta a trajetória dos personagens autranianos e suas ações, a fim de demonstrar suas atitudes diante da morte e do rito. Para compreender o rito funerário, descreve o conceito de longa duração presente no ensaio de Michel Vovelle, na obra *História Nova*. Tal análise permite concluir que: 1) a recorrência da temática nas narrativas selecionadas confirma o aspecto da lenta transformação da estrutura do rito funerário; 2) o rito funerário move o comportamento de todos os personagens dos textos analisados.

SOUZA, Necilda de. *The funeral rite in Autran Dourado*. 2003. 111.f.. Dissertation. (Master of literary study) Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

ABSTRACT

This work consists of a reflection about the representation of the funeral rite in five Autran Dourado's novels: *Tempo de amar* (1952), *A barca dos homens* (1961), *Ópera dos mortos* (1967), *O risco do bordado* (1970) and *Os sinos da agonia* (1974). Based on the conception provided by French authors who dedicated themselves to study the death and the rite, Jean-Pierre Bayard (*O sentido oculto dos ritos mortuários*), Edgar Morin (*O homem e a morte*) e Philippe Ariès (*O homem diante da morte*), the study searches the stretch of the autran's character and their action, trying to show their posture toward of the death and the rite. It describes the conception of the long duration plain in the Michel Vovelle's text, in the *História Nova*, to understand the funeral rite. This analysis makes us infer that: 1) the recurrence of the topic at the select narratives confirms that the funeral rite is a structure which moves slowly 2) all the charaters of the analysed novels are framed by the funeral rite, mainly, represented by the cult of the ancestors.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	07
2 AUTRAN DOURADO	10
2.1 Biografia	10
2.2 Obra	11
2.3 Crítica	14
3 OS ROMANCES AUTRANIANOS: FORTUNA CRÍTICA	17
4 A HISTÓRIA DE LONGA DURAÇÃO E O RITO FUNERÁRIO	30
4.1 A História Nova	30
4.2 A longa duração	32
4.3 O rito funerário	33
4.4 Os funerais cristãos	34
4.5 A morte em Jean-Pierre Bayard	35
4.6 A morte em Edgar Morin	38
4.7 A morte em Philippe Ariès	45
5 O RITO FUNERÁRIO NOS ROMANCES AUTRANIANOS	61
6 CONCLUSÃO	92
OBRAS CITADAS DE AUTRAN DOURADO	94
REFERÊNCIAS	95

1 INTRODUÇÃO

Escrever sobre a morte é uma tarefa que apresenta dificuldades incomuns, pois o tema abrange os mais variados campos de interesse, além de constituir uma das questões mais complexas e controversas da história da humanidade. Falar sobre a morte, ao mesmo tempo em que ajuda a elaborar a idéia do fim, provoca certo desconforto, pois por mais que se avancem nas pesquisas ela continua ainda um mistério. No decorrer da História, filósofos, sociólogos, biólogos, antropólogos, psicólogos, dentre outros, já se debruçaram sobre o tema demonstrando seu caráter multidisciplinar, ou seja, ele não faz parte de uma categoria específica, mas é uma questão essencialmente humana.

O homem, ao mesmo tempo em que se sente fascinado pela morte, também sente horror diante dela. Isso porque, conforme afirma Edgar Morin, ela é sempre um fenômeno exterior. Wittgenstein também atesta que: “A morte não é um acontecimento da vida. Não há uma vivência de morte” (Wittgenstein: 1987: 139). Dentre todas as espécies, a humana é a única que tem consciência de um fim, tanto seu como dos outros, mas não tem uma experiência pessoal. Por isso a idéia de morte persegue o homem desde o início dos tempos, provocando temor. Tal sentimento é um dos responsáveis pela manifestação do rito funerário, tema do presente trabalho. O rito manifesta-se a partir do momento em que o homem convive com os outros, tem consciência de seu grupo e compartilha com ele suas angústias.

A morte como fenômeno físico e psicológico já foi e continua sendo investigada, porém, não faz muito tempo que se começou a estudá-la através de outras fontes, como por exemplo, a literatura. Por tratar-se de um fenômeno essencialmente social, a obra literária faz a representação da morte, mas um estudo sistematizado tem merecido a atenção de filósofos e historiadores apenas nas últimas décadas.

Uma das características principais da literatura é justamente o seu caráter humano, ou seja, através dela é possível verificar a atitude do homem diante dos diversos sentimentos. A literatura, em particular o romance, transformou-se, sobretudo a partir do século XX, numa complexa forma de expressão, buscando traduzir os sentimentos, num estudo profundo da alma humana. A obra literária, como expressão de uma cultura, constitui então, uma excelente fonte para o

historiador das mentalidades.

A literatura brasileira apresenta uma grande quantidade de exemplos de abordagem da morte e isso permite que se possa delinear o comportamento da sociedade diante do fenômeno. Dentre os autores, Autran Dourado chama a atenção por revelar-se um escritor preocupado com a questão, abordando-a em seus diversos aspectos na quase totalidade de sua produção literária. De fato, o levantamento de sua fortuna crítica mostrou que alguns pesquisadores já haviam percebido isso na obra autraniana. Segundo Maria Lúcia Lepecki, “a morte em Autran Dourado é tema, motivo e assunto” (LEPECKI, 1976: 21).

Dentre as várias faces que a morte assume na obra de Autran Dourado ressalta-se o ritual funerário. O tema, presente desde *Tempo de amar* (1952), perpassa quase toda a produção do autor, até *Os sinos da agonia* (1974), quando começa a perder força.

Embora haja uma grande diversidade de abordagens e publicações sobre a obra do autor mineiro, percebeu-se através do levantamento da fortuna crítica que o rito funerário merecia um novo enfoque. Primeiro, porque não foi encontrado nenhum trabalho que se dedicasse exclusivamente ao tema e, em segundo lugar, porque nas últimas décadas surgiram novos estudos sobre a morte e o rito. Dentre eles, destacam-se três teóricos franceses que fundamentam a presente dissertação: Edgar Morin, Philippe Ariès e Jean-Pierre Bayard. Seus trabalhos auxiliam no entendimento da evolução dos ritos funerários nas diversas sociedades ao longo dos séculos.

No primeiro momento, serão destacados alguns elementos responsáveis pela melhor compreensão das obras estudadas: panorama biográfico do autor, detalhamento de sua produção literária e seu lugar na crítica literária brasileira. Optou-se, no segundo momento, pela descrição de todos os romances do autor, bem como o levantamento da fortuna crítica específica.

Uma vez que o objetivo da pesquisa é analisar a morte e o rito funerário nos romances de Autran Dourado, faz-se necessário recorrer a filósofos, antropólogos, historiadores. Por tratar-se de três expoentes do pensamento atual, dedicou-se um capítulo aos autores citados anteriormente. Edgar Morin é um dos mais expressivos pensadores contemporâneos. Sua produção científica é alvo de polêmica por apresentar idéias radicais acerca do papel social e ético do conhecimento. Pensador inclassificável, Morin transita livremente entre as diversas ciências. Em *O homem e a*

morte, obra que fundamenta a presente análise, dialoga com a biologia, a antropologia, a psicologia, dentre outras.

Jean-Pierre Bayard é um historiador das religiões. Sua obra *O sentido oculto dos ritos mortuários- morrer é morrer?* contempla um vasto estudo do comportamento do homem com relação ao ritual funerário, no qual o autor examina o simbolismo e as relações dos ritos em cada sociedade.

O homem diante da morte, de Philippe Ariès é um exemplo do que os historiadores chamam de longa duração. Seu estudo de largo fôlego tem início na Idade Média e se propõe a mostrar a atitude do homem diante da morte durante quase quinze séculos. Para tanto, mobilizou não somente a expressão literária, mas também documentos jurídicos, relatos de concílios, códigos antigos, relatos de autores medievais, registros paroquiais, documentos históricos funerários, testamentos, iconografias e inscrições em túmulos. Em todas estas fontes, o autor procurou observar a atitude do homem diante da morte, sob o ponto de vista histórico e sociológico. Encontrou uma grande diversidade de comportamento e incorporou aos seus estudos as informações cotidianas dos povos ocidentais na longa duração dos séculos.

Outro aspecto fundamental para a compreensão do rito funerário é o conceito da longa duração. Para tanto, recorreu-se à principal obra publicada sobre o tema: *História nova*, de Jacques Le Goff. Sua primeira edição foi em 1978 e proporcionava aos historiadores informações sobre as várias correntes que, na França, estavam ligadas à *École des Annales*, fundada por Lucien Febvre e Marc Bloch. Os ensaios objetivam mostrar uma nova maneira de estudar a História. A longa duração, conceito importante para a compreensão do rito funerário, está presente em vários ensaios. No entanto, o mais importante para o presente estudo é o de Michel Vovelle, intitulado *A história e a longa duração*.

O *corpus* selecionado para análise no último capítulo compõe-se apenas de romances por ser considerado o gênero no qual o autor mais se destacou. A ênfase recaiu nos cinco primeiros romances publicados, nos quais a presença do rito é mais constante: *Tempo de amar* (1952), *A barca dos homens* (1961), *Ópera dos mortos* (1967), *O risco do bordado* (1970) e *Os sinos da agonia* (1974).

2 AUTRAN DOURADO

2.1 Biografia

O escritor Waldomiro Freitas Autran Dourado nasceu na cidade de Patos, estado de Minas Gerais, em 18 de janeiro de 1926. É o terceiro entre os cinco filhos do juiz de Direito Telêmaco Autran Dourado e de Alice Freitas Autran Dourado. Quando estava com um mês de idade a família transferiu-se para Monte Santo de Minas, onde ele permaneceu até os treze anos. Em 1940, foi para o internato do Colégio Paraiense, em São Sebastião do Paraíso. Toda a sua família é mineira, exceto seu pai, que é gaúcho. O avô paterno, Ângelo Dourado, foi médico e escriba da Revolução Federalista de 1893, integrando-se ao Exército Libertador que lutou contra a ditadura de Floriano Peixoto. Ângelo Dourado é autor do livro *Voluntários do Martírio*, escrito em forma de cartas endereçadas à mulher. Autran Dourado descobriu a literatura na infância. Lia Alexandre Herculano, Machado de Assis, além dos cronistas portugueses. Seu professor Artur Veloso teve grande influência em sua formação despertando-lhe o gosto pela filosofia e orientando sua leitura para os clássicos portugueses. Em *Autran Dourado-Encontro com Escritores Mineiros*, ele afirma: “Li muito Fernão Lopes, Antônio Vieira, Manuel Bernardes, Frei Luís de Sousa”. (SOUZA, 1996: 28) Aos 14 anos mudou-se para Belo Horizonte (MG), onde viveu de 1940 a 1954.

Aos 17 anos escreveu um livro de contos e apresentou os originais para o escritor Godofredo Rangel, que o aconselhou a continuar lendo para aprimorar a escrita. Rangel forneceu-lhe uma relação de livros que Autran Dourado leu na Biblioteca Municipal de Belo Horizonte. Assim, entrou em contato com autores como Stendhal, Flaubert, Tchecov. Nesta mesma época, aprendeu o inglês e o francês, também aconselhado pelo amigo. Este encontro com Rangel foi decisivo para a carreira do jovem escritor. Em 1945, ingressou na Faculdade de Direito, mais por vontade do pai, que era desembargador. Lá, entrou em contato com Sabato Magaldi, que o apresentou para outros jovens escritores mineiros: Murilo Rubião, Otto Lara Resende, dentre outros. Nesta mesma época, ingressou no Partido Comunista do

qual se desligou após a publicação de sua primeira obra, sob a acusação de trair os princípios do partido:

A linha artística do Partido Comunista era o realismo socialista. Me chamaram, me disseram que a literatura que eu estava fazendo era existencialista, era não sei o que mais, isso e aquilo, nada do que o partido considerava marxismo. Que eu fosse discutir na minha célula o livro e me submetesse à linha do partido. Como eu não era marxista mesmo e achasse a posição artística do partido uma besteira muito grande, decidi largar o partido. (SOUZA, 1996: 31-32).

Autran Dourado trabalhou na imprensa e também como taquígrafo na Câmara Municipal e na Assembléia Legislativa do Estado. Foi funcionário nos Diários Associados e colaborou na fundação da revista literária *Edifício*, cujos integrantes davam início à segunda fase do Modernismo brasileiro. No mesmo ano, casou-se com Maria Lúcia Campus Christo, com quem teve quatro filhos: Inês, Ofélia, Henrique e Lúcio.

Em 1954, foi convidado por seu amigo Cristiano Martins, secretário particular do Governo, para ser secretário de imprensa do governo de Juscelino Kubitschek, transferindo-se para o Rio Janeiro, onde mora até hoje. Dessa experiência política nasceu sua obra mais recente, *Gaiola Aberta*, lançada em 1999. Exerceu o cargo entre 1955 a 1960, ano em que passa a trabalhar na Justiça da Guanabara. Atualmente, Autran Dourado dedica-se exclusivamente à literatura.

2.2 Obra

Autran Dourado inicia sua carreira de literato com a publicação de *Teia*, em 1947, pelas Edições Edifício, seguindo-se *Sombra e Exílio*, em 1950, sendo este agraciado com o Prêmio Mário Sette do Jornal de Letras. Essas obras da juventude são consideradas por ele “início de aprendizagem”. No entanto, já despontam algumas de suas qualidades que serão aprimoradas nos livros subseqüentes.

Tempo de Amar é o primeiro romance do autor, publicado em 1952. Recebeu por ele o Prêmio Cidade de Belo Horizonte. Segundo Massaud Moisés, nestas três primeiras obras “se cunham as matrizes de sua ficção e sua visão do mundo ...”

(MOISÉS, 1983: 486). Em 1955, lança seu primeiro livro de contos, *Três histórias na praia*. Em 1957, acrescenta mais seis contos e intitula a obra *Nove histórias em grupo de três*, esta agraciada com o Prêmio Artur Azevedo. Em 1972, soma a esta obra mais “três histórias na solidão”, resultando em *Solidão Solitude*.

Somente em 1961, o autor é descoberto pelo público e pela crítica, ao publicar *A barca dos homens*, romance escolhido como o melhor livro do ano pela União Brasileira de Escritores. Com esta obra, começa a ser conhecido no exterior. Em 1964, o romance é traduzido na Alemanha, em 1967, na França e na Espanha, em 1970.

Em 1964, sai a publicação de *Uma vida em segredo*, consolidando sua carreira literária. Em 1967, a obra foi traduzida na Alemanha, e em 1969, nos Estados Unidos. Devido à semelhança entre as protagonistas, esta novela é comparada pelos críticos com *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector. Coincidência ou não, Suzana Amaral, cineasta que já havia levado a história de Macabéa para as telas, em 2001 lança também o filme sobre a obra *Uma vida em segredo*.

Ópera dos mortos é o romance que melhor espelha a temática e o rigor formal de Autran Dourado, o que fez com que muitos críticos julgassem ser esta a única obra de qualidade do autor. Lançado originalmente em 1967, com justiça é incluído pela United Nation Education, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) numa coleção das obras mais representativas da literatura mundial. Em 1980 sai sua tradução na Inglaterra.

Em 1970, publica *O risco do bordado*, escolhido o melhor romance do ano pelo Pen Club do Brasil, sendo indicado para o vestibular da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Em 1971, a obra é traduzida na Argentina. Na atualidade, a leitura deste romance é sugerida para os vestibulares de algumas das principais universidades do país.

Em 1973, publica *Uma poética de romance*, ensaio sobre o processo de criação literária de sua obra *O risco do bordado*. Em 1974, é convidado por Affonso Romano de Sant’Anna para ministrar um curso para os alunos da PUC-RJ sobre *Tempo de amar* e *Os sinos da agonia*. Desse curso resulta um novo trabalho *Uma poética de romance*, desta vez com o subtítulo *matéria de carpintaria*, obra que não foi vista com bons olhos por uma parcela da crítica. “Alguns críticos também não gostaram e um deles, que se pretende o mais notável, chegou a chamar o que eu estava fazendo de ‘livro com bula’”. (SOUZA, 1996:42).

Os sinos da agonia, escolhido para exames de *agrégation* das universidades francesas, é lançado em 1974. Dois anos depois, publica *Novelário de Donga Novais*, considerado pelo autor uma “narração da narração”. Para ele, este romance fez na ficção o que *Uma poética de romance* fez no ensaio, trazendo ao longo da narrativa a discussão do fazer literário. Em 1978, sai a publicação da obra *Armas & Corações* e, em 1980, *Novelas de Aprendizado* (reunião de *Teia e Sombra e Exílio*).

Em 1981, Dourado publica o livro de contos *As imaginações pecaminosas*, fazendo jus ao Prêmio Jabuti de 1982 e ao Prêmio Goethe de Literatura. Em 1982, volta a publicar ensaios, desta vez *O Meu Mestre Imaginário*, no qual o autor lança mão de um recurso ficcional: atribui a autoria do livro ao narrador Erasmo Rangel.

A Serviço Del-Rey (1984) é uma autobiografia imaginária que Autran Dourado escreve com a ajuda de seu alter ego João da Fonseca Nogueira, personagem recorrente em várias obras do autor. Em *Lucas Procópio (1984)*, Autran Dourado traça a trajetória da família Honório Cota, iniciada em *Ópera dos mortos*.

Em 1987, o autor publica *Violetas e Caracóis*, uma obra que assim como *O risco do bordado* pode ser lida quer como um romance, quer como uma coleção de contos interligados. Em *Um artista aprendiz*, de 1989, o autor retrata um personagem em construção. O protagonista, um jovem do interior de Minas, parte para Belo Horizonte para tornar-se escritor, assim como seu criador. Em 1990, publica *Monte da Alegria*, uma paródia de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Dois anos depois, publica *Um Cavalheiro de Antigamente*, novamente para retratar a história de outro Honório Cota: João Capistrano.

Em 1995, lança a novela infanto-juvenil *Vida, paixão e morte do herói*, sua primeira experiência no gênero, e *Ópera dos fantoches*. Este, uma releitura de *Tempo de amar*, de 1952, cujos personagens, através de monólogos interiores, evoluem dando continuidade à sua história já iniciada no romance de estréia. João da Fonseca Nogueira reaparece neste romance como intermediário, ouvindo a história dos personagens para transformar em um livro.

Em 1997, publica *Confissões de Narciso*, considerada sua obra mais intimista, tomando como base a “teoria da cristalização”, da obra *Do Amor*, de Stendhal, publicada em 1822. Um outro livro também foi leitura fundamental para a construção do protagonista de *Confissões*. Trata-se de *Werther*, de Goethe. Seu mais recente livro publicado é *Gaiola Aberta*, lançado em 1999, no qual o autor relata sua experiência como assessor de Juscelino Kubistchek. A crítica afirma ser este um

livro de memórias, quase um documentário. Nesse mesmo ano, a Editora Rocco deu início à reedição de suas principais obras.

Pelo conjunto de sua produção literária, Autran Dourado recebeu, em 2000, o Prêmio Camões de Literatura (instituído pelos Governos de Portugal e do Brasil), que desde 1989 premia escritores de autoria em Língua Portuguesa. Dessa forma, o autor entra para a galeria de nomes como Miguel Torga, Vergílio Ferreira, Jorge Amado, João Cabral de Melo Neto, dentre outros. É o quinto brasileiro a receber a distinção.

2.3 Crítica

A obra de Autran Dourado tem despertado o interesse de uma boa parcela da crítica. Aos poucos, os diferentes aspectos de sua produção vêm sendo analisados e elucidados, resultando em uma quantidade considerável de publicações. Com mais de cinquenta anos dedicados à literatura, o conjunto de sua obra soma ao todo 27 livros, entre ensaios, contos, romances e novelas.

É reconhecido como um autor que tem um projeto literário, ou seja, suas obras são fruto de intenso trabalho com a técnica em busca do aperfeiçoamento do estilo. Autran Dourado não acredita em inspiração e sim em planejamento. O escritor é visto como um profundo conhecedor de seu ofício, mantendo uma reflexão constante sobre o seu fazer literário. Em *Uma Poética de Romance-Matéria de Carpintaria* ele revela de forma detalhada o seu processo de criação. Contemporâneo de Clarice Lispector e João Guimarães Rosa, “santos de grandes e admirados andores” , como ele próprio declara no prólogo de *Uma Poética de Romance-Matéria de Carpintaria*, não recebeu por parte da crítica profissional o mesmo espaço que aqueles. A primeira referência ao autor é encontrada em *Introdução à Literatura no Brasil*, de Afrânio Coutinho. Seu nome é citado apenas duas vezes, sendo associado à corrente subjetivista e introspectiva ou psicológica.

O crítico Haroldo Bruno, em *Novos Estudos de Literatura Brasileira*, de 1980, livro em que se dedica a estudar autores que estavam despontando na época, dedica um capítulo para a análise das obras de Autran Dourado. Já Alfredo Bosi, destina meia página ao autor em sua *História Concisa da Literatura Brasileira*. Para

o crítico, Autran Dourado apresenta “refinada arte de narrar”.(BOSI, 1999: 423). Segundo Bosi, a prosa de Dourado afasta-se dos módulos intimistas que marcavam o romance psicológico tradicional. Em uma crítica explícita a Assis Brasil, Bosi afirma:

Mas deste (romance psicológico) não se distancia quanto aos componentes léxicos e sintáticos, apesar de um ou outro regionalismo, um ou outro arcaísmo que fizeram certa crítica falar em “influência” de Guimarães Rosa, perto do qual Autran Dourado é um prosador ortodoxo. (BOSI, 1999: 423).

Em *A Nova Literatura*, de 1973, obra em que Assis Brasil trata exclusivamente de autores em ascensão, como Osman Lins e Autran Dourado, ele afirma que “o romance *A barca dos homens* é uma das melhores experiências do momento”. (ASSIS, 1973: 29). E completa: “Certa vez fizemos algumas restrições a este romance, mas hoje reformulamos alguns conceitos: trata-se de um grande romance brasileiro, não só dentro de nossos limites como em relação a qualquer outra literatura”.(ASSIS, 1973: 29).

Assis Brasil não poupa elogios ao novo autor: “Em *Ópera dos Mortos* e *O Risco do Bordado*, continua sua experiência de escrito seguro, consciente, trabalhador e que sabe o que quer”. (ASSIS, 1973: 29).

Massaud Moisés dedica duas páginas de *História da Literatura Brasileira* para Autran Dourado. Para ele, há um modo mineiro de narrar e sobre Autran Dourado afirma: “sua evolução, permeada pelo influxo de prosadores estrangeiros de semelhante tendência, se definirá tendo por alicerce essa intrínseca mineiridade”. (MASSAUD, 1983: 86). Malcolm Silvermann, ensaísta americano, em *Moderna Ficção Brasileira* destina todo um capítulo para o escritor. O tópico traz como título *Autran Dourado e o Romance Introspectivo Regionalista*, e, assim como os demais críticos, inclui o nome do autor nesta corrente literária. Neste texto, Silvermann traça um panorama bibliográfico do autor e analisa a suas obras publicadas até aquele momento. Encerra com elogios ao autor:

A intemporalidade significa em si mesma universalidade, e é precisamente o talento de Autran Dourado em projetar padrões universais de comportamento humano ao focalizar introspecções individuais que faz dele um dos mais destacados ficcionistas brasileiros. (SILVERMANN, 1982: 51)

Tanto a crítica nacional como a estrangeira tem freqüentemente associado o nome de Autran Dourado ao escritor norte-americano William Faulkner, que ambientou seus temas no sul dos Estados Unidos. Pertencente à corrente contemporânea do período pós-45, a prosa autraniana incorpora as técnicas literárias em curso. Debruça-se sobre a análise interior dos personagens, explorando estilos como o discurso indireto livre e o fluxo de consciência. Por ter ambientado a quase totalidade de suas tramas no interior de Minas Gerais, na fictícia Duas Pontes, é considerado por muitos críticos como um autor regionalista.

Diversos artigos foram publicados nos jornais e revistas de todo o país e no exterior. Teses e dissertações também são em número elevado nas universidades do país e alguns estrangeiros também se dedicam a estudar sua obra.

A fortuna crítica esboçada neste capítulo é apenas uma parte do que já foi produzido sobre Autran Dourado. O próximo capítulo desta dissertação será destinado à descrição dos romances e às produções acadêmicas sobre o autor.

3 OS ROMANCES AUTRANIANOS: FORTUNA CRÍTICA

A produção literária de Autran Dourado tem suscitado inúmeras produções acadêmicas em várias universidades do país e do exterior. Por tratar-se de um autor que produziu uma quantidade considerável de obras, sua fortuna crítica apresenta uma grande diversidade de temas. São muitos os trabalhos abordando a mitologia grega, as viagens, o barroco, a loucura, a solidão, dentre outros. Especificamente sobre o ritual destaca-se o trabalho de Maria Lúcia Lepecki: *Autran Dourado - Uma leitura mítica*. Nesta obra a autora faz uma análise do discurso, dos rituais e mitos presentes na obra de Autran Dourado .

Por ter se revelado um autor preocupado com a linguagem, alguns trabalhos abordam esta questão. Assim, Aneuz de Oliveira Faria (UFRJ) escreve *No reverso da linguagem* (1992), dissertação de mestrado na qual ela trata da visão da linguagem em *Meu mestre imaginário* e *Uma poética de romance-matéria de carpintaria*. A autora faz um estudo comparativo entre as duas obras e *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos. Segundo ela, ambos os autores seguem os postulados de Mallarmé, colocando a linguagem em destaque. A linguagem também é preocupação do estudo de Sônia Marques Joaquim Carneiro. Em sua dissertação de mestrado, defendida em 1993 na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita/Assis, sob o título *A matéria de construção em Autran Dourado*, a autora analisa o processo de criação de *A barca dos homens* e *Ópera dos mortos*.

Ângela Senra, autora de *Encontro com escritores mineiros-Autran Dourado* também tem a obra de Autran Dourado como objeto de estudo de sua tese de doutorado. Enfocando a memória e a decadência de Minas Gerais na obra do autor, *Baús de couro, baús de ouro: as minas de Autran Dourado* (1994), percorre a história íntima de cada personagem através de diferentes sinais mnemônicos, como o baú, a carta, a casa, o retrato.

Lucas Procópio, personagem recorrente em várias obras de Autran Dourado, é objeto de análise de Liduína Viera Fernandes, na dissertação de mestrado *A estúrdia figura de Lucas Procópio*, defendida na Universidade Estadual do Ceará, em 1996. Seu objetivo é abordar a personagem de Lucas Procópio, ressaltando a importância dessa excêntrica figura na narrativa autraniana. Para tanto, a autora selecionou os romances *Lucas Procópio* e *Ópera dos Mortos*. Toda uma geração de

personagens de Autran Dourado foi lembrada em *A gente Honório Cota: reflexões sobre o tempo na trilogia de Autran Dourado*, defendida por Nívea Maria de Lima Segretto, em 2002, na UFRJ.

Tresandice e mansidão: a loucura na obra de Autran Dourado é o título da dissertação de mestrado de Fábio Carvalho Messa, defendida em 1997 na Universidade Federal de Santa Catarina. O autor afirma que é possível observar a loucura enquanto objeto do discurso de narradores e personagens da moderna ficção brasileira.

O barroco na obra de Autran Dourado já suscitou vários trabalhos, principalmente em *Ópera dos mortos*, romance no qual o tema se evidencia. Lenice Pimentel Cabral, além do romance citado, seleciona também para análise *A barca dos homens* e *Os sinos da agonia*, buscando através do referencial psicanalítico, a leitura dos significantes barrocos da narrativa do autor mineiro. Segundo ela: “O barroco, em Autran Dourado, é atualizado na própria cadeia significante em seus movimentos circulares.”

A associação do autor mineiro com Faulkner foi lembrada por Lúcia Lenz Vianna em *Autran Dourado e Willian Faulkner: poéticas em comparação*, tese de doutorado defendida em 2001, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A autora parte da crítica cultural materialista, das teorias do discurso e das relações entre História e literatura para investigar os elementos de semelhanças e diferenças entre o universo dos dois ficcionistas.

O primeiro romance publicado por Autran Dourado é *Tempo de amar* (1952). Nele, podem ser constatadas várias características que estarão presentes nos romances subseqüentes, dentre elas, o tema da morte. Conforme afirma Lepecki:

Pode-se dizer que todas as narrativas de Autran Dourado organizam-se em torno de um núcleo ideológico e totalizante como significação /significado: a morte. Problema fundamental com que se debatem, consciente ou inconscientemente, seus personagens, agentes da narrativa, a morte caracteriza-os e torna-se presença inarredável a nível de (sic) conflitos, de ambiente físico, de objetos, de animais e até de matéria. *Morte, morrer* constitui-se, pois, em situação-chave. Vivida, sentida, observada ou conhecida por interposta pessoa (histórias que se contam sobre a morte de alguém) ela confere sentido ao estar no mundo do protagonista ou de personagens secundárias. O seccionamento da existência terrena, o corte da historicidade da pessoa é o *fine a quo* que faz complexo o jogo de significações. (LEPECKI, 1976: 5).

A longa citação esclarece a dimensão que a morte assume na obra de Autran Dourado. Nas obras analisadas pela autora não há conflito de religião. Ela afirma que:

A religião cristã-católica, como culto, fé e diretriz consciente de certo tipo de vida não aparece nos textos, apenas sobrenada, cá e lá, através dos princípios morais que regulam a convivência no agregado familiar. Deve-se, pois, entender de outra forma esta religiosidade. Trata-se da visão cósmica e sacralizante do mundo. (LEPECKI, 1976: 8)

De fato, torna-se fundamental observar qual a importância dada pelo autor à religião, uma vez que o rito funerário quase sempre estará relacionada a ela. E em Autran Dourado o sagrado “não se identificando com uma confissão religiosa, - ainda que traga a marca Histórica da tradição judaico-cristã, o sagrado atualiza-se em formas individuais de sacralização a partir das quais a personagem conhece e explica, - mas não necessariamente aceita, o mundo”. (LEPECKI, 1976: 8).

Tempo de amar, cuja releitura foi publicada em 1995 com o título *Ópera dos fantoches*, retrata a vida tragicamente marcada de Ismael, que quando criança vê a irmã morrer afogada no açude em que costumavam nadar. Este fato o perseguirá até a vida adulta. Por isso, o romance estrutura-se em dois tempos distintos: o passado e o presente intercalados ao longo do romance.

Após a formatura no internato, Ismael volta ao povoado de Cercado Velho, mas não consegue levar uma vida normal. Passa os dias e noites vagueando pela cidade. Pressionado pelo pai, aceita um cargo público que acha enfadonho. Somente o encontro com Paula o fará sair do marasmo, mas ela também é atormentada por um drama familiar e seu pensamento é sair de Cercado Velho, única solução possível para a solução de seus problemas.

Ela tenta em vão convencer Ismael a ir embora da cidade. Ele se sente aterrorizado com a idéia de partir. “Paula queria fugir daquela gente que odiava, não aceitava a passividade ou o ressentimento dos bastardos. Algumas vezes ele (Ismael) próprio propusera a fuga, diante do desejo mais forte de Paula, mas de um modo vago, sem muita coragem”. (DOURADO, 1975: 102)

De fato, quando Paula decide partir, já grávida de Ismael, este se acovarda e fica escondido na estação vendo-a partir. Neste ponto, o romance termina, confirmando o significado simbólico de Cercado Velho para Ismael.

O rito funerário está presente em diversos momentos do romance: a importância dos retratos, o culto que a família de Ismael rende os mortos, o momento da morte da irmã e os primeiros cuidados com o corpo.

A barca dos homens, de 1961, é um romance cuja ação se passa em apenas um dia, na pequena ilha de Boa Vista. Considerado pelos críticos como um dos melhores trabalhos do autor, o romance conta uma história de “caça e pesca” e é dividido em duas partes: “No ancoradouro”, lugar estático que prepara o clímax que acontecerá em “As ondas em mar alto”, de ação dinâmica.

Fortunato, o protagonista é um débil mental inofensivo acusado de roubar uma arma. Toda a comunidade fica alarmada e tem início uma verdadeira caçada ao rapaz. Nesse intervalo há o desenvolvimento de vários conflitos pessoais de figuras secundárias que povoam a narrativa.

Tanto a recorrência de cenas de caça (*Ópera dos Mortos*), como a indicação com que se abre *A barca dos homens*, “esta é uma verdadeira história de caça e pesca”, remetem para o desejo/impulso de matar veiculando, em última instância, uma idéia cosmogônica. A caça em *A barca dos homens* integra o rito da morte iniciática de Fortunato. (LEPECKI, 1976: 19)

Segundo a autora: “... pode-se dizer que todas as personagens de *A barca dos homens* são, com maior ou menor nitidez, figurações de *passagem*”. (LEPECKI, 1976: 16). Fortunato transita entre a normalidade e anormalidade; as crianças do texto estão na pré-adolescência, período de transformação; Maria vive entre a fidelidade conjugal e o adultério; o soldado passa por uma transformação após a caçada. O próprio espaço físico é transitório para a maioria das personagens.

Dentre os romances que compõem o *corpus* deste trabalho, apenas *A barca dos homens* não se passa em cidades mineiras. Nesse caso, o ritual funerário está presente em uma outra dimensão: em sua ligação com o mar e todo o seu simbolismo. Estão presentes também a descrição do cemitério, a descrição do velório no fluxo de consciência de Fortunato. A autora Eneida Maria de Souza, em dissertação defendida em 1975 na PUC-RJ com o título *A barca dos homens: a viagem e o rito*, observou que a viagem e o rito são aspectos que ela considera os mais significativos na obra: “Pode-se afirmar que a viagem, enquanto procedimento

ficcional, conduz a narrativa a cada passo e assegura a criação do ritual que aí se instala. Viagem da escrita, viagem em torno do rito ou ainda como produção/leitura do romance”.(SOUZA, 1975, Introdução). O suporte teórico do trabalho de Eneida é fornecido por René Girard, que constrói seu modelo de análise relacionando passagens bíblicas com textos da tragédia grega e contextos etnográficos. Van Genep, Mary Douglas e Lévi-Strauss completam a lista.

Ópera dos mortos é, sem dúvida, um dos romances mais bem construídos do escritor. Talvez por isso seja o que mais desperta o interesse no meio acadêmico. Na última década, a obra suscitou diversos artigos e dissertações. Em 1990, por exemplo, Cynira Amaral da Costa Alvim (Unb), defendeu sua dissertação de mestrado, intitulada *A prevalência do agônico em Ópera dos mortos*, na qual a autora procura identificar a prevalência do agônico, entendido como a luta do homem penetrando no mais fundo da existência humana. A autora estuda também a relação desse processo com a tragédia grega. Também em 1990, Maria Lúcia Pagliarini Saponara, defende, na Universidade Federal de Minas Gerais, a dissertação *Ópera dos mortos- a metáfora do drama existencial feminino*, resultando em uma reflexão em torno dos elementos significantes que compõem a tessitura da obra.

A tragédia grega é um dos elementos mais observados nas obras de Autran Dourado. Assim, em 1993, Marlene Guedes da Fonseca Pereira, defende sua dissertação de mestrado na UFRJ, sob o título *O cantar da Rosa-lina no solo da terra (análise contrastiva entre a personagem Rosalina de Autran Dourado e algumas heroínas trágicas gregas)*, cujo subtítulo dispensa explicação. Lenice Pimentel Cabral, indaga a riqueza psicológica das personagens de *Ópera dos mortos*, procurando construir a travessia da personagem Rosalina, que segundo a autora, escolhe o mundo da loucura como solução para o problema da castração. Com o título *Ópera dos mortos: marcas edípicas na construção da personagem*, a dissertação foi defendida em 1994, na Universidade Federal de Alagoas.

Os disfarces do desejo (uma abordagem simbólica da “Ópera dos mortos”) de Ana Maria Agra Guimarães é de 1996, dissertação da Universidade de Brasília. Seu conteúdo traz a interpretação da obra à luz da teoria psicanalítica de Freud, revisitada por Lacan. Em 1997, Celso Leopoldo Pagnan defende sua dissertação de mestrado na Universidade de São Paulo, sob o título *A dualidade negativa em Ópera dos mortos, de Autran Dourado*. Seu estudo tem como pressuposto a organização

dualística da obra em questão, em que se aproximam dois tempos, passado e presente, duas perspectivas, a de Lucas Procópio e a de seu filho, João Capistrano Honório Cota. Seu estudo fundamenta-se em teóricos como Lukács, Benjamin, Adorno e Jameson, que estudam a arte simbólica e alegórica. Em 2000, na Universidade Federal de Santa Catarina, Eleonora Vieira dos Santos Monhanha defende sua dissertação de mestrado com o título *No compasso das horas: Música e morte na obra de Autran Dourado*. A autora opta por um recorte socioantropológico, conjugado ao embasamento teórico fornecido pelo conceito de alegoria de Walter Benjamin e pelos pressupostos de Lévi-Strauss sobre a estrutura do mito.

A estética barroca é preocupação da dissertação de mestrado de Paulo Eduardo de Freitas Valladão, *Os sinos da agonia é Ópera dos mortos*, defendida na Unb, em 1999.

A narrativa de *Ópera dos mortos* focaliza o íntimo de Rosalina, filha única de João Capistrano Honório Cota, que assume as personalidades contraditórias do pai e do avô, Lucas Procópio, herdando deles não apenas características físicas e psicológicas. Do pai herda também o orgulho ferido de um fracasso político. Todo o texto é organizado em torno da morte. Segundo Lepecki: “Na dimensão mítica, negadora da morte como destruição, fundamenta-se a vida dos mortos. Tal dimensão, além de negar a morte, recupera-a, pois permite a elevação do *status* do morto dentro do grupo a que pertence (família, clã ou tribo)”.(LEPECKI, 1976: 7).

Rosalina só nasce após sucessivos abortos da mãe e ela própria perde o filho no desfecho da narrativa. Solitária, vivendo apenas com Quiquina, que é muda, a protagonista se enclausura no sobrado construído pelo pai. Com relação ao pai, Lepecki afirma que:

A elevação do estatuto social do morto transita imediatamente a modelo, como por exemplo, em *Ópera dos mortos*, o condicionamento de Rosalina pela memória do pai é fenômeno corrente entre os povos pré-civilizados e preside à criação das divindades protetoras da família. (LEPECKI, 1976: 7).

Isolada das pessoas da cidade, Rosalina passa os dias fazendo flores de pano entre os relógios parados. Após a morte da mãe, seu pai pára o relógio da sala sem nenhuma explicação e Rosalina repete o gesto quando seu pai morre. No desfecho, Rosalina não morre, mas, enlouquecida, é levada embora da cidade, o

que pode ser considerada uma forma de morte, pois Quiquina pára o último relógio da casa. Conforme afirma Lepecki:

No final de *Ópera dos mortos*, por exemplo, se considerarmos a partida de Rosalina como uma formulação de morte (o que nos parece correto, *porque se trata da saída de um espaço e da entrada em outro*) teremos que aceitar a *morte em si* como origem e modelo da própria narrativa. Afastada Rosalina, desaparece para o povo da cidade a possibilidade de a conhecer e, a partir daí, de a integrar na existência social, desmitificando-a. Corta-se, pela *viagem*, o convívio possível. O espaço de Rosalina já não pode ser atingido, integrou-se no *illo tempore* fundamental que toda a narrativa, desde o início, quer atualizar.(LEPECKI, 1976: 19)

Para romper com o silêncio da casa (Quiquina é muda) entra em cena Juca Passarinho, sonoro, falante (cujo nome é José Feliciano, ou seja, tanto o nome quanto o apelido lembram felicidade). Desde sua aproximação da cidade, Juca pressente a tragédia que causará sua ruína: tem pesadelos, a primeira visão da cidade é a voçoroca (sinal de destruição) e o cemitério (sinal de finitude). De fato, o fim trágico, característico de ópera, irá confirmar a suspeita de Juca. Transformando Rosalina e sendo transformado por ela, suas vidas são esmagadas pela engrenagem. São os fantasmas de Rosalina que tudo transformam em morte. A presença dos mortos na casa e na vida de Rosalina só é possível através do culto dos vivos, ou seja, da própria Rosalina. É nesta dimensão negadora da morte que surge a importância do ritual.

Sozinha, reprimida por um amor que não deu certo, Rosalina que se embriaga todas as noites, se envolve sexualmente com Juca Passarinho. Mesmo sob o olhar de censura de Quiquina, eles passam a se encontrar com frequência. Dividida em duas, pois à noite Rosalina assume uma personalidade completamente diferente da aparência diurna, confundindo Juca que se vê transformado (não tem mais a alegria do passarinho), ela engravida. Resultado de uma união profana, o filho nasce morto. Diante disso, Rosalina enlouquece e é levada para longe da cidade. Desta vez, numa atitude antecipada no texto, Quiquina pára o último relógio da casa. As pessoas percebem, então, que não seria mais possível uma reconciliação com a família Honório Cota.

Paulo Rónai, na ocasião do lançamento de *O risco do bordado*, atesta que *O risco do bordado*, com um pouco de sorte, teria condições de encontrar uma forte

repercussão fora do país. Por sorte ou não, a verdade é que a obra atualmente é sucesso de público e crítica, vencedora de vários prêmios, leitura indicada para concursos de vestibulares de diversas faculdades do país. Ambientado na mítica Duas Pontes, cidade que o autor retoma em outras obras, o romance é uma volta ao passado do escritor João da Fonseca Nogueira. Este também aparece em outros romances do autor.

Malcolm Silvermann observa em sua crítica que “*O risco do bordado* é similar também no formato, e lembrando tanto *Vidas secas* de Graciliano Ramos como *Os pastores da noite* de Jorge Amado, a narrativa de Autran Dourado pode ser tomada quer como um romance de duzentas e setenta páginas, quer como uma coleção de contos entrelaçados e interligados” (SILVERMANN, 1981: 140)

João é um personagem de transição, passando para a maturidade, que narra retrospectivamente os acontecimentos de seu passado, o risco do bordado que é sua história de vida. A narrativa mostra os personagens que atravessam a trajetória do menino: as prostitutas, os avós, os tios, os jagunços, enfim, toda uma gama de figuras que compõem sua história.

Essa iniciação na vida adulta é marcada pelas sucessivas mortes de que ele tem experiência direta ou indireta: a do tio Zózimo, a do bisavô, de Xambá, da tia Margarida. Conforme Lepecki:

O texto mais rico em mortes físicas, na obra de Autran Dourado, é *O risco do bordado*. (...) Na ocorrência obsessiva de mortes físicas, informa-se a natureza do *narrado de O risco do bordado*. A partir da morte cria-se o *mito*, bem como a *mitologia* que tenta historicizar, esforço particularmente evidente, por exemplo, na narrativa da morte de José Mariano e na carta imaginada de João à avó. (LEPECKI, 1976: 20).

Certamente, o aspecto do ritual é um dos que mais chama a atenção de Maria Lúcia Lepecki. Com relação aos ritos ela assim se declara:

Como para o homem religioso o verdadeiro nascimento é a morte, e, por conseqüência, toda historicidade é uma iniciação à morte, *O risco do bordado* será um texto que repropõe sucessivas imagens da vida histórica pela justaposição dos ritos iniciáticos, ao mesmo tempo que remete para a vida “real”, - aquela que se faz (fará) no tempo-espaço sagrado, ponto de referência básico de iniciações. (LEPECKI, 1976: 38)

A morte do tio e de Xambá merece um destaque especial na crítica de Lepecki:

O ritual da morte é de todo evidente, em *O risco do bordado*, nos episódios de Maximino e Xambá. A morte do tio é um ritual completo, susceptível de analogia com a missa (como adiante se verá) e a que não faltam todos os componentes culturais, desde as mulheres de preto que rezam, até os bolinhos preparados para se servirem durante o velório. A liturgia que acompanha a morte de Maximino torna-se tão importante como a morte em si, pois é evidente que o protagonista só consegue ler o princípio sagrado em função dos gestos que o escrevem, sejam tais gestos feitos pelo moribundo ou pelos circunstantes. Uma quase pantomima realiza-se, pois, em torno do agonizante e do cadáver. (LEPECKI, 1976: 21)

A história de Malvina e Gaspar, os protagonistas de *Os sinos da agonia* (1974), é situada na Vila Rica do século XVIII. Aliás, esta é a primeira vez que o autor fornece dados precisos sobre o tempo histórico e espaço. O título é uma referência aos sinos que bradam pelas pessoas em agonia na cidade. A cidade é tema de dissertação defendida em 1996, na PUC-MG, sob o título *Imagens de Vila Rica e Ouro Preto no espaço narrativo*.

O levantamento da fortuna crítica mostra a riqueza de temas presentes neste importante romance de Autran Dourado. A estética barroca é lembrada por Paulo Eduardo de Freitas Galvão Valladão, em cotejo com *Ópera dos mortos*. Regina Maria Nunes Pires, da Unb, defendeu em 1996, a dissertação *estrutura arquitetônica de Autran Dourado: os sinos da agonia*.

Marcados pela morte, os personagens desse romance mantêm uma relação com a tragédia grega. Januário aparece apenas no início, mas é ele o elemento fundamental para que se estabeleça o conflito. Malvina é bela, pobre e ambiciosa e na decadente Minas do século XVIII, vê no casamento com João Diogo Galvão uma saída para os problemas financeiros que a família enfrenta. O “potentado” João Diogo está de acordo com o pai para se casar com a irmã de Malvina, mas ela engana toda a família e o seduz, conseguindo seu objetivo. No entanto, ela se apaixona por seu enteado, Gaspar, e arquiteta um plano para matar o marido. Usa todo seu poder de sedução e usa Januário para executar seu plano. Januário mata João Diogo e passa a ser perseguido pela polícia. O romance inicia nesse ponto, com Januário escondido com seu escravo.

Pela primeira vez Autran Dourado explicita os componentes míticos. “Tirésias

significa, neste último romance a equivalência predileção/veredicto; figura o destino a que não se pode fugir, o verbo que uma vez pronunciado, cria o fado e a traça”.(LEPECKI, p. 239). Malvina pode também ser associada à Fedra .

No romance ocorrem diversos tipos de morte. As naturais, da mãe e da irmã de Gaspar; as violentas de Diogo, a dupla de Januário (em pessoa e em efígie) e o suicídio de Malvina. Não é à toa que Autran Dourado explicita a aproximação da obra com a tragédia. Este é, sem dúvida, um dos romances mais violentos do autor.

Malvina é denominada pelo narrador como “filha da luz”, podendo ser considerada uma alusão a Lúcifer, o anjo do Mal. Gaspar é filho das trevas, figura caracterizada pelos opostos. Há no romance uma riqueza de detalhes na descrição do velório do pai e também aparece o culto do pai-morto.

Novelário de Donga Novais, publicado pela primeira vez em 1976, também é ambientado em uma pequena cidade. No entanto, o romance é uma poética narrativa em forma de ficção, ou seja, o autor utiliza uma metalinguagem para falar sobre o próprio ato de contar histórias. Em 1973 o autor já havia feito uma incursão pela teoria, no livro de ensaios *Uma poética de romance*, no qual ele acrescenta como subtítulo *Matéria de carpintaria* em 1976. Em 2002, Alfredo Rodrigues Monte, em sua tese de doutorado defendida na Universidade de São Paulo, sob o título *Carpintaria e tecelagem: a obra de Autran Dourado*, propõe uma leitura global da obra de Autran Dourado, através de uma comparação entre *Uma poética de romance-matéria de carpintaria* e *Novelário de Donga Novais*.

Divisor de águas dentro do projeto autoral de Autran Dourado a obra, publicada em 1976, retrata o observador Donga Novais, um homem que olha e interpreta os acontecimentos do cotidiano de sua comunidade, a mesma Duas Pontes de outras obras. Da janela, em noites de insônia, o personagem faz uma leitura dos acontecimentos com as reminiscências de sua memória, representando a memória coletiva do lugar. A partir desta obra, o rito funerário começa a perder força como tema na produção autraniana.

Em 1984, Autran Dourado publica *A serviço Del’Rey*, romance que analisa o funcionamento da política nacional, tendo como protagonista o presidente Saturnino de Brito. A obra, escrita a partir de sua convivência com o poder durante a assessoria de JK, é ambientada na cidade grande. Além desse fato, a temática escolhida faz com que não haja referências ao rito funerário.

Em 1985, Autran Dourado volta-se novamente para o espaço interiorano de

Minas Gerais e regride bastante no tempo ao narrar a vida do patriarca da família Honório Cota, Lucas Procópio. O título do livro, mesmo nome do protagonista, conta a saga do avô de Rosalina, de *Ópera dos mortos*. Neste, as histórias de Lucas Procópio estão presentes. São mais episódios desta enigmática figura do interior mineiro. Em dissertação defendida em 2001 na Universidade Federal de Alagoas, *Aspectos intertextuais na concepção das personagens de Lucas Procópio, romance de Aufran Dourado*, Narciso Soares de Araújo propõe um estudo dos aspectos intertextuais das personagens do romance. Lembrando D. Quixote, Lucas Procópio, Pedro Chaves e o negro Jerônimo saem em peregrinação pelos sertões de Minas Gerais. O romance narra as peripécias dos três. Mesmo tendo voltado no tempo, a obra não apresenta muitos aspectos do rito funerário. Um dos motivos parece ser o tom utilizado para compor a história. *Lucas Procópio* não é dramático, nem tem a carga melancólica de outros romances do autor. Ao contrário, são histórias cheias de humor e ação.

Monte da Alegria, de 1990, é sem dúvida, uma paródia de *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Não foi encontrada nenhuma produção acadêmica catalogada sobre esta obra.

Em 1992, o autor publica *Um cavalheiro de antigamente*, dessa vez para contar a história da vida de João Capistrano Honório Cota, o pai de Rosalina. Como se vê, a revisitação é uma constante no autor. A obra, ao lado de *Ópera dos mortos* e *Os sinos da agonia*, forma a trilogia da decadência de Minas Gerais. O título do livro é uma referência à postura de João Capistrano, que goza de elevada consideração pelas pessoas da cidade. No entanto, sua vida é marcada pelo ódio que sente pelo pai, Lucas Procópio. O protagonista é um abastado fazendeiro do interior de Minas que cumpre rigorosamente o seu papel na sociedade até chegar uma carta anônima insinuando que havia uma mancha no passado de sua mãe. Na busca pela verdade, ele traz à tona as histórias do passado, atrás das quais correm dramas, histórias de amor, sedução e traição. O livro é narrado como um documentário, intercalado com depoimentos. Assim, uma mesma cena é narrada através de mais de um ponto de vista. Nesta obra há um retorno ao tema da morte e do rito funerário. Leila de Oliveira Bragança, da UnB, defendeu sua dissertação em 1995, com o título *Do labirinto imaginário ao labirinto discursivo: uma leitura de Um cavalheiro de antigamente*. Seu estudo parte de uma base psicológica através da qual ela tenta mostrar a trajetória da personagem em busca de sua individualização.

Maria Lúcia Lepecki já havia observado que as obras de Autran Dourado ficam sem desfecho, a narrativa fica suspensa. *Tempo de amar*, de 1952, é um exemplo claro disso. A história termina com Paula indo embora, deixando Ismael para trás. *Ópera dos fantoches* (1995), então, vem para dar seqüência à história iniciada quase quarenta anos antes. Mais uma vez Autran Dourado propõe uma história que fala sobre o fazer literário. Dessa forma, o rito funerário mais uma vez fica enfraquecido. Além do mais, a trama está situada na cidade grande na qual Paula foi morar após ter deixado Ismael e Cercado Velho. João da Fonseca Nogueira, personagem de *O risco do bordado*, *A serviço Del' Rei* e *Um artista aprendiz* aparece nessa nova trama como um escritor que ouve as histórias de outros personagens para transformá-las em um romance.

O penúltimo romance de Autran Dourado é *Confissões de Narciso*, de 1997. Em 1822, Stendhal publicou um livro de teoria intitulado *Do amor*, no qual ele cria sua célebre “teoria da cristalização”, processo em que o apaixonado, modelando a realidade segundo as regras fantasiosas da paixão, cobre de pureza e perfeição o ser amado. Essa teoria serve de motivação para este romance, que se baseia também em *Werther*, de Goethe. *Confissões de Narciso* é o diário do advogado Tomás de Souza Albuquerque, habitante de Duas Pontes. Encontrado pela viúva Sofia após seu suicídio, ela entrega as anotações ao escritor João da Fonseca Nogueira, que resolve publicá-lo. Nessas confissões, Tomás admite sua dívida com Stendhal e sua teoria da cristalização. Mais à frente, o protagonista admite o componente narcísico que moveu sua busca ao longo da vida.

Tomás só apaixona-se por mulheres que pertencem a outros homens, portanto, o amor será para ele sempre fadado à tragédia. Quase no fim da vida, Tomás decide tentar entender o que é o amor. É considerado pelo autor e pela crítica o seu livro mais intimista .

Sua mais recente obra publicada é *Gaiola aberta-Tempos de JK e Schmidt*, livro de memórias da época em que conviveu com o presidente Juscelino Kubistchek como assessor de imprensa. O livro mostra os bastidores do poder, procurando mostrar o retrato da vida privada do ex-presidente.

Dentre as obras que se dedicaram a estudar a obra de Autran Dourado, não se deve esquecer de que ele mesmo teorizou sobre sua produção. *Uma poética de Romance: matéria de carpintaria*, publicado em 1973 é um livro voltado para a reflexão sobre a forma de elaborar seus romances. Trata-se de um ensaio a partir de

dados recolhidos para escrever dois de seus trabalhos: *Tempo de amar e Os sinos da agonia*.

Como se pôde observar, um grande número de estudiosos já se debruçaram sobre a obra de Autran Dourado. O resultado é um painel de temas abordados, revelando toda a riqueza da produção do escritor mineiro. Espera-se, portanto, que a análise presente nesta dissertação possa contribuir ainda mais para este processo de desnudamento de sua obra. Antes, porém, pretende-se examinar os principais pontos do rito funerário e da morte.

4 A HISTÓRIA DE LONGA DURAÇÃO E O RITO FUNERÁRIO

4.1 A História Nova

A prática do ritual funerário remonta à história das civilizações. Não se sabe exatamente quando o homem passou a enterrar seus mortos, mas há a certeza, porém, de que o rito está presente na vida do ser humano há muitos e muitos séculos. Dessa forma, tal manifestação faz parte do que os historiadores denominam “estruturas” que não se movimentam e, portanto, suas mudanças não podem ser apreendidas por aqueles que a vivem. Para os estudiosos, esse tipo de estrutura só pode ser compreendido no campo da história das mentalidades, no tempo da “longa duração”. Para compreender tal conceito torna-se necessário, antes de tudo, saber o que se entende por História Nova, movimento dentro do qual está inserida a longa duração.

A obra *História Nova*, de Jacques Le Goff, apresenta um conjunto de ensaios sobre o mesmo tema. Cada um deles, de autoria de historiadores ligados à História Nova, discutem os principais conceitos dessa corrente. Dentre as várias definições encontradas na obra para o termo “História Nova”, talvez a melhor seja a encontrada no ensaio “Marxismo e História Nova”, de Guy Bois. Segundo ele:

... podemos defini-la (a História Nova) sumariamente por algumas preocupações dominantes: ampliação do campo de observação do historiador pela descoberta de “novos objetos”; apelo a um conjunto de ciências humanas (antropologia, ciência econômica, sociologia, psicanálise...); aplicação de métodos quantitativos cada vez mais sofisticados, com base numa documentação serial. (BOIS, *in* História Nova, 1989: 243)

Para que se possa compreender a corrente é de fundamental importância percorrer o ensaio de Jacques Le Goff, com o mesmo título do livro *História Nova*.

A História Nova, conhecida como uma corrente de pensamento ou movimento intelectual, surgiu juntamente com as mudanças do domínio científico das últimas décadas do século passado, sobretudo nos anos 70 e 80. Nesse período, a historiografia passou por um processo de renovação. Dentre as ciências sociais, a História é uma das que mais evoluíram devido ao caráter interdisciplinar imprimido

pela produção historiográfica contemporânea. Nas palavras de Jacques Le Goff, trata-se de uma corrente que subverte não só o domínio tradicional da história, mas também o das novas ciências humanas.(LE GOFF, 1988: 15). Esse processo foi chamado também de “viragem antropológica”, devido à aproximação entre História e Antropologia.

A gênese da história nova está na Escola dos Annales. Em 1929, os positivistas Lucien Febvre, Marc Bloch e Henri Berr lançam a revista *Annales d'histoire économique et sociale*, propondo uma nova maneira de fazer a história, recusando a superficialidade dos fatos. Com o lançamento da revista, têm início as atividades do movimento ou corrente de pensamento conhecida como Escola dos Annales, que trabalha inicialmente com História Econômica e social até 1945.

Na verdade, essa nova perspectiva no fazer histórico não nasce com a escola dos Annales. Nos séculos XVIII e XIX Legrand d'Aussy e Michelet já mostravam essa preocupação com uma história menos factual.

Dividida em três gerações, além da primeira, composta por seus fundadores, a escola dos Annales tem na segunda geração a liderança de Fernand Braudel e na terceira, Georges Duby, Jacques Le Goff e Emmanuel Le Roy Ladurie. A partir da terceira geração ocorre notadamente a estreita relação entre história e antropologia. Com a intenção de fazer uma história mais antropológica, estabeleceu-se um diálogo entre historiadores e antropólogos como Michel de Certeau, Pierre Bordieu, Erving Goffman e Victor Turner.

Devido a esse diálogo entre as duas ciências, novas temáticas, novos métodos e novos objetos passam a ser fundamentais para esse fazer histórico. Temas como o corpo, o medo, a loucura e a morte passam a ser objeto de estudo do historiados, algo até então impensável pela História tradicional. Através dessa nova abertura ao diálogo interdisciplinar e da incorporação de novos temas, buscam-se as “mutações profundas da história”. A História Nova tenta suplantar a “história velha”, cujo fazer histórico é preso ao factual, ao acontecimento, privilegiando a história política, centrando seu foco na história da elite, dos estados e das grandes instituições. A nova proposta leva em conta o processo histórico e participação do povo nesse fazer. Um dos conceitos mais importantes da História Nova diz respeito à longa duração, analisada a seguir.

4.2 A longa duração

Desde a École des Annales os historiadores vêm postulando tipos de temporalidade: a curta duração dos acontecimentos, a média duração das conjunturas e a longa duração das estruturas.

Segundo Jacques Le Goff, a longa duração foi uma das mais fecundas perspectivas da história nova. Para ele, “a história caminha mais ou menos depressa, porém, as forças profundas da história só atuam e se deixam apreender no tempo longo”.(LE GOFF, 1991: 45). A história de curto prazo não consegue dar conta das transformações e mudanças. “Daí a necessidade de desenvolver os métodos de uma história a partir de textos até então desprezados – textos literários ou de arquivos, que atestam humildes realidades cotidianas – os etnotextos”. (LE GOFF, 1989: 47). O documento literário e o artístico passam, então, a constituir fonte de pesquisa para realizar os propósitos da História Nova.

O conceito de longa duração foi utilizado pela primeira vez no artigo “A longa duração”, de Fernand Braudel, historiador que estudou a História com uma visão holística, portanto uma história dotada de interdisciplinaridade, no momento em que ela adota e mesmo aproveita métodos de ciências na sua construção. Braudel se tornou um dos mais importantes historiadores ao estudar as “estruturas” e colocá-las num patamar mais significativo em relação ao fato. Para ele, a estrutura é algo que representa uma grande dose de profundidade, sendo chamada de “Macro-história”, uma história do movimento lento ou longa duração.

Dentre os ensaios da obra *História Nova* destaca-se o de Michel Vovelle sobre a longa duração. Ele inicia seu texto a partir de Fernand Braudel, que em 1969 publica um artigo intitulado *História e Ciências Sociais: A longa duração*, obra que vai marcar a História Nova. A longa duração é, segundo o próprio Le Goff, um dos principais conceitos da História Nova.

A História Nova busca a explicação dos fenômenos que se prolongam ao longo do tempo, na história das colheitas, nos aumentos dos preços, nas taxas de natalidade, nos costumes e nas crenças, deixando de lado a elite para focalizar a história do povo, a história imóvel, ou “quase imóvel”, como prefere Vovelle.

Outro aspecto a ser considerado é o documento. Ao situar a história na longa duração dos séculos, a concepção das fontes precisa ser repensada, pois os

estudiosos passam a lidar com grupos que não tinham escrita, tendo de adotar outras fontes e metodologias que até então não faziam parte da pesquisa histórica. Nesse momento, registros paroquiais, objetos, ferramentas, contos e lendas passam a constituir documentos fundamentais para a compreensão da mentalidade de um povo.

Michel Vovelle concebe a modificação do campo histórico como a “vitória do tempo longo”. Segundo ele, percebendo-se a força da inércia das estruturas mentais, chegar-se-ia a uma história que consideraria o mental e, sobretudo as representações coletivas, que só poderiam ser percebidas na longuíssima duração.

As estruturas são chamadas de “inconscientes” porque não são percebidas pelos homens que a vivem. Dentre as estruturas que se movem lentamente, na longa duração está o rito funerário, tema do presente trabalho.

4.3 O rito funerário

Não há sociedade sem rito, nem rito sem sociedade. A frase define exatamente em que termos se deve compreender o rito. Ele só pode ser apreendido com o conhecimento da sociedade à qual ele está relacionado.

Como os próprios historiadores afirmam, a expressão literária, há muito desprezada por eles, torna-se uma fonte de investigação histórica. Na literatura brasileira, Autran Dourado dedicou um espaço para o rito funerário. No entanto, é preciso delimitar a sociedade na qual a obra autraniana está inserida. Autran Dourado situa suas tramas, freqüentemente, em pequenas cidades do interior, mais precisamente na fictícia Duas Pontes. Mesmo mítica, mesmo atemporal, como definem alguns teóricos, trata-se, sem dúvida de Minas Gerais. Pode-se perceber claramente que todos os rituais presentes nas obras são fundamentados na religião católica cristã e em sua simbologia. Assim, por exemplo, em *O risco do bordado*, está presente o sacramento da extrema-unção, em *Ópera dos Mortos* há o velório e em *Os sinos da agonia* aparecem alguns acessórios relacionados ao cristianismo, tais como as velas, as rezas etc.

A concepção que se tem sobre a morte e a atitude diante dela tende a se alterar de acordo com o contexto histórico e cultural. A herança cultural sobre a

morte define a visão da morte nos dias atuais e as interpretações são parte do legado de gerações anteriores e antigas culturas. Torna-se fundamental, portanto, verificar como o ser humano encarou a morte e praticou rituais funerários ao longo dos séculos, para que se possa, posteriormente, investigá-los inseridos na obra literária.

4.4 Os funerais cristãos

Para uma melhor compreensão do ritual funerário cristão procedeu-se a leitura do Catecismo da Igreja Católica, documento elaborado por membros da Igreja, no qual encontram-se os preceitos e dogmas da religião. O catecismo aborda, por exemplo, qual a forma de conduta dos católicos diante da morte e dos rituais funerários.

Todos os sacramentos, principalmente os da iniciação cristã, tinham por finalidade a última páscoa do filho de Deus, aquela que, pela morte, o fez entrar na vida do Reino. Agora se realiza o que ele confessava na fé e na esperança. A morte no cristianismo é entendida como a última páscoa do cristão. Ela representa o novo nascimento em Cristo.

A igreja que, como mãe, trouxe sacramentalmente em seu seio o cristão durante sua peregrinação terrena acompanha-o ao final de sua caminhada para entregá-lo “às mãos do Pai”. (Catecismo da Igreja Católica, 1992: 395).

O documento dedica ainda um capítulo intitulado *A celebração dos funerais*. Segundo ele, os funerais não conferem ao defunto “nem sacramento nem sacramental, pois ele *passou* para além da conta da economia sacramental” (Catecismo da Igreja Católica, 1992: 396). Trata-se de uma celebração litúrgica, visando exprimir tanto a comunhão com o defunto quanto reunir a comunidade.

O *Ordo Exsequiarum* (OEx) propõe três tipos de celebração conforme os lugares onde serão realizadas, na casa, na igreja e no cemitério, variando conforme os costumes da região. No entanto, todas as tradições litúrgicas compreendem quatro momentos principais que são o acolhimento da comunidade, a Liturgia da Palavra, o Sacrifício Eucarístico e o Adeus.

A liturgia é encerrada com uma saudação:

... canta-se por causa de sua partida desta vida e por causa de sua separação, mas também porque há uma comunhão e uma reunião. Com efeito, ainda que mortos, não estamos separados uns dos outros, pois todos percorremos o mesmo caminho e nos reencontraremos no mesmo lugar. Jamais estaremos separados, pois vivemos por Cristo, e agora estamos unidos a Cristo, indo em sua direção...estaremos todos reunidos em Cristo". (Catecismo da Igreja Católica, 1992: 397)

Apesar de não ser extenso, o capítulo do Catecismo da Igreja Católica tem como objetivo apresentar com clareza a atitude do cristão diante do rito funerário, uma vez que se trata de um dos documentos mais importantes da Igreja, ou seja, é o texto de consulta para os fiéis e religiosos que querem examinar os dogmas da religião.

A investigação do ritual cristão justifica-se na medida em que as narrativas de Autran Dourado situam-se em um espaço de maioria desta religião e todos os rituais se encontram relacionados a ela. De igual importância é a verificação da morte e do rito funerário nos textos socioantropológicos, pois ajudarão a lançar luz sobre os principais aspectos da temática analisada.

4.5 A morte em Jean-Pierre Bayard

Em *Sentido Oculto dos ritos mortuários*, Jean-Pierre Bayard, historiador das religiões, oferece uma visão do rito em várias épocas e civilizações. O rito é assim definido no prefácio de Louis-Vincent Thomas: "Todas as vezes que a significação de um ato reside mais em seu valor simbólico do que em sua finalidade mecânica, já estamos no caminho do rito". A obra de Bayard propõe, através de um estudo sociológico, histórico e espiritual, a busca do sentido dos ritos mortuários.

Para o autor, a morte é um termo de difícil definição, uma vez que para isso seria necessário definir o seu oposto, a vida, que também não pode ser definida. Ele inicia seu trabalho por interrogações, que na maioria das vezes, permanecem sem respostas: O que é alma? Os animais têm alma? Etc. "Ninguém voltou para nos trazer certeza, e não podemos afirmar nem negar, mas apenas clamar nossa fé em um sentimento comum a todas as civilizações".(BAYARD, 1996: 5)

Diante de tal afirmação, pode-se perceber que o estudo de Bayard baseia-se em objetos de difícil apreensão: a morte, a vida, a alma... Seus estudos procuram, então, analisar a estrutura do rito funerário, suas funções e dinamismos, partindo de exemplos encontrados nas diferentes sociedades.

O rito fúnebre é, obviamente, a principal preocupação da obra. Por que, quando e como o homem começou a enterrar seus mortos? E por que continua a fazê-lo? Somente um estudo na longa duração dos séculos pode dar conta de esboçar uma resposta para uma das práticas mais primitivas ainda presentes na contemporaneidade, embora com características diferentes.

O livro de Bayard percorre diversos pensamentos através dos séculos, ligando o passado e o presente na tentativa de elucidar o grande enigma do rito mortuário. Para ele, os ritos são muitos e variam de acordo com a época, o local, a classe social etc. No entanto, o objetivo do rito é sempre o mesmo: facilitar a passagem para a outra vida.

Bayard afirma que há uma universalidade dos ritos mortuários, pois de um modo geral, todas as civilizações prestam culto aos seus antepassados. O autor traça um panorama do rito fúnebre desde o pensamento antigo, passando pelas sociedades tradicionalistas até a morte iniciática, na maçonaria. O ritual cristão, que interessa particularmente ao presente trabalho, é assim definido:

Para voltar à mentalidade européia cristã, o corpo deve voltar à terra, notando-se nela, com relação aos costumes geralmente praticados pelo mundo afora, uma espécie de desinteresse pelo cadáver. Por isso os ritos mortuários europeus não apresentam nem a complexidade nem o refinamento encontrado em outras civilizações. A ressurreição é considerada no plano espiritual. (BAYARD, 1996: 132).

No ritual cristão não há casos de embalsamamento e raros os de incineração. Na maioria das vezes a inumação é o método mais utilizado, inclusive por motivos econômicos. Para o cristão, os sacramentos são fundamentais, por isso ele teme a morte súbita e de preferência, ele deve sofrer com a doença, pois para ele, o sofrimento é purificação. A extrema-unção, hoje denominada unção dos enfermos, pois não é mais dada somente nos momentos que precedem a morte, era o último sacramento do cristão. Através dele, o moribundo era purificado, livre de pecados e estava pronto para encontrar-se com Deus. Segundo a crença, esse sacramento também expulsa o demônio encerrado na doença. Segundo Bayard, após a morte, o

cristão acredita que a alma vai para o purgatório, um lugar do além. Após a morte, os mesmos passos são seguidos no ritual cristão. Quando ainda se morria em casa, o que ocorre cada vez menos, as janelas são fechadas, os círios são acesos, o morto é vestido com sua melhor roupa e colocado com as mãos cruzadas sobre o peito. Em pequenas comunidades, os sinos tocavam, anunciando a morte de um concidadão. Depois, todos vinham apresentar suas condolências à família, vestidos de preto. Bayard afirma que: “o uso da cor preta no luto generalizou-se só no século XVI (menos para as rainhas)”. (BAYARD, 1996: 136,137). O comportamento das pessoas também é o mesmo: “Todos entravam silenciosos, sérios, falando em voz baixa e dispostos a velar o morto e a permanecer junto dele orando”. (BAYARD, 1996: 137).

O cenário mortuário varia de acordo com as posses da família. A cerimônia protestante é simples enquanto na católica ela é mais elaborada. Bayard afirma que, atualmente na Europa, os carros fúnebres são cinzas ou violetas e podem variar de acordo com a região. No Brasil, por exemplo, os carros continuam sendo pretos na maioria das regiões. Nas pequenas comunidades, o enterro é feito a pé, com as pessoas acompanhando o féretro. Hoje em dia não há mais véus nem uso de preto para as viúvas. O corpo do morto é exposto para quem quer prestar a última homenagem uma vez que a cerimônia fúnebre reúne toda a comunidade. Mesmo quando não há a presença do corpo, por consequência de incêndio, naufrágio, explosão de avião, não deixa de haver a cerimônia. Há uma representação. Todos agindo “como se” o corpo estivesse ali.

O cadáver é enterrado em caixão de madeira, sem especificações, e variam de acordo com as posses da família. Antes de ser enterrado, porém, o corpo passa por uma toalette. É preciso lavá-lo para que chegue sem impurezas ao seu destino, pois em quase todas as culturas prevalece a idéia de viagem, de que o defunto vai partir para algum lugar.

A celebração cristã, que já foi lembrada acima no Catecismo da Igreja Católica, é assim descrita por Bayard:

O culto católico dá a palavra cada vez mais aos leigos, parece que para evocar melhor a memória do defunto. Embora esse ritual apele sempre menos ao simbolismo, o luto cristão retoma os temas das cerimônias do batismo e mistério pascal. Encontramos nele as aspersões com a água purificadora, a visão da luz e do fogo com as chamas e as velas, a purificação

pelo incenso, cuja fumaça sobe para Deus como a alma que empreende sua ascensão, e as orações que imploram a divindade.(BAYARD, 1996: 143).

Como já foi dito anteriormente, a morte é a última Páscoa do cristão. Quanto ao mistério pascal Bayard lembra que “Jesus, o Bom Pastor, sofreu a paixão e a morte por suas ovelhas. Depois da morte na cruz, ele ressuscitou, renovando a vida, ao sair do túmulo na manhã de Páscoa”. (BAYARD, 1996: 149). A palavra *páscoa* significa passagem. É o mistério da morte e ressurreição de Cristo.

Em diversas passagens do livro, Bayard faz uma reflexão sobre a evolução dos ritos funerários. Em sua maioria, ele estabelece comparações com a contemporaneidade. Para ele, nas sociedades industrializadas não há espaço para o morto, ou seja, para aquele que não consome. Já não se morre mais nas casas e sim na frieza dos hospitais. As crianças, que antes eram chamadas a participar de todos os momentos fúnebres, hoje são poupadas, e em função disso, ficam perplexas diante da morte.

Assim como todos os estudos sobre a morte, o de Bayard também não oferece uma conclusão. Ele ressalta que após tantas experiências, tantos estudos, o homem nada sabe sobre a morte. A cada dia, com o crescimento da mídia, com coberturas ao vivo das guerras, crescem os temores com relação ao fim. Ao mesmo tempo, assiste-se à crescente banalização do fenômeno, como se fosse algo externo às pessoas. Para ele, teme-se a morte porque não se consegue sequer imaginar o que vem depois. A experiência da morte é um fator puramente externo uma vez que se o homem a vivencia, então já não existe mais.

De todos os seres vivos, o homem é o único a render culto aos seus mortos. Essa afirmação também está presente em Edgar Morin, teórico que será estudado a seguir.

4.6 A morte em Edgar Morin

Apontado como um dos principais pensadores da atualidade Edgar Morin é autor, dentre outras obras, de *O homem e a morte (1970)*, estudo no qual ele se dedica a investigar a complexa relação apontada pelo título. O homem é adaptado

ou inadaptado à morte? Segundo Morin, esta é a pergunta capital que orienta implicitamente o seu estudo. Ele afirma que “o luto exprime socialmente a inadaptação à morte, mas, ao mesmo tempo, ele é este processo social de adaptação que tende a fechar a ferida dos indivíduos sobreviventes”.(MORIN, 1997: 80)

O seu trabalho tem como eixo a relação antropobiológica, o duplo e a morte-renascimento. Morin defende que todas as crenças e ideologias da morte tiveram seu desenvolvimento a partir desses três elementos. Estabelece-se, portanto, uma diferença fundamental do estudo de Morin com os trabalhos de Ariès e Bayard. Estes fazem um estudo histórico de longa duração buscando compreender a atitude do homem diante da morte (especificamente do rito mortuário em Bayard) em diversas sociedades e épocas, enquanto Morin, ao contrário, tem como objetivo propor uma ampla discussão acerca da relação homem-morte.

Sendo assim, a introdução geral tem como subtítulo *Antropologia da morte*, sendo o termo compreendido por ele como a ciência do fenômeno humano. Sua antropologia da morte mobiliza a pré-história, a etnologia, a história, a sociologia, a psicologia e a psicologia da infância. Assim como Bayard, Morin afirma que o homem é a única espécie que acredita na sobrevivência após a morte, e por isso, acompanha a morte com um ritual funerário. Ainda nas fronteiras do *no man's land* já havia a preocupação com a morte. Para Morin, as sepulturas são dados fundamentais da morte humana.

Morin lembra que: “não existe nenhum grupo arcaico, por mais primitivo que seja, que abandone seus mortos ou os abandone sem ritos”. (Morin, 1997: 25). E isso implica na sobrevivência daqueles. Além da ferramenta, a sepultura passa a fazer parte da humanização do homem primitivo, pois ela indica a preocupação com a morte. Se por um lado é possível saber a idade e as determinações da humanidade através da ferramenta, é somente através da sepultura que se pode encontrar a revelação sobre a morte. Uma investigação sobre os dados funerários leva a crer que se havia uma preocupação com as práticas funerárias é porque os primitivos acreditavam na sobrevivência do morto. Do contrário, deixariam os cadáveres insepultos e prosseguiriam. As práticas relativas aos cadáveres ajudam, portanto, a conhecer os fenômenos humanos.

Percebe-se que desde os primeiros tempos o ser humano tem consciência da morte, a reconhece como um fato. Juntamente com esse reconhecimento vem

também o horror a ela que percorrerá toda a história da humanidade. O homem teme a morte porque com ela ele perde a sua individualidade, por isso, quanto mais próximo for o morto, mais violenta será a dor. Essa perda da individualidade resulta do que Morin chama de “traumatismo da morte”, que juntamente com a consciência da morte e a crença na imortalidade formam o triplo dado antropológico.

Mas desde já é notável constatar que nenhuma sociedade, inclusive a nossa, conheceu ainda a vitória absoluta, seja da imortalidade, seja da consciência desmitificada da morte, seja do horror da morte, seja da vitória contra o horror da morte (MORIN, 1997: 38).

Interessante notar que, no entanto, em tempos de guerra este medo se dissipa. “A morte horrível retorna mais tarde, quando a guerra já se acabou”. (MORIN, 1997: 42) Esta atitude da sociedade diante da guerra é denominada de “regressão geral da consciência”, estado no qual o indivíduo se endurece, se encoraja, numa atitude de civismo. A sociedade, ao se afirmar em relação ao indivíduo, anula quase completamente a morte.

De volta à pergunta: O homem é adaptado ou inadaptado à morte? Morin afirma que “esta natureza é a espécie humana, que, como todas as outras espécies evoluídas, vive da morte de seus indivíduos: o que nos deixa entrever uma inadaptação interior, geral, do homem à natureza, mas uma inadaptação íntima do indivíduo humano a sua própria espécie”. (MORIN, 1997: 55).

Outras espécies, além da humana, conhecem a morte e por isso, têm o instinto de defesa, de sobrevivência. Na verdade, não é possível definir até que ponto os animais têm “conhecimento” da morte. No entanto, está claro que não é o indivíduo que conhece a morte e sim a espécie. Eles não conhecem a morte como perda da individualidade, mas há exceções, como no caso dos cães que sentem a perda do dono. Já para o homem, seu conhecimento da morte é exterior a ele. Ela é para o homem algo irreal, “incrível”. Morin a define como uma cegueira em relação à morte. Morin afirma também que: “A consciência da morte não é algo inato, e sim produto de uma consciência que capta o real. É só ‘por experiência’, como diz Voltaire, que o homem sabe que há de morrer. A morte humana é um conhecimento do indivíduo”. (MORIN, 1997: 61).

Mas se a espécie humana conhece a morte e por isso a recusa, o que dizer de comportamentos como o assassinato e o canibalismo? O ato de comer a carne

do seu semelhante é praticado desde a pré-história com diversas finalidades e essa prática só desaparece quando o homem é visto como indivíduo. Já no assassinato, vemos que o homem é a única espécie a matar seu semelhante sem necessidade vital. Inclusive, desenvolveu armas somente com este objetivo. Para o autor: “Hoje com a arma atômica, o homem é capaz de destruir a espécie humana, e nenhum freio da espécie pode nos garantir que não o fará”.(MORIN, 1997: 70).

O risco de morte é também um paradoxo, pois ao mesmo tempo em que tem horror da morte, o indivíduo se expõe a ela. Na guerra, por exemplo, corre-se o risco de morte por martírio, por prestígio, por orgulho, por valores.

Além da antropologia, Morin analisa a morte também no âmbito da biologia. “É aí que poderemos apreender, através da identidade do movimento de regressão da espécie e progressão do indivíduo, a realidade humana fundamental”. (MORIN, 1997: 83). Segundo ele, o ser humano se assemelha mais ao feto e esse fato gera uma simplificação no organismo, fazendo dele um ser indeterminado que se traduz em uma não-especialização fisiológica:

A criança-homem, mais nua que um verme, é o ser mais deserdado da natureza. Chega num mundo onde nenhuma especialização fisiológica, nenhum hábito hereditário lhe servirá de apoio natural, de sistema de autodefesa. Tem de aprender, não apenas o que é propriamente humano (a linguagem, os comportamentos sociais), mas o saber inato no animal (andar, nadar, se acasalar, parir etc) (MORIN, 1997: 85)

Nessa indeterminação o homem está aberto a todas as participações, é ilimitado. É um ser instável, uma espécie de espelho do mundo biológico, e sua indeterminação faz com que ele imite a natureza, os animais, as plantas. No entanto, o homem tem a seu favor a mão e o cérebro. Com eles, a espécie irá determinar o seu meio. Morin profetiza que o corpo do homem não evoluirá para uma especialização, mas sim se desespecializará cada vez mais, se adaptando e adaptando o mundo em que vive.

Através da evolução da técnica o homem se apropria do mundo e dos outros homens, abrindo-se ilimitadamente para o mundo. Além disso, o homem adquiriu a linguagem, sistema que permite criar, organizar e acumular o saber. As palavras nomeiam as coisas e permitem também exprimir a afetividade. “Portanto, com a palavra e o símbolo, o homem antropomorfiza a natureza: ele lhe atribui determinações humanas, e as recorta em coisas”. (MORIN, 1997: 94)

No capítulo I, “as concepções primeiras da morte”, Morin analisa dois conceitos principais que sustentam sua tese: a morte-renascimento e o duplo. Para os povos arcaicos toda morte é uma morte-renascimento. Há a crença nos espíritos (os duplos) e no renascimento do morto em um recém-nascido. Em diversas sociedades encontram-se mitos que narram o renascimento.

O renascimento do morto é uma crença universal nos povos arcaicos e está presente na humanidade contemporânea. Esse fato denota uma forma de acreditar na própria imortalidade. Morin afirma que “Toda uma gama de práticas, no decurso das cerimônias funerárias, visa iniciar o morto para sua vida póstuma, e garantir-lhe a passagem, seja para o novo nascimento, seja para a vida particular do duplo”. (MORIN, 1997: 119). Um exemplo contemporâneo desse comportamento arcaico é transferência de nomes de antepassados mortos aos recém-nascidos.

A analogia morte-fecundidade está presente em quase todas as civilizações, pois nas mais diversas mentalidades a morte sempre provoca um nascimento e vice-versa. Isso fica bem evidente nos ritos de iniciação: o neófito parte para uma nova vida, ou seja, para o renascimento. A morte-renascimento apela também para a purificação, o qual começa com o ritual do banho. Além da água, a terra é também um elemento ligado ao renascimento. Isso porque ela está relacionada à maternidade, é a terra-mãe. Por consequência, ela simbolizará também a pátria. São diversos os exemplos de pessoas, que estando fora de seu país, desejam voltar para ser enterrado na terra onde nasceram. Os povos arcaicos enterravam na posição fetal, ou seja, lembrando o nascimento.

A crença no renascimento abre uma brecha para outra crença que se manifesta nas concepções arcaicas. É a manifestação do duplo através do qual o indivíduo pensa assegurar sua vida após a morte. Desde que o homem passou a enterrar o morto com seus pertences percebe-se a crença de que o morto tem vida própria.

Mas este duplo não é tanto a reprodução, a cópia exata *post mortem* do indivíduo morto: ele acompanha o vivo durante sua existência inteira, ele o duplica, e este último o sente, o conhece, o ouve o vê, conforme sua experiência cotidiana e quotinoturna, em seus sonhos, sua sombra, seu reflexo, seu eco, sua respiração, seu pênis e até seus gases intestinais.(MORIN, 1997: 234).

Assim, o luto e os tratamentos funerários tem como objetivo garantir a sobrevivência do duplo. Por esse motivo as sociedades modernas mantêm as mesmas concepções arcaicas com relação a tais práticas. Nas sociedades arcaicas, o duplo vela enquanto a pessoa dorme e se manifesta também através da sombra e do reflexo. Daí as inúmeras superstições envolvendo-os. O duplo é uma espécie de alter ego que a pessoa sente ao longo da sua vida, ou seja, não é uma cópia, mas uma realidade. Para os primitivos, os duplos coabitam o espaço dos vivos e a forma como estes tratam os cadáveres demonstram a preocupação com aqueles. Existe atualmente uma enorme diversidade de práticas relacionadas ao cadáver, das quais as mais conhecidas são a incineração e a inumação, utilizadas desde a pré-história. Além deles, há também o embalsamamento, o endocanibalismo. Em todos esses métodos percebe-se uma preocupação do vivo com a decomposição e todos tendem a garantir a “melhor sobrevivência do duplo”.

E onde vivem os duplos? Segundo as mais variadas crenças o morto não está sob a terra, mas perto dos túmulos, nas casas onde viveram. Estão presentes, por exemplo, no dia de finados. Para alguns, há a idéia de que os duplos podem viajar para o inferno ou para o reino dos céus. Alguns mortos podem até se transformar em deuses.

Não se pode esquecer do medo que eles causam e que tal sentimento fará com que se rendam culto a eles. Esse culto, Morin denomina de “fixação institucionalizada do infantilismo humano diante da morte”.

Essas crenças primitivas relativas ao duplo e à morte-renascimento vão evoluir até chegar à salvação, ao Deus supremo e à filosofia da morte. Contudo, pode-se perceber em nossa sociedade atual as concepções arcaicas da morte. Segundo Morin, o folclore e o ocultismo são um exemplo disso. O folclore é uma das manifestações mais expressivas da mentalidade arcaica: aparições, casas mal-assombradas, videntes, curandeiros. Para o autor, tanto o folclore quanto o ocultismo são resultado de uma mentalidade arcaica e infantil.

Segundo Morin, o surgimento do espiritismo como doutrina é um exemplo de crença no duplo. “Não é mais que a teoria e a prática experimental das relações com o duplo, com ou sem a interposição dos médiuns (necromantes aptos à comunicação hipnótica com o além)”. (MORIN, 1997: 162).

A morte-renascimento está presente também na poesia, que não é “senão a linguagem nativa, encantatória, mágica, sagrada, universalmente determinada pela

metáfora, pela aliteração, pelo ritmo, isto é, pela analogia, que brota dos lençóis inconscientes da ‘inspiração’” (MORIN, 1970: 168) Livre e espontânea, a poesia exprime as possibilidades infinitas da indeterminação humana. Nos romances há a presença de elementos sacrificiais da morte, nos quais os escritores matam os personagens para tentar liberar sua angústia de morte. A literatura apresenta também inúmeros exemplos do duplo e todas as suas associações: a sombra, o espelho, o reflexo.

Ao analisar as “cristalizações históricas da morte”, Morin atesta que chega um ponto em que os mortos começaram a se afastar dos vivos e esse fato resultou no enfraquecimento do duplo, ocorrendo uma ascensão dos deuses. A decadência do duplo tem como explicação a urbanização, que vai caracterizar o progresso da consciência de si. A partir daí surge a idéia de alma, que é o duplo interiorizado, uma identidade subjetiva e não mais exterior, como era a idéia do duplo arcaico. “E ao passo que o deus é um duplo exteriorizado, objetivado, que finalmente se desliga do homem, a alma é o duplo interiorizado, subjetivado, que a ele se reintegra”. (MORIN, 1997: 183)

O aparecimento da alma vai colocar um novo problema à imortalidade, que vai ser reivindicada progressivamente. Nas sociedades urbanizadas se abrem três vias para a morte: a salvação pessoal, a salvação cósmica e o ceticismo. No entanto, nenhuma delas responde à necessidade do indivíduo.

A salvação, adquirida através da imortalidade é analisada por Morin em várias culturas. De todas as religiões de salvação descritas, a mais importante para os ocidentais e para o presente trabalho é a cristã. Para ele três são suas características fundamentais dessa que é considerada por ele como uma das mais expressivas da humanidade:

1. Não é um culto qualquer que vai se transformar em mistério, mas uma aspiração muito tempo reprimida pela religião oficial, e cuja força exaltada se revela capaz de romper-lhe os diques; 2. é uma religião de salvação em estado *nascente*, que exprime em si, com uma pureza e uma profundidade sem mescla, o desejo de ressurreição; 3. é uma religião *vivida, atualizada*.

Isso, somado à atualização fará do cristianismo uma das maiores religiões do planeta. É a última religião de salvação e será a que mais fortemente se manifestará contra a morte. “Ela será unicamente determinada *pela morte*; Cristo resplandece

em torno da morte, só existe para e através da morte, carrega a morte, vive da morte” (MORIN, 1997: 208-209) Assim, a morte está no cerne do cristianismo.

A partir do século XVIII começa a haver uma renovação do problema da morte. Com os progressos tecnológicos ocorre uma diferenciação entre o mundo humano e o mundo natural, resultando disso uma maior consciência do indivíduo de si mesmo. Pela primeira vez ele irá perceber que a humanidade está em marcha e que tudo caminha inexoravelmente para a destruição. Na segunda metade do século XIX, instala-se uma crise de morte, que vai destruir o seu próprio conceito, corroer a própria vida. A crise geral do mundo contemporâneo causa uma crise de individualidade. A literatura passa então, a ser marcada pela obsessão da morte. Nesse contexto, ressurgem a idéia de salvação, mas reformulada.

Para Morin, está em marcha uma verdadeira luta contra a velhice e a morte. “Poderá o gênio humano ultrapassar o estágio atual da luta contra a morte?”, pergunta ele. Como um ser indeterminado, aberto a infinitas possibilidades, não é possível prever onde tudo isso vai dar. Mas o homem amortal seria ainda o mesmo homem? Ou estaríamos a caminho de uma mutação? “Nós nos aproximamos de uma fronteira, ou para nos despedaçar contra ela, ou para dar meia volta, ou para transpô-la. Assim caminha o homem, entre o indefinido e o infinito. “Nada está realmente aberto, nada está realmente fechado. Uma nova aventura é possível”. (MORIN, 1997: 353).

4.7 A morte em Philippe Ariès

Ariès é um historiador da morte, como ele mesmo se define no prefácio do livro *O homem diante da morte*. Apesar de tratar-se de uma obra de história, o livro é, antes de qualquer coisa, um estudo humano. Ao situar sua história na longa duração dos séculos sua obra é um exemplo das conquistas da História tratada no segundo capítulo. E como se viu, a História Nova propunha uma investigação histórica buscando outras fontes, e é isso que faz Ariès nesse estudo. Através dos textos literários e outros materiais não convencionais ele busca compor a atitude do homem medieval diante da morte. O que ele quer resgatar situa-se numa época muito distante e, portanto, não há fontes suficientes e seguras para mostrar a atitude

do homem daquele tempo. A literatura, a iconografia, a investigação das sepulturas são capazes de restituir a atitude de uma civilização antiqüíssima e prolongada, que remonta às primeiras eras e se extingue sob nossos olhos. (ARIÈS, 1990: 7).

A canção de Rolando é uma obra da Idade Média utilizada por Ariès para ajudar a lançar luz sobre o comportamento do homem medieval. Nessa época os cavaleiros sentiam a morte chegar através de Visões, pressentimentos, sinais que avisavam que a hora estava próxima. “Essa crença de que a morte avisa, que atravessou os séculos, sobreviveu por muito tempo nas mentalidades populares”. (ARIÈS, 1990: 11) Como a morte se anunciava, havia tempo para que o moribundo tomasse as providências necessárias. Numa atitude ritualística, suas mãos eram cruzadas e ele iniciava um resumo de sua vida. Como não havia outro jeito, ele se entregava à morte resignadamente. A morte era simples e pública e este caráter persiste até o fim do século XIX. “O moribundo devia ser o centro de uma reunião”. (ARIÈS, 1990: 21). Durante muito tempo a morte repentina foi considerada vergonhosa.

Um outro aspecto a ser verificado é o da visão da morte como sono. De fato, desde a bíblia pode-se constatar esse caráter atribuído à morte. Assim também durante muito tempo prevaleceu a idéia de que os mortos dormiam em um jardim florido. Tal idéia persistiu até que o cristianismo se opôs a ela. Este período é chamado de “a morte domada”. Essa morte familiar se opõe a atitude que temos hoje diante dela.

É por essa razão que, a chamarmos essa morte familiar de morte domada, não queremos dizer com isso que antes ela tenha sido selvagem e, em seguida, domesticada. Queremos dizer, pelo contrário, que ela se tornou selvagem, enquanto anteriormente não o era. A morte antiga era domada. (ARIÈS, 1990: 31).

Durante séculos a atitude de resignação diante da morte permaneceu inalterada. Atitude bem delimitada: aparece no século V d.C e desaparece no século XVIII. Morte familiar, mas as sepulturas indicavam que os antigos temiam os mortos e talvez por isso o autor dedica grande parte do livro para o estudo dos cemitérios.

Durante o período da morte domada os vivos começam a se aproximar dos mortos e os cemitérios passam a se localizar no interior das cidades, o que não ocorria na Antigüidade. O medo dos mortos e a aproximação com os vivos têm como

causa a fé na ressurreição dos corpos. Com o medo da violação dos túmulos, já que havia a crença de que só ressuscitaria quem tivesse um, os corpos passaram a ser enterrados perto do túmulo dos mártires para serem protegidos por eles. Como os mártires eram enterrados fora da cidade, os cemitérios mudaram de lugar. Depois, as cidades foram crescendo em volta dos cemitérios e a nova atitude passa a ser de indiferença.

Houve um momento em que o corpo do santo passou a ser enterrado dentro dos muros da Igreja e ficou estabelecida a relação entre o cemitério e a igreja. Uma outra prática também se desenvolveu na Antigüidade: enterrar os mortos nas suas propriedades, as chamadas sepulturas particulares. Na Idade Média a sepultura *ad sanctus* era negada aos inimigos, aos suicidas etc. “A prática constante, desde a Antigüidade cristã até o século XVIII foi, portanto, certamente a de enterrar nas igrejas, verdadeiras necrópoles ...” (ARIÈS, 1990: 54). Vinda do latim eclesiástico a palavra cemitério foi empregada pela primeira vez no século XVI. O cemitério medieval era como a igreja: um grande centro de vida social.

A palavra cemitério já teve o sentido de asilo, de refúgio. “A função de asilo transformou o cemitério, por vezes, num local de residência, sempre num lugar público de encontro, continuassem ou não, a enterrar ali.” (ARIÈS, 1990: 68). Segundo Ariès, os moradores do cemitério não se deixavam impressionar pela convivência diária com enterros, valas comuns que ficavam abertas até ficarem cheias. O mesmo caráter público do cemitério também se aplica à igreja, pois registros revelam que a partir do século XV as pessoas passam a querer ser enterradas ao lado dos parentes mortos. Através de testamentos deixam escrito seu desejo do lugar onde queriam ser enterrados.

Em todas as religiões e em todas as épocas percebe-se que o homem crê na vida após a morte. Ariès parte da observação do cristianismo medieval para apresentar uma mudança de mentalidade. O autor contraria a corrente que prega oposição entre cristianismo medieval, voltado para o além, e a Renascença, voltada para o presente. Para ele, o macabro é a demonstração de um apego à vida “e uma consciência dolorosa do fracasso a que cada vida de homem está condenada”...(ARIÈS, 1990: 139). Ele propõe que na Alta Idade Média o cavaleiro morria ingenuamente. Já na Baixa Idade Média e início dos tempos modernos o homem ficava tentado a morrer como mau rico, ou seja, não queria se separar de seus bens materiais.

O homem amou a vida como nunca antes do final da Idade Média e esta postura mudou a visão do mundo e da natureza. A propósito, a pintura “natureza morta” surgiu dessa postura de apego às coisas materiais cultivada pelo homem dessa época. Na Alta Idade Média, o homem lamenta a morte por ter de deixar seu senhor, seus pais, os seus homens. Na segunda metade e na Renascença há o lamento por deixar suas coisas. Na nossa época, ao contrário, as coisas são meios de produção ou objetos de consumo e já não têm alma. Ariès afirma que o sentimento do fracasso pode ser um traço da condição humana. No entanto, o homem contemporâneo nunca se vê como morto, não associa sua amargura à morte. O homem da Baixa Idade Média sim. No final da Idade Média há uma completa inversão de valores: “A morte deixou de ser balanço, liquidação de contas, julgamento, ou ainda sono, para se tornar carniça e podridão, não mais o fim da vida, o último suspiro, mas morte física, sofrimento e decomposição” (ARIÈS, 1990: 140).

Quais são as garantias para o além? Nos ritos arcaicos na hora da morte havia a absolvição e o luto desmedido enquanto que na Idade Média, havia absolvição e bênção. Mas se a morte era domada, a manifestação do luto, não. Tão logo se constatava a morte, irrompiam em torno às cenas mais violentas de desespero. O luto durava algumas horas, um mês, no máximo. Ele não pertence à parte religiosa dos funerais.

Assim, nessas épocas remotas, a cerimônia propriamente religiosa estava reduzida à absolvição, uma vez no corpo vivo, outra vez no corpo morto, no local da morte, ainda uma terceira vez sobre o túmulo. Não havia missas, se as havia, passavam despercebidas (ARIÈS, 1990: 140).

Na tradição pagã, as oferendas serviam para impedir os mortos de voltar. Nas religiões de salvação, havia preocupação com a sobrevivência do morto. “Portanto, nas escrituras não existe qualquer fundamento, quer no Antigo, quer no Novo testamento (salvo o texto contestado dos Macabeus), de intercessão dos vivos pelos mortos”.(ARIÈS, 1990: 159) Na liturgia antiga, havia leitura dos nomes de pessoas mortas. No século IX houve uma mudança na estrutura da missa. Nesse momento, os nomes dos mortos foram separados dos nomes dos vivos. Mandar dizer uma missa para uma determinada pessoa era uma coisa; fazer ler-lhe o nome da homilia era outra, socialmente mais honorífica. E assim, as numerosas missas do meio da

semana passaram a ser a missa dos mortos. A leitura dos nomes foi suprimida das missas de domingo para não alterar o caráter festivo da cerimônia dominical. Pode ser talvez, que os mortos estivessem começando a causar desconforto, provocando medo e tristeza.

Na Baixa Idade Média o clero assume um novo papel. Após a morte, havia uma atitude tradicional, comum aos leigos e outra, própria de uma sociedade fechada de monges e padres. A partir do século XIV formam-se associações de leigos para ajudar os padres e monges no culto dos mortos. Nessas irmandades, o ritual de enterrar os mortos é colocado no mesmo nível de caridade que alimentar os famintos, abrigar os peregrinos, vestir os nus, visitar os doentes e os encarcerados. O evangelho, contudo, é muito discreto em relação aos ritos funerários. O culto dos mortos tornou-se a principal finalidade das irmandades, principalmente dos mais pobres. Tornaram-se instituições de morte. Muitas pessoas passaram a fazer parte das irmandades por opção. Os despojamentos completos foram comuns nos séculos XII e XIII, tornando-se mais raros no século XV.

Na história romana, encontram-se sepulturas com inscrições indicando nome, freqüentemente acompanhados de retratos. O túmulo deveria dizer onde estava e a quem pertencia, lembrando sua imagem física. “Em resumo, o túmulo visível deve dizer simultaneamente onde está e a quem pertence o corpo e finalmente lembrar a imagem física do defunto, símbolo de sua personalidade”.(ARIÈS,1990: 217)

A partir do século XIII começou uma mudança bastante profunda que é a do sarcófago de pedra para o caixão de madeira. Os pobres eram enterrados costurados em panos. Na alta Idade Média a identificação das sepulturas e comemoração dos defuntos era apenas para os santos e os grandes veneráveis.

No final da Alta Idade Média, a quase totalidade da população tinha fé na sobrevivência, mas não tinha feito nada de extraordinário. Outros tinham algo a proclamar e daí a importância do túmulo visível. Segundo Ariès, hoje não teríamos tantos problemas com relação à consumação do corpo se o anonimato tivesse prevalecido. “Mas as coisas não se passaram assim. A partir do século XI começa, pelo contrário, esse novo período longo e contínuo, durante o qual o costume do túmulo visível, é muitas vezes dissociado do corpo, torna-se mais freqüente”. (ARIÈS, 1990: 231).

Nessa época há um retorno às inscrições funerárias. O epitáfio passa a ser uma ficha de identidade e uma oração. Até o século XIV o epitáfio é composto de

duas partes. Uma é nota de identidade, a outra é uma oração, na maioria das vezes uma espécie de diálogo entre o autor defunto e o transeunte que o lê.

A inscrição serve para a edificação dos vivos, como lição e como apelo. Muitas vezes é apenas um convite à meditação sobre a morte. Esse passante não é um parente ou um conhecido. “Esse sentimento é absolutamente desconhecido até o fim do século do XVIII” (ARIÈS, 1990: 235). Quem passa é um desconhecido, pois os locais de inumação eram também, como se viu, um lugar público e de encontro.

Nos séculos XIII e XIV, o epitáfio torna-se mais longo. Essa característica é também dos séculos XV ao XVIII. A data da morte aparece na epigrafia funerária eventualmente no século XV, para tornar-se generalizada no século XVI. A partir do século XV a ficha de identidade passa a ser completa, incluindo os nomes dos familiares.

O epitáfio passa a ter o caráter de afirmação pública. Todos os elementos formais da literatura epigráfica estão daí por diante reunidos: a ficha de identidade, a interpelação do passante, a fórmula piedosa, e em seguida o desenvolvimento retórico e a inclusão da família. Esses elementos vão, no futuro, desenvolver-se amplamente (nos séculos XVI e XVII).

Nos séculos XVI e XVII, o epitáfio passa a ser o relato da vida do defunto quando começa a aparecer nos epitáfios a prova de fidelidade conjugal. Nesta mesma época passa a ser costume escrever seu próprio epitáfio, como forma de meditar sobre a morte. A palavra “memória” é de uso corrente até hoje nos epitáfios. A epigrafia do século XVII ressuscitou o sentido romano, convidando à oração, mas também à lembrança.

Nos séculos XV e XVI o epitáfio era composto pelo testador. A partir daí esse ato ficará cada vez mais a cargo da família. Por isso, além do nome do morto, passa a ser comum aparecer o nome de quem o mandou fazer. Fenômeno considerável, a afeição da família, o amor conjugal, paterno e filial começava a substituir no mundo evoluído dos autores epigráficos, os nobres méritos oficiais.

As crianças e jovens passam a receber epitáfios, fato este que demonstra a colonização do túmulo pelo sentimento de família. “A morte nos epitáfios tornou-se familiar, depois de deixar de ser anônima para se tornar pessoal e biográfica. Mas cada uma dessas etapas foi muito longa, e nunca aboliu completamente os costumes anteriores” (ARIÈS, 1990: 250).

Quando os corpos eram enterrados em sarcófagos, a individualidade dissolvia-se na Igreja, o defunto era confiado a ela e isto bastava. Com a mudança para o uso do caixão de madeira, sentiu-se a necessidade de dar-lhes uma personalidade. Outra mudança que provocou o surgimento da identidade foi o fato de enterrar em profundidade. O aparecimento da tumba rasa é, sem dúvida, um acontecimento cultural importante; testemunha uma atitude de aceitação mais fria e também de coabitação mais amigável com os hóspedes subterrâneos, que deixaram de meter medo. Os túmulos são a manifestação do sentimento fúnebre.

Ariès propõe um museu imaginário de monumentos funerários onde se possa observar a representação do jacente e do orante. Segundo ele, o jacente não é um homem da terra, é uma figura da eternidade. “Como os santos, mas com atributos próprios que colocam à parte, entrou no mundo do sobrenatural, e manifestará ostensivamente esse fato até que as reformas protestantes e católicas tenham tornado presunçosa essa certeza e tenham imposto aos vivos mais humildade e temor”. (ARIÈS, 1990: 272).

Depois do jacente, o orante tornou-se a imagem convencional da morte, pois eles são a expressão plástica da dualidade. Tanto um como outro estão em estado neutro: não estão vivos, nem mortos. Nos meados do século XIV há o retorno do retrato. Já nos séculos XV e XVI surge uma outra prática: a máscara mortuária. Qual seria a razão dela? “(...) procura-se salvar do naufrágio algumas coisas que expressam uma individualidade incorruptível, em especial o rosto, segredo da personalidade”. (ARIÈS, 1990: 278). Esse costume persistiu até o século XIX. Ocorre também, o surgimento das estátuas. Quando há apenas o busto é demonstração de que os caracteres fundamentais da personalidade estão cada vez mais concentrados no rosto.

A cruz nos túmulos torna-se elemento essencial de novo protótipo de túmulo criado nos séculos XVII e XVIII. Foi inventada para pessoas gradas e eram, na maioria das vezes, de madeira.

As inscrições e monumentos fúnebres observados manifestavam dupla vontade: uma de se antecipar ao Além e de se representar na atitude de imobilidade e do repouso transcendente, e uma outra de sobreviver na memória dos homens; nada de realmente novo na história religiosa da civilização ocidental.

Se durante a Idade Média Ariès verificou o movimento que dava valor à morte real e atingindo seu apogeu no fim dessa época, na Renascença começa o que o

autor denominou de “refluxo”. Quase invisíveis, as mudanças retratam uma nova atitude.

A partir do século XVI, o aviso da morte tende a desaparecer. A morte deixa de ser uma imagem, como a do jacente no leito e passa a ser metafísica expressa pela metáfora da separação da alma do corpo. Essa nova postura diante da morte implica em uma nova postura diante da vida. E talvez seja por isso que a meditação sobre a morte esteja no centro da vida. No século XVII começa a ter-se a idéia de que não bastava receber os sacramentos na hora da morte para ir para o céu, mas era preciso preparar-se a vida toda. Nessa devoção popular, dissemina-se o uso do rosário. Observe-se que o hábito de colocá-lo nas mãos do morto permanece na atualidade. Além do rosário, o escapulário conferia uma garantia de boa morte a quem o usasse.

Nessa mesma época, a boa morte vai perder força. A morte súbita e violenta torna-se banal. Nasce o sentido da vida como usufruto. A moderação passa a ser uma virtude e a avareza torna-se o pior dos pecados. Nesse contexto, a morte passa a ser bela e edificante. Não tem a agitação da Baixa Idade Média.

Na segunda parte do livro, Ariès deixa para trás a Idade Média e passa a analisar a atitude do homem do século XVI. Segundo ele, a partir do século XVII a relação entre a igreja e o cemitério começa a enfraquecer. No século XVIII, essa separação acentua-se. “Conseguiram, contudo, por fim, fazer do cemitério um espaço especializado em sepulturas, o que por um milênio não acontecia” (ARIÈS, 1990: 350).

A partir do século XVII começa-se a simplificar as coisas da morte. Continua o costume dos testamentos, mas agora será de maneira mais simples.

O tema do macabro passa a fazer parte do cenário doméstico, sendo substituído pelo esqueleto limpo. É a segunda era macabra, onde a morte é ao mesmo tempo presente e longínqua. Compreende-se assim, a diferença capital que separa o sentimento da vida e da morte dos séculos XVI e XVII e o da baixa Idade Média, sem que nada, ou pelo menos muito pouco, tenha mudado nos costumes e nos ritos da morte. A morte passa a estar no íntimo das coisas.

Com as vaidades surge uma mudança sutil nos túmulos e cemitérios. Os reis da Europa passam a não querer mais túmulos. No início do século XVIII, há um retorno ao sepultamento no cemitério e não na igreja, como era hábito no século XVII. Na França, o motivo desse retorno é a humildade. O sentimento de vaidade

passa a ser o nada. E esse nada se encontra na literatura romântica. Da mesma forma, esse sentimento vai aparecer na arte funerária do século XVII e XVIII. “Muitas outras inscrições da mesma época não se embaraçam com sutilezas teológicas, nem se obstinam em equilibrar verdades contraditórias. Elas afirmam, numa curta frase, que o mundo não é nada, sem que qualquer alusão à salvação, ao Cristo, a qualquer consolador celeste faça contrapeso” (ARIÈS, 1990:377).

Na segunda metade do século XVIII há uma tomada de consciência com relação ao mau estado de conservação dos cemitérios e uma preocupação com a saúde pública. O que fazer então com o corpo morto? Como a partir do século XVII os estudos históricos vão se basear nos textos de médicos, pois a eles será atribuída uma importância até então direcionada aos homens da Igreja, Ariès parte do trabalho de dois médicos para investigar a vida do cadáver. O primeiro tratado, de Paul Zacchia dedica um espaço ao cadáver, tanto para esclarecer os casos de morte violenta como para descobrir os segredos da vida e da saúde. O segundo tratado dedica-se ao cadáver e à morte, do médico alemão Garmann. Havia uma diferença entre a atitude do século XVII e hoje. Na época, “a morte e o corpo constituem, por si mesmos, objetos de estudo científico, independentemente das causas da morte: estuda-se a morte antes de se lhe conhecerem as causas, e não apenas para as descobrir”. (ARIÈS, 1990: 387). Nessa época, há os que acreditam na sensibilidade do cadáver. Reconhecem que há uma composição do ser que não se reduz à união do corpo e da alma. Outros acreditam que a reunião e a separação da alma e do corpo prestam contas da criação e da morte, e em seguida dos espíritos que nos parecem hoje mais racionais.

O conhecimento do corpo estende-se a um vasto público de *litterati*. Desde o século XIV o corpo era tratado, mas dividido. A partir do século XV foram substituídos pelo embalsamamento com a finalidade de conservação. A partir daí surge o medo de ser enterrado vivo e no testamento passa a constar a exigência de abertura do corpo somente após 48 horas após a morte. Em alguns casos, há a exigência de que não se abra o corpo. Preocupação compreensível numa época em que a medicina ainda não tinha mecanismos para constatar a morte.

A anatomia passa a interessar a filósofos, pintores, escultores etc. Com o crescente interesse, começam a ocorrer dissecações particulares e rapto de cadáveres. Os ricos podiam ter gabinetes de anatomia. Para atender essa “paixão pela anatomia” era necessário um grande número de cadáveres. O êxito da

anatomia deve-se também, além da curiosidade, a uma atração pelo limite da vida e da morte. Há uma entrada no imaginário. “Do século XVI ao XIX observa-se uma renovação do sadismo, inconsciente nos séculos XVI e XVII, confessado e deliberado nos séculos XVII e XIX”. (ARIÈS, 1990: 403)

Passa a haver uma confusão entre a morte e o prazer. O corpo do morto torna-se objeto de desejo e expande-se a necrofilia no século XVIII. Além da pintura, o teatro do século XVII irá utilizar o cadáver como tema. Porém, essa aproximação ainda era inconfessável. No século XVII, os textos passam a expressar essa atitude, como por exemplo, os de Marquês de Sade.

O morto-vivo é um tema constante desde o teatro barroco até o romance negro e esse temor invadiu a vida cotidiana. Os testamentos deixam claro que há uma exacerbação desse medo de ser enterrado vivo e tais manifestações se prolongam até a primeira metade do século XIX. Desse temor nasceu o prazo de 24 horas para a inumação que prevalece até hoje. Na segunda metade do século XIX há um apaziguamento desse comportamento. Nessa época, já não se acreditava na morte aparente. Ariès observa que essa obsessão pela morte só vai poder ser percebida através da visão dos médicos, pois quando uma grande inquietude se apodera da consciência universal, as pessoas se calam. Por isso, as artes não exploraram o tema. Essa atitude é a primeira manifestação do que Ariès chama de “o grande medo da morte”.

Ariès afirma que houve um momento em que os homens passaram a temer a morte. Até o século XVIII apenas sentiam uma angústia diante dela. “Os homens de outrora faziam caso da morte; ela era coisa séria, que não se devia tratar levemente: um momento forte da vida, grave e temível, mas não temível a ponto de afastá-la, de fugir-lhe, de fazer como se não existisse ou de falsificar-lhe as aparências.” (ARIÈS, 1990: 441).

Para demonstrar o tempo das belas mortes, Ariès passa a analisar dois documentos: os diários de uma família francesa, os La Ferronays, e a obra dos Brönte. “Encontra-se nelas a mesma intolerância pela morte dos entes queridos, a mesma tristeza por uma vida privada de seus afetos, e mesma vontade e a mesma certeza de reencontrar os desaparecidos depois da morte e, por outro lado, igual admiração pelo fenômeno da morte, pela sua beleza intrínseca”. (ARIÈS, 1990: 482).

Fica evidente nesse momento uma nova postura diante da morte, implicando em uma mudança em algo que estava praticamente imóvel há muitos séculos.

O autor faz também uma análise das cartas dos emigrantes que chegaram à América do Norte. Ele afirma que a morte dominava a sensibilidade desse local durante a primeira metade do século XIX. A atitude que pode ser constatada pelas cartas é a mesma atitude milenar comum aos pagãos e aos cristãos, aos católicos e aos protestantes: a morte domada. O único elemento novo é que na América a tradição seria escrita e não oral.

Uma atitude comum à era medieval era com relação aos momentos de reunião no leito de morte em morrer rodeado era uma satisfação. Ou seja, a morte como espetáculo. Nos documentos dos emigrantes não há referências explícitas ao além, pouco falavam do lugar para onde iriam.

Vale lembrar que essa era a visão do homem comum, que escrevia apenas cartas. Ariès analisa então outra fonte: a da burguesia culta americana, “a que escreve e lê livros”. Trata-se dos “livros de consolação”, que eram, em geral, escritos por ocasião da morte de alguém próximo, geralmente uma criança. Os autores são eclesiásticos ou suas filhas e esposas. “A carta de consolação é um gênero clássico, cultivado tanto na Antigüidade como na Renascença e no século XVII, aparentado às elegias, túmulos literários, inscrições funerárias”. Na América, tornou-se leitura de massa. Mas o tom, a natureza dos argumentos e o estilo não eram o mesmo do século XVII.

Outra atitude constatada na América foi a vontade de se comunicar com os espíritos. Segundo o autor, foi lá, sem dúvida, que a vontade de se comunicar de um lado e do outro com a morte se manifestou mais cedo e, principalmente, com mais determinação. Nasce nesta época um sentimento novo de intolerância à morte do outro e a manifestação desse sentimento.

O autor utiliza uma coleção de jóias de um museu para mostrar a atitude de uma sociedade diante da morte. Jóias em formato de túmulos, cujo conteúdo são cabelos humanos. No século XIX a representação do túmulo desaparece. A jóia passa a ser um único medalhão que contém retrato ou caracóis de cabelos e estes podem servir também para fazer anéis e pulseiras.

De acordo com Ariès, os retábulos das almas do Purgatório constituem documentos que demonstram o apego ao outro, além da morte. Trata-se de um rito católico, numa nova forma de devoção às almas do Purgatório.

Nos meados do século XVIII as cláusulas piedosas desaparecem dos testamentos. “É um fenômeno considerável. Em dois decênios, aproximadamente no

espaço de uma geração o testamento, que quase não mudara durante três séculos, foi completamente alterado” (ARIÈS, 1990: 510). Isso ocorreu devido à mudança nas relações familiares, agora mais baseadas na confiança.

A revolução do sentimento ganha destaque na análise do autor. A afetividade domina o comportamento do século XVIII. Antes existia, mas a natureza, a intensidade e os objetos de afeição mudaram. A partir do século XVIII, a afetividade é, ao contrário, inteiramente concentrada, desde a infância, sobre alguns seres que se tornam excepcionais, insubstituíveis ou inseparáveis. E isso constitui uma grande transformação do homem na sociedade. Além da mudança de sentimentos com relação à família o Mal sofre um retraimento. Já não se acredita no Inferno e a morte passa a se esconder sob a beleza.

A visita ao cemitério é um dos aspectos que chama a atenção do autor. Os documentos funerários constituem uma fonte importante para que os historiadores conheçam a Antigüidade. Contudo, na Idade Média os cemitérios ficaram reduzidos ou desapareceram. Somente no século XIX é que o local volta à topografia, passando a ser um sinal de cultura.

Durante muito tempo os cemitérios eram vistos como lugar do demônio, devido aos ruídos que as pessoas julgavam ser dos mortos. Demorou muito para que se encontrasse uma explicação científica para os fenômenos causados pela decomposição. A concepção do cemitério como lugar sagrado, que não se podia ser profanado, durou muito tempo.

No século XVIII começa uma preocupação sanitária com esses lugares. Na França, houve intervenção do Estado para resolver questões relativas aos cemitérios e os problemas causados por eles. Um decreto cria uma espécie de depósito anônimo de corpos e começa a remoção dos cemitérios para fora da cidade. Tornou-se um local de comemoração que pode também ser de piedade e recolhimento. Um novo estilo de funerais também passa a vigorar: como havia um depósito de corpos, acompanhava-se os mortos somente até a igreja.

Na França começa a haver um desinteresse pelos mortos. Antigos cemitérios se transformaram em mercados. O assunto torna-se objeto de discussão por parte da sociedade que idealiza um novo local. Surgem, então, grandes mausoléus que despertavam a curiosidade das pessoas. Passa a ser considerado um museu, um local de visita. Importante ressaltar que tal evolução ocorreu fora da Igreja.

No século XVIII, o sepultamento, que era um ato religioso e eclesiástico, tornou-se em primeiro lugar, uma operação que competia à polícia e à saúde pública e finalmente, voltou a ser um ato religioso, mas de uma religião sem confissão nem Igreja, uma religião da lembrança e, quando muito, formas não- cristãs de sobrevivência. O *decreto do dia 23 prairial ano XII*, de 12 de junho de 1804 estabeleceu uma regulamentação dos cemitérios e funerais. Os pobres, que até então eram enterrados uns sobre os outros, passam a receber atenção e são enterrados uns ao lado dos outros.

A especificação de distância, profundidade e tempo de permanência nas valas fizeram com que os cemitérios passassem a utilizar uma área cada vez maior. Em razão dessa disposição, os cemitérios iriam se espalhar e ocupar uma área grandes superfícies alterando as características das paisagens urbanas do século XIX.

A partir do século XIX começou um processo de inumação privada na aristocracia inglesa que deu origem a sepultura particular. Passa a haver também uma tendência a visitas ao cemitério e nos epitáfios, há poemas com a fórmula trabalho, família e natureza. Tratava-se de um lugar não para orar a Deus, mas para chorar, ou seja, depois de muito tempo, os mortos reaparecem nos cemitérios.

Desde o século XVIII sente-se a necessidade de gritar de dor, de demonstrá-la no túmulo que se torna então o que não era, o privilegiado da lembrança e da saudade. Durante todo século XIX e XX esse sentimento subsiste, mas o estilo muda pouco a pouco, não se vêem mais longos poemas. As inscrições são marcadas pela simplicidade ou “Saudades eternas”, juntamente com uma fotografia.

O *rural cemetery*, ou o cemitério construído demonstra a reformulação da nova função desse local. Que passa a ter uma função formadora.

Com a alta taxa de mortalidade de crianças e jovens, estes que durante tanto tempo foram negligenciados, agora são privilegiados. Essa tendência permanece no século XX e é praticada tanto por ricos quanto pobres.

O culto dos mortos passa a ser em casa. “O culto dos cemitérios e dos túmulos é a manifestação litúrgica da nova sensibilidade que, a partir do final do século XVIII, torna intolerável a morte do outro”. (ARIÈS, 1990: 604-605).

Na quinta e última parte, Ariès, que já havia tratado da “morte domada” e da “morte que se tornou selvagem”, passa agora a considerar a “morte invertida”. O autor afirma que no século XX vai ocorrer uma transformação radical no sentimento

da morte. Até o início do século passado, a morte modificava o espaço, pois havia uma série de providências e o luto era coletivo. O grupo reagia coletivamente. Durante um milênio a morte foi um fato social e público, contudo, em algumas zonas industrializadas surge uma nova forma de morrer. Não há nenhuma mudança significativa na cidade. “Tudo se passa como se ninguém morresse mais”. (ARIÈS, 1990: 613). Ariès afirma que no milênio antecedente ao atual as mudanças foram tão lentas, distribuídas ao longo das gerações, fazendo com que as pessoas não as percebessem. Hoje há uma inversão.

Desde a segunda metade do século XX mudou a relação entre o moribundo e o seu ambiente. Começa a haver uma representação como se nada estivesse acontecendo. Instala-se a dissimulação. Os sacerdotes já não aplicavam a extrema-unção, tanto que o Vaticano II substituiu o nome por “sacramento dos doentes”, assim, desvinculando-o da morte. Como o moribundo era mantido na ignorância, houve o desaparecimento das cláusulas piedosas do testamento.

O início da medicalização foi um fator determinante para o progresso da “mentira”. A morte passa a ser suja e feia, pois a limpeza se tornou um valor burguês. Ela torna-se inconveniente como seus atos biológicos. É a nova imagem da morte. Com o avanço da medicina e o aparelhamento dos hospitais, esse passa a ser o local adequado para a morte. O moribundo ficando em casa passa a ser promíscuo e o hospital se transforma em um asilo, desejado pelas famílias.

Há uma mudança também nos funerais. Desde o início do século XX a cerimônia que era pública passa a ser privada e há outro grande acontecimento: rejeição e supressão do luto, revelando uma profunda transformação na atitude da morte.

Observa-se o completo desaparecimento na crença no inferno. Ocorre um aumento da incineração. No entanto, o cemitério permanece um local de lembrança e visita. O culto do túmulo foi substituído pelo culto da lembrança em casa, que pode, aliás, tender à mumificação: a casa, ou o quarto do defunto é conservado exatamente no estado em que se encontrava durante a sua vida. O luto permanece, mas é considerado indecente. A dor da saudade não deve ser manifestada em público, pois a morte tem de ser excluída. Isso porque há uma ausência de códigos, que antes ditavam o comportamento das pessoas. Os sentimentos relacionados ao amor e à morte devem ser reprimidos. “É bem evidente que a supressão do luto não se deve à frivolidade dos sobreviventes, mas a um constrangimento impiedoso da

sociedade". (ARIÈS, 1990: 633). O terceiro e último episódio da inversão da morte é o triunfo da medicalização. O hospital passa a ser um lugar de recursos contra a morte e o médico passa a ser considerado um taumaturgo. Ariès identifica, no entanto, uma tentativa de volta ao discurso da morte. Cita Kübler-Ross e seu trabalho com os moribundos como exemplo. No entanto, avisa que a retomada de tal discurso não abalou a persistência da sociedade em afastar a imagem real da morte. Tanto que nos Estados Unidos, há o costume de maquiar o morto, dando a ilusão de vida. Apesar de não haver uma mudança significativa nos cemitérios do século XIX para o XX, hoje há uma indústria bem organizada em torno dos funerais.

Ariès conclui que a morte é um ato coletivo. Pertence a uma espécie, a uma comunidade. Segundo ele, houve um controle da morte e do sexo porque não são um dado bruto da natureza.

A ritualização da morte é um caso particular da estratégia global do homem contra a natureza, feita de interdições e concessões. Por isso, a morte não foi abandonada a si mesma e a sua desmedida, mas, ao contrário, aprisionada dentro de suas cerimônias, transformada em espetáculo. Também por esse motivo não podia ser uma aventura solitária, porém um fenômeno público, comprometendo toda a comunidade." (ARIÈS, 1990: 659).

Através deste capítulo procurou-se apresentar discussões acerca da morte e do rito funerário, demonstrando que não se pode abstrair um comportamento único que posso resumir o tema. Ao contrário, o que se vislumbra ao final desta sondagem é a coexistência de várias atitudes.

Num primeiro momento, optou-se por explicitar a longa duração, uma vez que este é o conceito que orienta a discussão do presente trabalho. Todos os caminhos são no sentido de mostrar na análise justamente a lenta transformação do rito funerário. Optou-se, num segundo momento, em apresentar a visão cristã dos ritos funerários e enfim, uma incursão pelo pensamento dos teóricos.

Dessas leituras pode-se abstrair que o ritual do fim da vida é uma das experiências mais profundas do ser humano. Ao longo dos tempos, em todas as culturas, alguns sepultaram, outros cremaram, deixaram em campo aberto, mas sempre fazem alguma coisa. Isso porque, um ritual significa que a pessoa pertence a algum lugar, sem contar que é através dele que se estabelece a ordem no

momento de incerteza que configura a morte de um ente querido. No mínimo, os rituais dizem aos vivos como continuar vivendo num mundo transformado.

Dessa forma, na análise a seguir, procurar-se-á estabelecer as relações do rito funerário nos romances de Autran Dourado.

5 O RITO FUNERÁRIO NOS ROMANCES AUTRANIANOS

Toda a trama deste romance de estréia de Autran Dourado gira em torno da morte. *Tempo de amar (TA)*, traz no título uma informação que não se confirma ao longo do texto, ao contrário, os personagens da trama chegam ao paroxismo de seus dramas pessoais. Tendo a vida marcada pela morte precoce da irmã, os dias de Ismael, o protagonista, são de completo luto e todos os seus movimentos são de culto aos antepassados mortos. O narrador afirma que Ismael: “Muitas vezes *tentava* lutar contra o culto que a família rendia aos mortos, a morbidez dos parentes”.(TA 18). Sua vida também era pautada por esse fato. Conforme, Bayard, a maioria das civilizações presta culto aos antepassados. “Seu pensamento é que a pessoa que deixou este mundo continua a viver em outra sociedade, sensivelmente da mesma forma que em sua existência terrestre, com alegrias e sofrimentos comparáveis”.(BAYARD, 1996: 72).

O culto em Autran Dourado é resultado de uma visão da morte do outro como uma carência que se deseja suprir. O mundo fica incompleto, pois falta aquele que morreu e que não voltará mais. O primeiro capítulo, “Os retratos”, demonstra a importância deles na vida de Ismael. De fato, a fotografia representa na vida atual um aspecto importante do culto. Tão importante que ainda hoje muitas sepulturas trazem o retrato do morto, pois através deles a família recorda o ente querido. Em *História da vida privada*, Nelson Schapochnik lembra que “a fotografia se afigura um suporte da memória, quando não a própria história visual da família em que se entrecruzam a celebração da vida e a entronização dos mortos”. (Schapochnik *in História da vida privada/República: da Belle Époque à Era do Rádio*, 1997: 457).

Ismael está olhando o álbum de fotografias, quando se depara com a foto da irmã Ursolina. O narrador tem, então, a oportunidade de informar ao leitor o motivo da apatia demonstrada pelo personagem: “Ursolina, a irmã muito cedo desaparecida. Como um talho, a sua morte era um acontecimento brusco e violentamente surdo para sua inocência”. (TA, 13).

Segundo Schapochnik, “As imagens fotográficas que remetem ao léxico familiar parecem estar revestidas de uma aura em que ainda prepondera um ‘valor de culto’”.(Schapochnik *in História da vida privada/República: da Belle Époque à Era do Rádio*, 1997: 457) Por isso, o ato de Ismael é um convite para as recordações

que unem o passado ao presente. Importante ressaltar que o conteúdo da fotografia tem um papel secundário, pois não conserva o passado, apenas produz referências para a rememoração.

Era um retrato de criança morta, hábito tão comum nas nossas velhas cidades do sertão. O retratista, chamado às pressas, ajeitou-lhe as dobras da camisola branca, retocou os arranjos de flores nos cabelos compridos e negros. Um pássaro voou da máquina. Não foi preciso ninguém dizer para Ursolina ficar quieta, porque ela estava para sempre parada nos seus nove anos de vida. (TA, 18).

Assim, Ismael, ao folhear o álbum de família relembra as cenas vividas na infância ao lado da irmã. Esse retrato de Ursolina é apresentado em uma situação incomum, ao menos nos dias atuais, pois a fotografia foi tirada da irmã dentro do caixão. O narrador explica, no entanto, que isso fazia parte de um hábito da região.

A passagem revela os elementos presentes em um funeral. É preciso lembrar, no entanto, que Autran Dourado não situa historicamente sua narrativa. Contudo, os costumes com relação aos funerais, tanto neste quanto em outros romances, deixam entrever que são hábitos não tão distantes da época atual, podendo mesmo ser encontradas ainda hoje em várias regiões do Brasil.

Um exemplo é o arranjo de flores no cabelo de Ursolina. Conforme Bayard, os adornos estiveram presentes em todas as épocas. “É provável que também flores, penas, couros, cascas e agasalhos de peles tenham acompanhado o corpo, mas restam-nos somente conchas, dentes de animais humanos, chifres, vértebras de peixes, pérolas, seixos, ossos, marfins..., em algumas sepulturas foram encontradas sementes” (BAYARD, 1996: 84).

Constata-se, portanto, que o costume de colocar adornos no defunto ultrapassa os séculos e permanece até hoje em diversas sociedades. O ato de colocar os utensílios do morto no caixão foi abolido pelo Cristianismo, mas o uso de flores permaneceu.

Com relação ao uso de flores como adorno, José Júlio Chiavenato atesta que: “... pesquisadores do Museu do Homem, de Paris, descobriram em uma sepultura de 60 mil anos - do homem de Shanidar- grãos de pólen distribuídos ao redor de fósseis. Presumiram que os mortos haviam sido enterrados com flores ao seu redor,

pois elas estavam “arranjadas”. Se isso for correto, há 60 mil anos alguns homens enfeitaram os defuntos antes de cobri-los com pedras.” (CHIAVENATO, 1998: 13)

A fotografia tirada de Ursolina dentro do caixão citada anteriormente justificava-se, pois “nas nossas velhas cidades do sertão” a fotografia era apenas para ocasiões especiais, portanto, essa talvez fosse a única lembrança visual que a família teria da criança. De fato, Schapochnik atesta que:

... essas imagens inusuais, porém presentes em algumas iconotecas familiares, são as fotos do corpo do parente repousando sobre um leito ou disposto no caixão, devidamente trajado, aguardando as últimas exéquias. Essas fotos não traduzem nem uma bizarrice nem uma ‘necrofotia’, tão-somente indicam que, na falta de algum outro registro visual do finado, aquela era a única e última oportunidade. (Schapochnik *in História da vida privada/República: da Belle Époque à Era do Rádio*, 1997: 479)

Isso se confirma nas informações seguintes do narrador. Ele assim se declara sobre as outras fotos que Ismael vê no álbum: “Retratos de primeira comunhão, de casamento, de caixões de anjinhos. Este morreu há anos, aquele há 50, aquele outro há 30. Assim, pouco a pouco, a morte ia se aproximando”. (TA, 52-53) Observa-se nesta passagem que a fotografia era, e ainda é, um registro dos ritos de passagem: casamento, morte, formatura etc. Desnecessário lembrar a importância que a imagem assumiu na atualidade.

Ismael admirava a irmã por seu desenvolvimento mental precoce, o que fazia com que ela habitasse tanto a infância como a maturidade. Sua percepção das coisas ia além da compreensão do irmão. O sentimento de morte é, normalmente, uma preocupação do mundo adulto, mas está presente na fala de Ursolinda: “Você bem que gostaria de andar só de branco, por promessa, hein?” – pergunta Ismael. “De branco, não; eu gostaria de ficar de luto, toda de preto, com um chapéu de pluma”. (TA, 56).

Habitando prematuramente o mundo dos adultos, Ursolina admira a roupa de luto. Isso porque, o uso da cor preta nas roupas de luto assumia muitas vezes um caráter de ostentação. Por isso, a admiração da menina pelo “chapéu de pluma”. Bayard atesta que a cor preta é usada desde a Idade Média para forrar a casa do defunto. No entanto, na atualidade este hábito já se perdeu. Para Bayard: “os grandes véus das viúvas também desapareceram, e o luto quase já não é mais

usado”.(BAYARD, 1996: 139). Essa cor também era usada para decorar a casa onde seria organizado o velório. O ambiente luxuoso que cercava a morte no século XIX é lembrado por João José Reis. Segundo ele, rico ou pobre, era necessário um ambiente de luxo que protegia o morto. “A ‘armação da casa’ era muitas vezes de grande luxo, feita com tecidos finos bordados com fios de ouro e prata” (REIS, *in História da vida privada no Brasil*, 1997, v.2:114)

Nas reminiscências de Ismael diante da fotografia da irmã morta, há uma passagem que descreve o momento exato da morte da menina. A riqueza de detalhes leva o leitor a sentir a mesma impotência de Ismael, o horror de ver a irmã se afogando sem poder socorrê-la. “Finalmente um ronco saiu da garganta da menina. Surgiu mais uma vez à tona, para desaparecer em seguida”. “... não sentiu mais nada. Tudo era água, as águas paradas do açude”.(TA, p. 67).

Os cuidados com o corpo são as primeiras providências a ser tomadas após a morte. Conforme afirma Bayard: “depois da constatação da morte do indivíduo, o corpo é exposto mais ou menos longamente na sala ou no corredor da sala. Em geral, é velado pela família e pelos amigos”. (BAYARD, 1996: 179).

A morte da menina é repentina e não há, nesse caso, o tempo da despedida como ocorre no caso de doença. A morte sem aviso era considerada traiçoeira, provocando um sentimento de revolta nos familiares. A não-aceitação da morte de Ursolina fica caracterizada pela desestruturação da família a partir do acontecimento. Na passagem a seguir, observam-se os diversos elementos que constituem o ritual do funeral:

Mas não puderam fazer nada por Ursolina. Seu corpo foi colocado na mesa da sala de jantar. As velas nos toçõs guardavam o caixão de anjo. O perfume doce das ervilhas de cheiro, que as mulheres trouxeram, enchia toda a sala. De vez em quando alguém puxava um rosário. Amém. Depois veio um fotógrafo tirar um retrato do anjo.(TA, 67).

Em todos os velórios dos romances de Autran Dourado a morte é expressa através de códigos sensíveis: olfativo, auditivo e visual. O cheiro do velório, principalmente, incomoda profundamente os personagens. Assim, o “perfume doce” inunda a sala. Em *O risco do bordado*, por exemplo, há o óleo, o cheiro e o suor pelos quais se manifesta o moribundo. Segundo Maria Lúcia Lepecki, “assim, a epifania da morte (sagrado) pela secreção corporal é duplamente metonímica: o cheiro, o suor ou a oleosidade significa por contigüidade temporal, morte”.(LEPECKI,

22). João José Reis, em *O cotidiano da morte no Brasil oitocentista*, afirma que “os vivos deviam evitar os mortos, sobretudo seu cheiro, pois este era instrumento de contágio, a forma manifesta do fantasma miasmático”.(REIS, *in História da vida privada no Brasil*, 1997, v.2: 135)

Da cena descrita do velório de Ursolina pode-se destacar os seguintes elementos: sua localização, a criança que morre como anjo, a ervilha (alimento) trazida pelas mulheres, e as velas nos tochoes. O caixão da menina é colocado na sala para ser velado pelos amigos e familiares. Esse costume é cada vez mais raro nas sociedades contemporâneas, nas quais como atestam Ariès e Bayard, a morte é afastada. Por isso, na atualidade, observa-se que mudou o lugar de velar o corpo, havendo uma preferência por lugares públicos, como por exemplo, nas igrejas. No entanto, na obra *A morte*, José Júlio Chiavenato afirma que Câmara Cascudo, ao estudar o comportamento dos nordestinos diante da morte, encontra antigas crenças que ainda sobrevivem nos costumes contemporâneos. Ou seja, no Brasil ainda há diversidade de comportamentos. No caso da obra em questão, Autran Dourado não oferece uma localização precisa. A única informação disponível é que a morte da menina ocorreu em uma velha cidade do sertão. O adjetivo “velha” pode oferecer ao leitor uma pista temporal, enquanto “do sertão”, informa aspectos espaciais. A narrativa é dividida em dois tempos: a vida adulta e as lembranças de Ismael, mas não há também uma informação temporal.

Ursolina morreu aos nove anos de idade, portanto, considerada como “anjo”. Como e por que começou essa visão? Após a Revolução Industrial a criança passa a ocupar um lugar de destaque no cenário familiar. Assim, as transformações que ocorrem na estrutura da família moderna são responsáveis pela atenção fundamental com a infância que se delineia desde então. Ariès, por exemplo, mostra que os emigrantes da América não colocavam nomes nos filhos pequenos. Para ele: “... o anonimato das criancinhas, ou a indiferença a esse respeito, é um traço comum a todas as sociedades tradicionais, que os documentos mostram ter sobrevivido na América popular. Torna-se, ali, ainda mais aparente pelo costume protestante de não batizar as crianças ao nascer”. (ARIÈS, 1990: 487-488). No imaginário popular as crianças são “anjos” porque morrem sem pecados, podendo ir direto para o céu. Se morrerem sem ser batizadas, vão para o limbo, um lugar intermediário entre céu e inferno. Segundo Jostein Gaarder, na obra *História das religiões*, um recém-nascido só é aceito pela família após passar por cerimônias como o batismo, a

circuncisão ou a atribuição do nome.(GAARDER,2000: 28). Para João José Reis: “... os recursos de posituação da morte menina atravessam várias camadas da cultura funerária. Os anjinhos eram maquiados, enfeitados com coroas de flores, vestidos com mortalhas coloridas e para eles não se devia chorar”.(REIS, *in História da vida privada no Brasil*, 1997,v.2:112) Morin afirma que “morte das crianças não é morte de verdade: elas ainda não estão totalmente separadas do mundo dos espíritos, e voltam facilmente para lá. Como se diz no folclore cristão, elas ‘voltam a ser anjos’.”(MORIN,1997: 112)

Um outro aspecto observado no velório é o fato de as mulheres levarem comida. Ainda na atualidade segue-se uma refeição após o enterro. Em muitas sociedades oferendas e alimentos são levados aos defuntos, o que pode ser considerado uma homenagem ou para aplacar a ira do morto.

Os símbolos presentes nos ritos funerários são fundamentais, pois através deles que o mundo fala e revela modalidades do real que não são evidentes em si mesmas. Os símbolos religiosos que tocam as estruturas da vida fazem ressaltar uma dimensão que transcende a humana e permite uma busca direta da realidade última. O pensamento simbólico precede a linguagem e faz parte da substância da vida religiosa. As velas remetem freqüentemente a uma simbologia cristã. Elas estão nas missas, nos velórios, nas rezas nas casas, nos cemitério, enfim, onde houver um ritual cristão. O sentido desse símbolo é explorado, principalmente, em função do fogo. No prefácio de *O sentido oculto dos ritos mortuários*, Louis Vincent Thomas lembra que o fogo é o arquétipo universal. Segundo ele o fogo é: “um dos grandes símbolos de energia psíquica, reaquecendo e brilhando e devorando, e perigoso como ela”.(BAYARD, 1996: 20). É ambivalente, pois conota a vida e a morte. Para os cristãos ela representa a luz, simboliza o calor, a leveza, a pureza e o amor. Thomas afirma que a “cera de luto” como se diz às vezes, representa, portanto, o defunto ou é símbolo da alma que se liberta dos entraves do corpo; é oferecido a Deus para que conceda ao morto imortalidade, bem-aventurada” (BAYARD, 1996: 24). O rito católico da luz remete também ao tema do batismo e da ressurreição. A cera, matéria-prima da vela, também tem significado simbólico. Segundo João José Reis, a cera ajudava a abrir o caminho do morto nas trevas da morte, simbolizando o esvair-se da matéria, função simbólica que às vezes não chegava a desempenhar porque não derretia por completo.(REIS, *in História da vida privada no Brasil*, 1997, v.2: 118)

Além das lembranças do passado, Ismael também se sente atormentado com a visão da mãe doente. “Pálida e esquecida, entre santos, dava pena e temor surpreendê-la no silêncio da tarde. Ismael via a morte lenta como a velhice antecipada da própria carne, a sua própria morte” (TA, 102). A passagem mostra como a morte da menina havia afetado toda a família, alterando o curso normal da vida. Esse sentimento nem sempre foi assim, pois houve um momento na História em que os sentimentos da família eram diferentes, conforme se observou em Ariès. A descrição do cemitério presente no texto também oferece ao leitor a visão de um hábito que se alterou lentamente ao longo dos séculos: a visita ao cemitério. Antes de ir para o internato, Ismael, sua mãe e a prima Tarsila vão ao local onde está enterrada Ursolina. A visita ao cemitério também está presente em *A barca dos homens*, quando Luzia leva os meninos para passear. Nas narrativas de Autran Dourado o espaço urbano está sempre em decadência devido à depressão econômica que atinge Minas Gerais do tempo narrado. Por isso, em TA o cemitério está na mais completa ruína, assim como o cemitério de *Ópera dos mortos*:

Chegaram ao portão de ferro do cemitério. De dentro sopra uma aragem fresca sobre a vegetação rasteira entre os túmulos, as florinhas amarelas, que dizem seguem o homem. A terra é úmida e escura. Os túmulos de alvenaria dão mostras de estrago e abandono: o reboco de muitos, esburacado, a caiação escorrida de chuva, com manchas de água e limo, as inscrições de saudade e lembrança, as datas, desbotadas. (TA: 73).

Desde que o homem criou um espaço específico para enterrar os mortos o mesmo foi passando por transformações. No entanto, o cemitério está dentro do que os historiadores denominam “estruturas que se movimentam lentamente”, ou seja, são mudanças que só podem ser apreendidas num estudo de longa duração. Dificilmente elas são apreendidas pelas pessoas que as vivem. Philippe Ariès, em *O homem diante da morte*, dedicou grande parte de seu estudo para essas estruturas, desde o enterro *ad sanctus* até sua mudança para fora das cidades. Para o historiador francês, o cemitério tem como característica representar um resumo simbólico da sociedade. Na descrição de *Tempo de Amar* pode-se perceber claramente as distinções existentes. Assim, há os túmulos de alvenaria (ou seja, deve haver então os que não são de alvenaria); os que tem cruzes de madeira (deve

haver os que não têm cruzes ou que as cruzes são de outro material) e há um local separado para os “anjinhos”.

No cemitério descrito há também as “inscrições de saudade e lembranças, as datas”. Isso porque desde a Idade Antiga o túmulo é destinado a marcar o local exato do corpo. Para Ariès: “Em resumo, o túmulo visível deve dizer simultaneamente onde está e a quem pertence o corpo, e finalmente lembrar a imagem física do defunto, símbolo de sua personalidade”.(ARIÈS, 1990: 246). Os registros de saudade estão presentes porque a partir do século XVIII as inscrições funerárias passaram a compor o epitáfio. Nos séculos XV e XVI sua redação ficava muitas vezes a cargo do testador. Segundo Ariès, esse é um fenômeno considerável, pois começa a surgir o amor da família, o amor conjugal, paterno e filial.

Na descrição do cemitério há uma alusão à cruz. Símbolo maior do cristianismo, ela tornou-se um elemento essencial nos túmulos dos séculos XVII e XVIII. Eram, assim como no texto, na maioria das vezes, de madeira. No início eram coletivas, passando posteriormente a individuais. Na atualidade, a cruz continua existindo nos cemitérios e nas estradas elas podem ser vistas onde houve acidentes com mortes.

A visita que a família de Ismael faz ao cemitério é um costume que remonta ao início do século XIX. Na Idade Média até o século XVIII a palavra significava tanto praça pública como espaço reservado aos mortos. Por longo tempo eles foram locais de encontro onde serviam de pretexto para negócios, conversas etc. No século XIX, depois de ter quase desaparecido, o cemitério volta à topografia. Já urbanizados, eles passaram a ser arborizados. O contato com a natureza que eles proporcionavam também é destacado em TA. Assim, ele é um local com “vegetação rasteira entre os túmulos”, “duas grandes árvores frondosas e um pequizeiro dão sombra a alguns túmulos”, há “uma atmosfera doce de intimidade com a natureza”. Um local tão propício ao passeio e à contemplação que Tarsila diz: “- Mesmo com a morte. Bonito e triste. Faz a gente se alongar da terra, das pessoas que a gente conhece. É bem bonito mesmo.... Aqui não penso em nada de todo dia: só sinto o vento soprando manso, uma nuvem cinzenta, umas lembranças vagas, uma vontade de existir triste para sempre. Oh, que beleza!...eu sou muito infeliz!” (TA, 74).

Assim como na França, no Brasil também havia o costume do enterro *ad sanctus*, e tal como lá, também foi alvo de discussões. Os médicos do século XIX

não concordavam com essa forma de inumação, considerada por eles como prejudicial à saúde. Apesar de encontrar resistência, houve um momento em que a população se viu obrigada a aceitar o movimento. Com a epidemia da peste passa a haver não apenas um novo local de enterro, mas uma completa mudança de mentalidade com relação aos mortos. José Reis afirma que:

Vivos e mortos faziam companhia uns aos outros nos velórios em casa, em seguida atravessavam juntos ruas familiares, os vivos enterravam os mortos em templos onde estes haviam sido batizados, tinham casado, confessado, assistido a missas e cometido ações menos devotas.... A partir daquela mudança radical de cena, instaurou-se um estranhamento entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, acompanhado de um esfriamento nas relações das pessoas com o sagrado.(REIS, in *História da vida privada no Brasil*, 1997, v.2: 141)

A partir do capítulo II, *Constelação* não há mais intercalação dos tempos narrados. Como não há mais as lembranças de Ismael do passado, os rituais saem de cena. Desse ponto em diante o narrador se dedica a contar o envolvimento de Ismael e Paula. Há apenas mais uma referência ao rito quando Ismael está em uma reza que a mãe manda dizer por Ursolina. Ele não consegue compreender o culto que a família rendia aos mortos.

Sempre achara estranhas aquelas rezas que a mãe mandava dizer pela alma de Ursolina. Desde que ela morrera era aquilo todo ano. Nos mamotes, a coisa era pior; o ofício quase sinistro, um misto de rito católico e africano. Era mais temor o que então lhe infundia a reza. Agora, quando lhe desapareceram do espírito todos os temores da infância, apenas com estranheza olhava aquelas cabeças baixas, as figuras pálidas, os lábios murmurando rezas. (TA: 179).

Essa passagem oferece ao leitor mais uma pista do tempo histórico. No artigo de João José Reis, sobre o cotidiano da morte no Brasil oitocentista esclarece alguns pontos sobre o sincretismo religioso entre brancos e africanos. Durante o século XIX, uma boa parte da população do Império era constituída por escravos africanos, que obedeceram às regras católicas, mas sem abandonar inteiramente seus ritos. Segundo o autor: “E dada a flexibilidade da religiosidade africana, havia sempre lugar para novos rituais, símbolos e deuses. Por outro lado, apesar do protesto dos fundamentalistas, a Igreja foi forçada a aceitar – ou pelo menos fechar

os olhos para – os africanismos nas cerimônias fúnebres”. (REIS, *in História da vida privada no Brasil*, 1997, v.2, p. 101)

Ismael não consegue sair de Cercado Velho. É “tempo de amar”, proclama o título, mas ele não consegue romper com as “correntes obscuras” que o prendem. Incapaz de seguir Paula, também não chega a amar a prima por quem se afeioara, mais por associar sua imagem à irmã morta. “Daí compreendia a ligação misteriosa com sua família (que tantas vezes tentara romper, o que chamava de correntes obscuras, inconscientes, que o ligavam a casa), sua família vivendo contrita num mundo sombrio e apagado, amando a morte, entregando-se ao seu culto. Sem nenhum amor, sem nenhuma vida”. (TA: 229).

A barca dos homens (BH), o segundo romance de Autran Dourado, se abre com um capítulo intitulado “Cemitério da praia”. Como se vê, o tema do rito funerário se delineia desde o início da obra. Tendo como cenário uma ilha e não a cidade Duas Pontes, vai haver uma relação das personagens com o mar, fazendo com que se possa observar algumas características particulares do rito funerário. Um passeio pelo cemitério da praia abre o romance. Para Luzia, moradora da ilha, o local era agradável, tanto que em determinado momento da narrativa ela procura sentir-se como se já estivesse enterrada lá.

Luzia desde sempre morou na ilha. Nascera ali em Boa Vista, ali dera a luz ao filho Fortunato e ali mesmo pretendia morrer; para ser enterrada numa cova rasa do Cemitério da praia, o mar ressonando de noite junto ao seu corpo enorme, sobre ela, encharcando a terra de ruídos, embalando os mortos, como ela ninava e embalava os meninos quase dormindo...(BH:16)

O devaneio de Luzia deixa entrever algumas atitudes significativas diante da morte. Dentre elas pode-se destacar o desejo de ser enterrada na terra-natal e ligação com a água. A maioria das personagens de BH estão de passagem pela ilha, mas Luzia é definida como o próprio mar. Daí sua necessidade de ser enterrada perto dele, considerado por ela como um lugar sagrado. Para Edgar Morin, “o apelo misterioso da morte é o apelo misterioso da terra em que nasceu”.(MORIN, 1997: 123). A água é um grande tema da morte-renascimento. Para Eneida Maria de Souza, a água de *A barca dos homens* participa do rito e da viagem, pois é o instrumento que possibilita a realização desta e tem a função purificadora daquela.

No entanto, nem todos partilhavam da mesma opinião a respeito do cemitério, pois o pai dos meninos via o lugar como impróprio para passeios. Vale ressaltar que a família estava na ilha de passagem, por isso o cemitério da praia não tinha o mesmo significado que para Luzia. “Cemitério não é bom para criança”, dizia o pai. “Cemitério é lugar de respeito”, diz Luzia aos meninos. O cemitério como uma extensão da Igreja, onde se deve rezar pelos mortos, fica explícito na passagem: “Enquanto os meninos corriam para junto da acácia imperial para colher flores para um túmulo, Luzia começou a rezar baixinho uma ave-maria e um padre-nosso”. (BH: 27).

Uma outra diferença do cemitério da ilha com o do continente diz respeito ao depósito do corpo na sepultura. Como muitas vezes os pescadores se perdiam no mar, ficava no local apenas uma cruz e uma inscrição. “Os restos do casco da barca apareceram dias depois, a boiar no mar liso, verde luminoso. Nem ao menos puderam enterrar o corpo no pequeno Cemitério da Praia, com uma inscrição bem simples-Bento de Souza, morto no mar, gravada na madeira ou pintada. O Cemitério da Praia tinha muitos túmulos assim”.(BH: 22). Essa morte era temida, pois era indispensável ser enterrado em solo sagrado. Segundo João José dos Reis, “morrer no mar, por exemplo, era particularmente terrível e até hoje no sertão se reza pelas ‘almas das ondas do mar’, atitude que sem dúvida nasceu no litoral”.(REIS, *in História da vida privada no Brasil*, 1997, v.2: 124)

Há os casos em que o mar devolve o cadáver. “O velho João voltando morto do mar, para ter o corpo para sempre enterrado no Cemitério da Praia, de frente para o seu mar- mais velho que o velho João, coberto de coroa de conchas, de conchas formando desenhos ingênuos”. (BH: 44).

Observa-se na passagem acima que a coroa de conchas substitui a tradicional coroa de flores artificiais dos cemitérios urbanos. Isso porque os adornos variam de acordo com o local. A diferença fica estabelecida na fala da menina: “Que lindo, exclamou Helena com afetação, o pescoço implume esticado. É bonito colocar conchas para os mortos. Muito sensível. Não gosto daquelas coroas de lata que fazem lá na cidade”.(BH: 27).

Interessante notar que, assim como na obra de estréia, nessa também há uma passagem que se refere ao cemitério como local de passeio, “calmo”. “É um lugar muito bonito, muito quieto, perto do mar, onde há uma paz imensa, e onde a gente pensa em tudo, menos na morte”.(BH: 26) E também como um local onde os

mortos “dormem”: “Não pise nas covas, Dirceu, que tem gente dormindo embaixo, disse ela. Dirceu deu um pulo para trás, com medo. Luzia tinha cada idéia!”(BH:26)

Na passagem abaixo, tem-se a descrição do cemitério da praia na visão de Luzia:

O cemitério da praia ficava na saída do gargalo que as pedras e o mar faziam. Aconchegado no pequeno vale, onde as casas subiam pelas encostas brancas- o cemitério aproveitava o recôncavo entre os penedos: os muros baixos e brancos não pareciam obra de mãos humanas, tão bem colocado, nascia do chão como uma árvore nasce do chão: o cemitério parecia mais uma rocha ou árvore. Ou um bicho que engole os homens que o mar vomita, pensou Luzia lembrando naufrágios e desastres. ... Quando João da Cruz morreu, Chico Corvina quando se espatifara nas pedras e a barca Sra. Conceição deixara o fundo eriçados, quando o mar estava brabo, era mais assim que pensava. (BH:26)

O personagem Fortunato é filho de Luzia e pode-se afirmar que a trama gira em torno dele. Assim como Ursolina, de *Tempo de Amar*, Fortunato transita entre a maturidade e a infância. Sua idade cronológica o enquadra na vida adulta, mas do ponto de vista mental, está entre a normalidade e a anormalidade, participando do mundo das crianças. Fortunato passava horas brincando com as aranhas. Helena, uma adolescente que está de passagem na ilha, é uma personagem em transição como muitos de Aufran Dourado e mantém uma relação de amizade com Fortunato.

Uma vez, quando Fortunato deu de presente a Helena um rato branco, Godofredo quase perdeu a cabeça.... Godofredo correu atrás do bicho, pegou uma vassoura, acertou bem em cheio o rato. Ela nunca perdoou ao pai aquela brutalidade. Chorando pegou o rato branco, colocou-o numa caixinha vazia e foi enterrá-lo no fundo do quintal. Foi um enterro muito bonito, de que todos se lembravam. (BH: 31).

Para Eneida Maria de Souza, o processo ritualístico de *A barca dos homens* tem início com a intranqüilidade que o suposto roubo de uma arma causa na população. Como representa uma ameaça à ordem, Fortunato, o hipotético ladrão, deve ser eliminado. Dessa forma, tem início no texto um ritual de sacrifício, no qual Fortunato será o “cordeiro de Deus”, aquele que tira o pecado do mundo, ou seja, através de sua morte será restaurada a ordem na comunidade. No entanto, a caçada a Fortunato tem também outra explicação. Sua natureza insana o qualifica como “sujeira”, que deve ser eliminada através de um ritual de purificação.

Após a morte de Fortunato, a ordem social é novamente estabelecida, a comunidade volta ao normal. A configuração do enredo do romance circular, refletindo o movimento dos dias. A história começa em uma manhã, no “Ancoradouro”, tem início uma viagem, as águas se revoltam nas “Ondas em alto mar”, e termina na manhã seguinte, com o renascimento do filho de Dórica, também chamado Fortunato. Ou seja, a morte-renascimento. Segundo Maria Lúcia Lepecki, “o nascimento físico da criança (novo Fortunato) é, nas personagens contrapontísticas, a mais evidente realização da *passagem*. Transição do mundo intra-uterino para o exterior, chegada de mais um passageiro à barca dos homens. Introdução, com absoluta clareza, do mito do eterno retorno”.(LEPECKI, 1976, p. 17).

Tonho, o amigo de Fortunato, é o único personagem que tem o mar como realidade, mas não pode mais ir até ele, pois a barca Madalena apodrece na areia. A impossibilidade de uma viagem culmina em morte. Mais uma vez tem-se o elemento morte-renascimento, pois Tonho deita-se em posição fetal dentro da barca, preparando-se para morrer. A passagem a seguir mostra o pensamento de morte de Tonho:

Pensava na sua morte, no corpo enorme deformado, que não conheceria o Cemitério da Praia. No corpo afogado, resto de mar. Não teria túmulo nem coroa de conchas. Ninguém viria chorar ou rezar sobre o corpo apodrecendo, comido pelos peixes. Nem Fortunato, ninguém traria flores ou conchas.”(BH:81).

Nesta passagem, percebe-se a preocupação com a decomposição do corpo, um dos aspectos que causa mais preocupação os vivos.

Godofredo é o personagem que pertence ao continente. O trecho abaixo faz parte de suas lembranças de infância por ocasião da morte trágica de seu pai. Além de apresentar alguns dos principais elementos do rito funerário, a passagem ajuda a esclarecer os sentimentos de Godofredo com relação à Fortunato:

Dentro dele uma outra noite, mais densa, brumosa, cheia de gritos e ecos, cintilava. Uma noite infundável, antiga, uma noite na alma. Uma noite que vinha da infância, uma noite onde ainda ecoava o primeiro tiro que os seus ouvidos escutaram. O tiro pelo mundo afora, acordando-o. ... O pai debruçado sobre a mesa, o filete de sangue que escorria pelo canto da boca. O revólver no chão, as mãos caídas. O grito da mãe, o pavor

estampado nos olhos. A roupa de marinheiro que lhe vestiram, o pedaço de pão que lhe deram. Não podia engolir, não podia falar. Tudo sujo, tudo contaminado, o cheiro enjoativo das flores, as velas pingando grossas lágrimas. O homem com um braço só, que veio trazer o caixão. Um aleijão feio capengava. Não podia ver um aleijão. O crucifixo de metal dourado, o fundo preto, a cortina de debruns dourados. A mãe dizendo vamos rezar, meu filho, porque na igreja ele não pode entrar. É proibido, nem este consolo podemos ter. Reza alto, meu filho, reza.(BH: 233).

A expressão “Uma noite infundável” demonstra as marcas profundas deixadas na alma do personagem e o fato de “não poder ver aleijão” justifica a denúncia que ele faz de Fortunato, elemento sujo que necessita ser expurgado. Observa-se no velório as flores e velas, já analisadas anteriormente. O elemento novo, no entanto, é o aspecto de sujeira da morte demonstrada por Godofredo. O corpo do pai não pode entrar na igreja por tratar-se de um suicida.

A morte para Luzia tem uma função positiva, pois representa uma condição essencial para o ciclo vital. Por isso, na manhã seguinte, após a morte de Fortunato, aceita o fato como processo natural. A vida é uma viagem: “Agora é achar o corpo, disse Luzia enquanto procurava na areia as conchas necessárias para compor uma coroa”.(BH: 259).

Ópera dos Mortos é, sem dúvida, um dos romances mais bem construídos do autor. Sua narrativa retrata a trajetória de Rosalina, filha única de João Capistrano Honório Cota, que assume as personalidades contraditórias do pai e do avô, Lucas Procópio. Todo o texto é organizado em torno da morte. Rosalina só nasce após sucessivos abortos da mãe e ela própria perde o filho no desfecho da narrativa. Solitária, vivendo apenas com a escrava Quiquina, que é muda, a protagonista se enclausura no sobrado construído pelo pai, herdando dele o orgulho de um fracasso político. Isolada das pessoas da cidade, ela passa os dias fazendo flores de pano entre os relógios parados. Após a morte da mãe, seu pai pára o relógio da sala sem nenhuma explicação e Rosalina repete o gesto quando seu pai morre. No desfecho, Rosalina não morre, mas, enlouquecida, é levada embora da cidade, o que pode ser considerada uma forma de morte, pois Quiquina repete o gesto dos patrões parando o último relógio da casa, pois nesse caso não há mais descendentes naturais, cabendo ao criado a missão de transmitir a memória da família.

A ópera é “dos mortos” porque são eles que regem a vida no sobrado, principalmente a de Rosalina. Com a morte do pai, ela vai ficar sozinha na casa.

Segundo Edgar Morin: “o morto-pai, ou chefe, vai perpetuar além da tumba, a antiga autoridade exercida em vida” (MORIN,1997: 153). Seu isolamento das pessoas da cidade é uma forma de obediência ao pai, já que este a ensinara a odiar as pessoas que o traíram. Mais do que isso, como lembra Lepecki: “... a sua tragédia assume dimensão maior na medida em que ela é a única sobrevivente da família, aquela, portanto, sobre quem recai, inteira, a responsabilidade do culto aos mortos”.(LEPECKI, 1976: 24)

O termo *ópera* pode ser definido como “uma organização temporal de sons e silêncios”. O silêncio da casa com a morte da maioria de seus moradores, o silêncio da mudez de Quiquina. Mas para romper com ele, entra em cena Juca Passarinho, sonoro, falante.

Rosalina ouvia José Feliciano. A voz de José Feliciano veio dar vida ao sobrado, encheu de música o oco do casarão, afugentou para longe as sombras pesadas em que ela, sem dar muita conta, vivia. (OM:73).

O narrador é invisível, impessoal e representa toda a coletividade, como o coro da ópera. A opção por longos monólogos interiores confirma a tese de uma obra feita muito mais de silêncios do que de sons.

Desde sua aproximação da cidade Juca pressente a tragédia que causará sua ruína: tem pesadelos, a primeira visão da cidade é a voçoroca (sinal de destruição) e o cemitério (sinal de finitude). Aliás, na obra *Poética de romance: matéria de carpintaria*, Autran Dourado afirma que são três os símbolos de *Ópera dos mortos*: as voçorocas, o sobrado e o relógio. De fato, o fim trágico confirmará a suspeita de Juca. Transformando Rosalina e sendo transformado por ela, suas vidas são esmagadas pela engrenagem. São os fantasmas de Rosalina que tudo transformam em morte. A presença dos mortos na casa e na vida de Rosalina só é possível através do culto dos vivos, ou seja, da própria Rosalina. É nesta dimensão negadora da morte que surge a importância do ritual.

A crítica considera esta obra um longo ritual. De forma simbólica, João Capistrano Honório Cota presta homenagem ao pai morto ao construir um sobrado sobre a casa, procurando manter as características da primeira construção. No entanto, a primeira morte física constatada no casarão diz respeito aos “anjinhos” de Dona Genu, mãe de Rosalina. “E os filhos não vinham e não vingavam. Nasciam

temporãos e mortos ou não iam além de meio ano”. (OM 17). Assim como em TA, percebe-se nesta passagem a crença religiosa de que a criança quando morre retorna como anjo, ou seja, livre de pecado. Observa-se também que não há cerimônia fúnebre no enterro das crianças natimortas, ou dos “anjinhos”:

E lá ia o preto Damião, seguido da menina Quiquina, levar para o cemitério, sem nenhum outro acompanhamento, a miuçalha perdida, os frutos pecos do ventre de Dona Genu. Que graça podia achar Quiquina naqueles enterros de anjinhos mal nascidos? E o coronel Honório mais dona Genu iam povoando o chão vermelho do cemitério (OM 18).

A primeira morte com rito funerário completo é o de dona Genu. Após ter rompido relações com a cidade, o povo espera poder entrar na casa e reatar os laços de amizade com o coronel. Trata-se do caráter de publicidade da morte, ou seja, neste momento, de forma alguma os parentes do morto poderiam evitar que as pessoas prestassem sua última homenagem à dona Genu. Observe a descrição do velório:

O caixão, as essas e paramentos armados na sala, o sobrado encheu-se de um povaréu de cara sentida pela perda de uma dona tão boa como dona Genu: mostrava-se que a gente também sofria.(OM 26)

Nessa altura da narrativa dá-se início um ritual que será repetido mais duas vezes. O coronel Honório Cota pára o relógio da sala. Diante das diferentes simbologias que o objeto pode assumir, podemos reter o que mais nos importa. Parar o relógio significa encerrar o tempo, ou seja, morrer. Além disso, Rosalina pode ser considerada o pêndulo do relógio, “as muitas Rosalinas como a sucessão de um movimento pendular. A parada do pêndulo é a morte de Rosalina” (DOURADO, 1976:115)

Diferente da morte dos “anjinhos”, o narrador mostra com detalhes o momento do funeral:

No acompanhamento do enterro o coronel Honório Cota vinha logo atrás do caixão, não segurava na alça, deixou isso com a gente, dando o braço a Rosalina, que como ele não chorava nem soluçava, apenas os olhos úmidos e vermelhos minavam um brilho de lágrima, que a gente, de tanto querer ver, via. (OM 27).

Na mesma página, o narrador apresenta a outra morte da casa, desta vez a do coronel João Capistrano Honório Cota. (OM 27). Mais uma vez a oportunidade se apresenta ao povo da cidade de se redimir, agora, perante Rosalina. “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”.(OM 28). A morte soava como um pretexto para a aproximação social, com a morte a casa perdia seu caráter de interdição. A expressão “prestar reverência”, é lembrada no prefácio de *O sentido oculto dos ritos mortuários*: “Também no rito funerário trata-se de teatralizar a relação última com o defunto, de “materná-lo”, honrá-lo...em suma, fazer como se não tivesse morrido”(THOMAS,1997, in *O sentido oculto dos ritos mortuários*, prefácio)

Com gestos medidos, Rosalina pára o outro relógio da sala., restando apenas um para ser parado na casa. Não resta dúvida de que será na ocasião da morte da última da linhagem dos Honório Cota, mas até lá, a narrativa irá percorrer um longo caminho.

Como se disse, a aproximação de Juca no sobrado irá alterá-lo profundamente. Sozinha, reprimida por um amor que não deu certo, Rosalina que se embriaga todas as noites e se envolve sexualmente com Juca Passarinho. Mesmo sob o olhar de censura de Quiquina, eles passam a se encontrar com freqüência. Dividida em duas, pois à noite Rosalina assume uma personalidade completamente diferente da aparência diurna, confundindo Juca, que se vê transformado (não tem mais a alegria do “passarinho”), ela engravida. Resultado de uma união profana (tudo o que não diz respeito à casa), assim como os anjinhos de dona Genu, o filho de Rosalina nasce morto. Desse fato, nasce uma das cenas mais dramáticas do romance. Juca Passarinho correndo na madrugada com o filho nos braços, embrulhado em um pedaço de pano. Antes, porém, Juca pensa em enterrar o filho na horta, mas Quiquina gesticula para que ele procure as “goelas abertas”, a voçoroca. Além da simbologia de não enterrar o filho (profano) no lugar sagrado (casarão), há também o caráter histórico de haver um local certo para a inumação. No entanto, percebe-se que também Juca considera o filho natimorto como profano.

Não pensou em enterrar aquele embrulho no cemitério, nas voçorocas. Apenas obedecia. Agora parou. Não conseguia mais avançar nem se afastar. Não podia jogar aquele embrulho na beira da estrada. A cerca, o pasto. Jogou o embrulho e a pá

por cima da cerca, saltou-a. Logo adiante, entre duas touceiras, começou a cavar apressado, o mais depressa que podia. Tinha de ser bem fundo. Por causa dos tatus, ia dizendo. Tatu fuça tudo.” (OM 203).

Segundo Morin, uma das explicações para o enterramento era justamente proteger o morto ou o seu duplo do ataque de animais.(MORIN, 1997:122)

O último capítulo do livro inicia com a expressão “De repente a gente voltava ao sobrado”. Agora não era para nenhum velório, mas para a “morte em vida” de Rosalina. Dessa vez, em uma atitude antecipada no texto, Quiquina pára o último relógio da casa. Pode-se considerar a partida de Rosalina com uma morte, pois ela desaparecerá para sempre diante do povo da cidade. E então, as pessoas percebem que não seria mais possível uma reconciliação, pois a morte os havia separado para sempre. “Lá se ia Rosalina para longes terras. Lá se ia Rosalina, nosso espinho, nossa dor”.

Deus fez o risco e nós vamos compondo o bordado. Este ditado mineiro está presente no título de um dos mais famosos romances do autor. A idéia de destino traçado, da impotência do homem diante de seu destino aparece também em outras obras Para tentar entender este traçado, João, protagonista do romance, volta a *Duas Pontes* para relatar a trajetória de sua vida. No entanto, em nenhum momento o texto esclarece a que distância temporal real João evoca o passado.

O risco do bordado é um dos textos de Autran Dourado em que mais ocorrem mortes físicas. Segundo Maria Lúcia Lepecki, “a iniciação frustrada do protagonista na vida adulta, - verdadeiro assunto da narrativa, faz-se pelas sucessivas mortes de que ele tem experiência direta ou indireta: a do tio, a de Zózimo, a do bisavô e a de Xambá”.(LEPECKI, 1976: 22).

O ritual da morte surge em várias alturas da obra de Autran Dourado, ganhando evidência em *O risco do bordado* nos episódios do tio Maximino e de Xambá. No segundo episódio, “Nas vascas da morte”, tem início o ritual da morte do tio de João. O menino não o conhece devido a uma briga familiar e toma conhecimento da situação do tio por estudar em um colégio ao lado da casa dele. “Há vários dias que o tio Maximino estava para morrer”.(RB, 31). A aflição de João começa com os comentários na escola. “O velho morre, não morre, já morreu, é pra hoje, no Colégio São Mateus só se falava nisso”.(RB 31)

Os rituais da morte começam mesmo antes que ela ocorra, com o sacramento da extrema-unção. “Um dia disse alguém é hoje, não tem perrepes, vi o padre que veio dar a extrema-unção. Que extrema-unção? disse o outro. O padre veio foi visitar ele, extrema-unção foi coisa de dias atrás, vi o padre todo paramentado trazer o viático, vinha até debaixo dum guarda-sol, seguido de um coroinha.” (RB 33) Segundo Louis-Vincent Thomas, no prefácio de *O sentido oculto dos ritos mortuários*, os ritos fúnebres têm início com a agonia.

Se no primeiro episódio houve a iniciação sexual de João com a prostituta Terezinha Virado, agora ele é introduzido na morte. Observe-se em ambos os casos a iniciação se dará através de provas. O iniciado, ou seja, aquele que sabe porque viu e participou. João viu e tocou Teresinha Virado; João presencia a morte do tio. É a primeira morte com qual João terá um contato direto. Apesar de não haver os dobres d’*Os sinos da agonia*, os discursos dos outros alunos fazem com que João reze pelo tio.

No seu silêncio, na vagarosa tristeza que lhe deu (não sabia por que, nunca tinha visto de perto aquele seu parente), súbito João voltou a ficar devoto. Ele que vinha perdendo a fé, matando missa, nem rezando mais de noite com Deus me deito, com Deus me levanto, com a graça de Deus e do Divino Espírito Santo. Beijava escondido a medalhinha que a mãe lhe pendurou no pescoço quando veio para o internato, dizia três ave-marias pedindo a Nossa Senhora da Glória que tivesse pena de tio Maximino, Deus devia consentir enfim que ele ganhasse uma boa morte.(RB 34)

A agonia do tio mexe com as emoções do menino. Isso fica claro nas passagens que narram o pesadelo do menino na noite que antecede a visita ao tio. O óleo e o suor estão presentes significando morte:

Respirava-se mal, o ar mesmo se tornou oleoso. E o óleo daquela morte escorria pelas paredes, pelos muros, pelo chão. Manchava os cadernos, os livros, as roupas mofadas nos armários. Na testa de João porejava um suor pegajento que lembrava a febre e a agonia oleosa de tio Maximo.(...)E o óleo escorria pelas paredes suadas, pelas ruas, pelos trilhos da Mogiana, pelas estradas, virava um rio grosso, ia bater em Duas Pontes, inundava as casas, a cidade inteira. Vovô Tomé tentava salvar a família, os bichos de criação e todos os pertences, numa arca que ia aos poucos subindo na barriga daquele mar de óleo que engrossava sem parar.(RB 34)

Ao entrar no quarto do tio no dia da morte, o menino tem a mesma sensação : “O cheiro pesado e oleoso: suor, mijo, remédio, coisa pior”.(RB 54)

Como foi dito, os ritos funerários começam na agonia. Assim que chega a casa do tio, são relatados diversos componentes culturais do rito funerário. Como era comum, a casa ficava cheia de gente.

Ao contrário do que tinha imaginado, não precisou bater na porta nem se fazer anunciar. As portas estavam abertas, a casa toda iluminada, gente aos magotes falando baixinho na sala de visitas, na sala de jantar, no corredor, vai ver até que no quarto se deixassem. Pela quantidade de visitas, tio Maximino devia ser muito estimado em São Mateus, pessoa importante”.(RB 49)

Além da presença de muitas pessoas durante a agonia, ressalta-se mais dois aspectos culturais: as rezas e as comidas. “Uma mulher muito magra e miudinha, de voz contrariamente grossa, comandava a ave-maria; as outras em volta, todas já de preto, faziam coro”.(RB 49) O emprego da palavra “já” demonstra que todos sabiam que a morte de Maximino estava próxima.

O fato de haver muitas pessoas durante a agonia fazia com que necessitasse de alimento para todas elas, por isso o texto dá destaque a ele na passagem abaixo:

A porta da cozinha entreaberta, viu uma bandeja cheia de xícaras vazias, sentiu o cheiro do café novinho no coador, um bolo enorme no centro da mesa, pratos de sequilhos e brevidades, um cesto de broinhas de fubá - a quitanda de que ele mais gostava.(RB 49)

Assim como em *Tempo de amar* Autran Dourado descreve o momento da morte de Ursolina, na passagem a seguir, é narrada a morte do tio Maximino, utilizando recursos visuais e auditivos:

O velho alongou o pescoço para atingir alguma coisa invisível, feito uma galinha procura alcançar um grelo verde no ar. Os olhos arregalados, ele deu um ronco mais fundo - um galo no gogo, desafinado; repuxou num esgar o canto da boca, uma gosma escorrendo. E de repente parou inteiramente, extasiado. A boca aberta, o peito murcho, os olhos estarecidos no meio da última visão. Tudo era silêncio e paradeza no corpo do velho, laguna”.(RB 55).

Após a constatação da morte tem início o processo de preparação do corpo para o velório. Segundo João José Reis:

Quando a morte chegava, muitos ritos domésticos eram imediatamente executados com o corpo do morto ou em torno dele, objetivando afastar os espíritos malignos e garantir uma partida tranqüila do defunto.(REIS, *in História da vida privada no Brasil*, 1997, v.2: 124)

Toda a preparação para o velório é presenciada por João, que não consegue sair do quarto devido à confusão estabelecida. Assim, todos os passos da preparação do corpo são apresentados pelo narrador, que conta a história através da visão do menino. O caráter de iniciação fica evidente na frase “Esquecido num canto, mal respirando, branco de espanto, João olhava interessado a liturgia nova para ele.”(RB, 58)

Segundo João José Reis, antes da saída do morto, existem outros ritos, entre eles o banho e vesti-lo adequadamente. Assim, as primeiras providências são tomadas. Os olhos do tio são mantidos fechados com uma moeda, chamam o carapina para fazer o caixão, começam a barbeá-lo. “Enquanto um tirava o paletó de pijama do velho, outro embebia de álcool um chumaço de algodão, ia passando no peito descarnado, no pescoço pelancudo do morto”.(RB 56). Segundo Morin, a purificação apela para a morte-renascimento. Ela lava as máculas e faz penetrar no sagrado. Esse ritual começa com a purificação da qual o banho é o mais conhecido.(MORIN, 1997, p.119) E finalizando os preparativos:

A barba dada por concluída, foi a vez de amarrar o lenço no queixo, enfiar algodão nos buracos do nariz. Duro mesmo foi dar o laço na gravata, o morto já meio endurecido, tombado de banda. Agora tio Maximino estava pronto, vestido e esticado. O baixotinho tirou uma linha no trabalho que tinham feito, parecia satisfeito. Botaram o crucifixo nas mãos cruzadas, o terço da Terra Santa entre os dedos, que nem ele estivesse rezando, um rio remansoso.(RB 57)

Enfim João consegue sair do quarto, mas no dia do sepultamento opta por não participar. Portanto, o funeral também não é narrado. Isso ocorre porque, conforme afirma Maria Lúcia Lepecki, “Do ponto de vista do leitor, o texto revela inconsciência de João a nível da (sic) sua própria cosmovisão. Recusa-se ele a completar o rito da morte, a fechar o ciclo da vida terrena do tio”.(LEPECKI, 1976, p.

59) O rito da morte do tio, fica, desse modo, incompleta, tanto para o protagonista como para o leitor. Apesar de apresentar muitas mortes, *O risco do bordado* não narra o momento da inumação, havendo apenas alusões a ela.

Além da morte do tio Maximino, João terá contato com outra morte: a do tio Zózimo, narrada no episódio “As voltas do filho pródigo”. “As voltas” porque são muitas as vezes que o tio parte sem dizer nada. “Mas tio Zózimo não era de ficar”.(RB 109). Até que um dia ele suicida-se.

O quartinho da despensa trancado por dentro, tiveram de arrombar a porta. De repente viram: a banquetta caída no chão, tio Zózimo dependurado por uma corda amarrada na viga do teto. Quando o enterro de tio Zózimo saiu, tinha-se a certeza de que aquela era sua última partida, ele não voltaria nunca mais.(RB 111).

O romance encerra com o episódio “As roupas do homem”, sobre a vida de Xambá. Nesse capítulo, João é iniciado no rito da morte através da morte de Xambá, o herói de sua infância. O suor, como sinal de morte, aparece nesse episódio. A morte de Xambá, assim como a de Fortunato, de *A barca dos homens*, é expiatória e violenta, o mesmo que se passa com Januário de *Os sinos da agonia*. “(...) Xambá conseguiu abrir a cela, saltou o muro da cadeia que nem um gato. Quando na rua, começou a fuzilaria”.(RB 221)

A história de Malvina e Gaspar, ambientada na barroca Vila Rica, Minas Gerais (e por extensão todo o Brasil colonial), dialoga com o teatro clássico: *Hipólito*, de Eurípedes; *Fedra e Hipólito*, de Sêneca e *Phèdre*, de Racine. Autran Dourado declara em *Matéria de carpintaria* que os três dramaturgos são as fontes principais das paródias sobre o mito de Fedra. Além desses textos, utiliza para sua construção, poesia lírica e satírica, documentos sobre a Inconfidência Mineira e algumas obras árcades. Através destes textos, Autran Dourado recria a complexa intriga de amor do mito de Fedra. Partindo do teatro clássico e da História do Brasil, Dourado escreve uma obra rica em mortes e repleta de elementos do rito funerário.

Estruturalmente a obra é dividida em quatro partes, ou “jornadas”. Cada uma delas retrata uma visão dos fatos na voz de cada personagem. Assim, temos de Januário, “A farsa”; de Malvina, “Filha do Sol, da luz” e de Gaspar, “O destino do passado”. A quarta jornada, “A roda do tempo” é uma síntese das anteriores. O

romance tem início e fim com Januário. A explicação para o título, relacionado com o rito funerário, está presente na abertura do romance:

Os sinos-mestres dobrando soturnos, secundados pelos meões retomando a onda sonora no meio do caminho, os sinos pequenos repenicando ... Se morte ou saimento, e pelo número das batidas e dobres, que ele ia contando, podia saber se era irmão potentado ou pingante, homem, mulher ou menino; se missa de vigário ou bispo; se agonia de alguém carecendo de reza e perdão para encontrar a morte final.(S A-15).

Segundo João José Reis, no Brasil oitocentista, começou a haver uma campanha contra os dobres dos sinos. “O repicar dos dobres fúnebres, por exemplo, era visto como grandemente prejudicial à saúde, porque lembrava os vivos, sobretudo aos enfermos, a possibilidade de morte”.(REIS, *in História da vida privada no Brasil*, 1997, v.2,: 133)

Ao contrário de outros romances do autor, neste os elementos míticos aparecem claramente:

Denomina-se principalmente Tirésias – o oráculo – e a realeza. O primeiro, mito grego, recordando numerosíssimas vezes na palavra do narrador ou na de Gaspar, ilumina retrospectivamente toda a obra de Autran Dourado e confirma, para *Uma vida em segredo*, *Ópera dos mortos* e *O risco do bordado*, a anulação do tempo e da História/história no espaço oracular”.(LEPECKI, 1976,p. 238).

Para compreender a complexidade de Malvina, é necessário, antes, conhecer a história de Fedra. Filha do rei Minos, de Creta, casou-se com o herói Teseu. No entanto, apaixonou-se por seu enteado, Hipólito, excelente caçador que desprezava todas as mulheres. Por não ser correspondida, Fedra se enforca, deixando uma carta acusando Hipólito de estupro. Teseu, acreditando que seu filho era culpado, invocou Posêidon para que o destruísse. Nas peças de Sêneca e Racine sobre o mito, a luz se transforma em sol simbólico, exaltando a posição da protagonista, descendente de Hélios. Por isso, o capítulo que trata da visão de Malvina sobre os fatos ocorridos, é propositalmente intitulado “Filha do Sol, da Luz”. Malvina envolve todos em uma cadeia de fogo. O sol, se por um lado, simboliza a luz, o conhecimento, a intelectualidade, é também destruição, princípio da secura, da agressividade.

Quando João Diogo conheceu Malvina sentiu-se atraído por ela, tal era a força de sua imagem. “E Malvina apareceu. Foi como se o sol entrasse na sala ...E o ruivo brilhoso dos cabelos, o lume dos olhos, a auréola iluminada que parecia rodeá-la, pensou João Diogo Galvão, varado de luz”.(S A 81) Em diversas passagens, Malvina é associada ao sol, tanto no aspecto positivo, de luz, conhecimento, intelectualidade; como no aspecto negativo, de destruição, secura e agressividade:

Eu sei que a vez é de Mariana, não vou trair minha irmã, disse, e Mariana conteve as lágrimas. A própria mãe, tão ligeira quanto ela na esperteza, acreditou no que Malvina dizia (S A 80)

Uma nova mulher tinha nascido naquela hora, pensou ela cuidando que era outra. Se se visse de fora ou mais de dentro, teria visto que era a mesma Malvina arteira e manhosa, dominadora e voluntariosa de sempre.(S A 103)

Como ela podia ser tão fria, como tinha pensado tudo? Você leva o cofre, vai me esperar no Sabará, dizia Malvina.(S A 60)

Aparecem no romance diversas mortes, sendo raras as naturais. São em grande número as violentas efetivadas ou desejadas. Assim, há o assassinato de João Diogo, a dupla morte de Januário, fuzilado e em efígie, o suicídio de Malvina. A morte de Donguinho, o irmão deficiente mental de Malvina, é desejada pela família. Gaspar deseja a morte do pai e Isidoro deseja matar Januário antes que ele se entregue aos soldados na praça.

Assim como a grande maioria dos personagens de Autran Dourado, os de SA são figuras de passagem/iniciação. Januário é morto-vivo, pois é morto civil e vivo biológico. Malvina é um “ser monstruoso e andrógino”, negada em sua condição feminina, pois não pode conceber. Gaspar é também figura ambígua, pois é jovem, mas se apresenta como velho.

O culto dos mortos se apresenta na figura de Gaspar, tanto que o capítulo destinado a sua versão tem por título “O destino do passado”. Tal como Rosalina, de *Ópera dos mortos*, Gaspar na condição de filho único, é sobre quem recai a responsabilidade do culto. “O pai morto, tinha de ser outro homem, assumir o seu lugar. Pôr nova máscara, viver outra figuração”.(S A 171).

Gaspar, assim como outros personagens de Autran Dourado, é pautado pelos seus mortos, a mãe e a irmã. Aliás, o subconsciente desejo que sente de matar o

pai, mesmo em sonho, pode ser associada ao mito de Édipo. “Gaspar se lembrava com certeza da mãe morta. Por ela tinha feito seu voto de castidade para toda a vida, quando ela morreu e ele teve de voltar do reino, onde estudava, sem ao menos vê-la no caixão, entre flores e fitas, pela última vez”. (S A 68) O culto dos mortos está presente também nas palavras do pai de Gaspar, prevalecendo a visão de que o morto está no céu. “A sua Ana Jacinta, que sempre venerara e a quem nunca deixou faltar nada, que Nosso Senhor a tenha. Sua falecida mãe está no céu, meu filho, na Glória, disse. Ela quer é descanso de alma, não está cuidando de nossos negócios terrenos. Deixa ela em paz, reze por ela”.(S A 70).

Assim como para João, de *O risco do bordado*, o fato de não ter presenciado o sepultamento da mãe faz com que ela seja para Gaspar uma morta-viva, ou seja, o rito funerário não se deu por completo:

Gaspar não devia se prender tanto assim à lembrança da mãe, no remorso, só porque não chegou em tempo de vê-la antes do saimento. Apesar de fraca (depois que você nasceu ela nunca mais teve saúde), ninguém podia adivinhar que ela ia morrer naquela hora. Se ele tivesse desconfiado que ela estava mais ruinzinha do que o de sempre, tinha mandado chamar. Mesmo assim havia o mar entre eles. Mesmo que mandasse avisar, ele jamais chegaria a tempo. O remordimento a gente cura é botando terra por riba, foi o que disse.(S A 73)

A morte dos entes queridos configura-se para Gaspar num obstáculo para continuar vivendo, como se observa nas passagens a seguir:

...com certeza não alcançava explicação para o que lhe acontecia. Era como se aquela agonia e alucinação, aquele desespero e febre de quando a irmã morreu, de quando soube da morte da mãe sem que pudesse dar as últimas despedidas ao corpo na hora do saimento, como se toda aquela perturbação a que o seu coração delicado estava sujeito, tivesse voltado (S A 90)

Foi o que contou João Diogo a Malvina, tentando justificar aquele culto aos mortos e o voto de recusa ao amor. Eram frutos de grande nobreza e generosidade de alma, disse à mulher...Não quis continuar nos estudos depois que a mãe morreu.(S A 95)

Januário teve morte em efígie, por ser considerado criminoso político, servindo como bode expiatório, assim como Fortunato, de *A barca dos homens*, o foi. Assim como este, Januário tinha um traço discriminatório: era bugre, filho de mameluca com branco, e precisava ser eliminado. Por isso, sua morte é também purificadora. Outro aspecto da morte de Januário é que servia para mostrar a força de El-Rei. Para isso, imputaram a ele o crime de lesa-majestade. Dessa forma, além do crime realmente cometido, ele se via envolvido em uma trama da qual não conseguiria escapar.

A morte em efígie, é explicitada na epígrafe do livro:

A morte em efígie, ainda que farsa, tinha todas as conseqüências da natural. Seguiu-se dela a servidão e a infâmia da pena e o confisco dos bens. Não aproveitava em circunstância alguma ao réu a esperança de perdão; e quem o quisesse poderia matar sem receio de crime. História Antiga das Minas Gerais, de Diogo Vasconcelos” (DOURADO, 1974)

Depois de matar João Diogo, envolvido em uma trama de Malvina, Januário foge e um ano depois volta para se apresentar para sua segunda morte. Desta vez, física. “Tinha vindo ao encontro da sua verdadeira morte”.(S A 22) Interessante ressaltar que a grande maioria dos personagens do universo autraniano está presa. Ismael, de TA, não consegue sair do sugestivo Cercado Velho; Rosalina, de OM, é presa ao casarão; Juca Passarinho é preso à Rosalina e Januário está preso à cidade e à Malvina: “Mas como, se estava magicamente preso àquela cidade, àquela casa, àquela mulher?”(S A 22)

O narrado descreve o momento em que o carrasco executa a pena. Fica claro nesta passagem o aspecto parodístico da obra:

Aquele mesmo Mulungu empurrou o condenado para fora do tablado. O corpo se esticando num baque, a corda presa na trave, balangou para um lado, girando num movimento pendular, as pernas soltas e desamparadas. De um salto o carrasco foi se esganchar nas costas do enforcado, cavalgando-o, para a morte ser mais ligeira, ou de puro divertimento, nunca se sabe. Diziam que para abreviar o sacrifício, de pura pena e piedade. Como de pura pena e piedade, antes, na cadeia, com certeza pediu perdão ao condenado, era o costume, diziam. Como de pura pena e piedade certamente os juízes e ministros...(S A 35)

O desejo de matar é uma constante em diversas partes do texto. A predisposição de Januário fica explícita na seguinte passagem: “Bugre, diziam quando queriam ofendê-lo. E ele saltava como uma onça pintada, a fúria nos olhos, os dentes arreganhados, o punhal pronto para o revide”.(S A 19)

A passagem do assassinato de João Diogo é uma das mais violentas de todos os romances. A citação abaixo apresenta toda da fúria de Gaspar:

O corpo do velho imobilizado, ele cravou o punhal no peito magro e duro, sentia ora a resistência do osso, ora o fofo do colchão do colchão de palha. Uma, duas, três, não sabia quantas vezes, apunhalava a esmo. Uma fúria, sentia uma fúria poderosa nos dentes rilhados. O velho gemeu uma, duas, três vezes. Depois emudeceu, não se mexia mais. Mesmo assim Januário continuou abraçado com ele, como se temesse algum resto de vida.(S A 63-64)

Conforme se viu em Philippe Ariès, o costume de mandar rezar missas prevaleceu durante muito tempo e isso é um importante aspecto do rito funerário. Era reservado principalmente às pessoas mais abastadas, que tinham condições de pagar.

A quantidade de missas que mandava rezar por ela não tinha conta. Mesmo no seu testamento, que ia fazer antes de se casar, ela teria missa por mais de um século, enquanto durassem a lembrança e gratidão dos homens e os ratos não comessem os papéis do cartório”.(...) “Pai, Vossa Mercê não repare no que eu vou dizer, mas missa só não adianta. Rezada ou cantada, com vigário ou bispo. O que vale é o coração.(S A 70)

Além das mortes na família de Gaspar, o pai de Malvina também morre depois que ela se casa e vai morar com o marido. O narrador afirma que o velho morreu de tristeza e velhice. Além do pai de Malvina, o pai da noiva de Gaspar também está doente de tristeza. Todo o texto remete constantemente a uma idéia de transição, o fim de uma era, da economia aurífera, fazendo com que isso cause uma grande tristeza nas personagens mais velhas, sofrendo com a decadência de seu estado.

Donguinho, o irmão deficiente de Malvina é morto em uma emboscada.

O pai morreu de velhice e tristeza. Já Donguinho foi morto numa emboscada ardilosa: quando, insatisfeito com a liberdade que a mãe amorosamente lhe dava, passou a pular as cercas de outros pastos e currais. A mãe, livre afinal, depois da apuração dos haveres que lhe ficaram, se foi com um maganão para o reino, onde vivia por enquanto uma vida regalada e feliz.(S A 105)

Desde o início, o narrador apresenta a personagem Malvina como uma mulher que premedita suas ações. A “tecedeira” premedita a morte do marido depois que se apaixona por seu enteado: “Pela primeira vez aflorava no espírito a possibilidade de João Diogo morrer. Afastou depressa a idéia. Muito verde, carecia amadurar. Só muito mais tarde ela se permitiu pensar abertamente, sem nenhum arrepio ou temor”.(S A 116)

Conforme dito anteriormente, este romance é dividido em blocos, denominados pelo autor como “jornadas”, cada um correspondendo à visão de cada uma das personagens. O capítulo da versão de Gaspar é o que mais há alusão ao rito funerário. Grande parte do bloco é destinado à descrição do velório de João Diogo e as divagações de Gaspar nesse período. O capítulo se abre com a descrição do velório: “O caixão do pai, os quatro tocheiros crepitantes”.(S A 129)

João Diogo gozava de grande reconhecimento na sociedade, era um “potentado”. Por isso, os elementos de seu funeral revelam um aspecto ainda não explorado na obra de Autran Dourado até agora. Trata-se de um velório de uma pessoa rica, ligada à Igreja Católica, no século XVIII. Por isso, há a Ordem de Cristo enfeitando o caixão. “Junto da venerada Ordem de Cristo com que pensaram enfeitar o peito murcho, dando-lhe aquela imponência e solenidade que ultimamente o falecido fazia tanto gosto, quando das festas e procissões”.(S A 129). No entanto, nem mesmo os mais luxuosos tecidos podiam esconder o aspecto grotesco de seu corpo. Os golpes foram tão violentos e numerosos que o sangue escapava pelas roupas. “Na casaca ainda se conseguia disfarçar a mancha, bastava mudar a posição das insígnias da Ordem de Cristo; na vestia, não”. (S A 129) A importância de João Diogo também pode ser observada pelo número de pessoas que participam do seu velório. “Trouxeram mais cadeiras para os visitantes, devia ainda vir muito mais gente. Um dos principais da terra, o pai”.(S A 132) Os dobres dos sinos também revelam a importância de João Diogo.

A preparação do corpo para o velório, nesse caso foi feita por um negro escravo. Gaspar não quis presenciar o ritual. “Não quis ver o corpo nu, o horror de qualquer nudez. Ainda mais nueza morta, pensou com asco” (...) “Só foi ver o corpo quando já vestido e pronto para a sala. Quando viu o pai, teve um horror branco e mudo, recuou trêmulo. Não bastava a máscara da morte, pensou enfático. Muito melhor a palidez de cera, o marfim da pele”.(S A 131)

Os sinos voltaram a tocar. Mesário e protetor da irmandade, o pai tinha direito aos dobres especiais. Uma pancada, duas, contou. Duas pancadas três vezes, os dobres espaçados. Primeiro os sinos pequenos, depois os meões. Por último os sinos-mestres. Que dobre era? Devia ser o que o pai tinha direito, a finados. Em todas as igrejas. De tempos em tempos, até sair o corpo. O dia inteiro. Todas as igrejas vão dobrar a finados. Ordem do Capitão - General, disse alguém. Uma honra para ele. Pra quem? Para o pai, ora. Morto, de nada adiantavam os dobres e as pompas. Vivo ele gostaria, gostava daquelas coisas. Melhor assim, melhor a finados. Ruim mesmo era quando tocavam a agonia. Às vezes o dia inteiro, as batidas espichadas, dava nos nervos, intervaladas. Ainda bem que o pai não teve agonia. Ele na agonia ir ser horrível. Ela. (S A 132)

Os elementos mais significativos dos ritos funerários são apresentados ao leitor através do fluxo de consciência de Gaspar. As flores e a cera, elementos já apresentados na análise de outras obras aparecem também nesta, quase sempre com mistura de cheiros que sufoca os personagens. Conforme pode ser observado na passagem a seguir, o que desagrada, na verdade, não é o cheiro da flor e da cera, mas sim a impressão de que é o defunto quem exala o odor. “O cheiro não era nem das velas nem das flores. Ou as velas e as flores eram para disfarçar outro cheiro mais penetrante e duradouro, o cheiro do corpo?” (S A 133)

Assim como a irmã de Ismael, de *Tempo de Amar*, também a de Gaspar morreu aos nove anos de idade e ele também era mais novo. O velório do pai faz com que ele se recorde do velório da irmã.

Ela linda e fria, branca, vaporosa. Toda branca, o caixão de seda, as rendas, a grinalda de flores na cabeça. A cabeleira preta, tão preta como a dele, como a da mãe. Eram muito parecidos. Nove anos, ele sete. Não podia se afastar de Leonor, nunca mais os dois juntos no azul da tarde. A mesma cor de cera e marfim. Nela mais de marfim. Um marfim novo, azulado, liso e duro. Quando passou a mão pela testa de Leonor. Pensou que não ia agüentar, que nem agora com o

cheiro. A primeira vez que tocou a dureza fria, o marfim azulado da cara de Leonor, foi a medo. Depois outra vez, quando viu que nada acontecia. Não sabia o que ia acontecer, tinha medo, podia acontecer. Quando viu que nada acontecia, achou até bom alisar a pele fria, dura e azulada de marfim. Depois vieram arrancá-lo ce junto da irmã. Depois levaram ela embora. Depois nunca mais, só lembrança. (S A 134)

Para complementar as honrarias a João Diogo, há uma missa de corpo presente.

E veio o padre nos seus melhores paramentos rendados e sedosos. O menino do turíbulo , a fumaça cheirosa e boa do incenso ... Agora todos rezavam, mesmo os homens, os rosários nas mãos debulhando. Batiam no peito, resmungavam as falas da reza. a personagem Não rezava mas fazia canhestramente o sinal da cruz. Abaixa a cabeça nas horas certas, quando o sininho do menino tocava. Todos olhavam para ele e isso incomodava. (S A 139).

Quando Malvina entra na sala, Gaspar acompanha seus movimentos. Novamente tem-se a atitude de tocar o morto. “Não, ela não ia tocar no corpo de João Diogo Galvão! Os dedos ariscos e vivos não suportavam o frio, o ceroso contato com a morte”. (S A 148) O ato de tocar no morto, velá-lo ou falar-lhe, segundo Louis-Vincent Thomas, recria magicamente a presença do defunto.

No último capítulo, intitulado “A roda do tempo”, relata o epílogo que reúne as três perspectivas para a criação do desenlace. Através de sua estrutura reiterativa (os três primeiros blocos narram a mesma história sob pontos de vista diferentes) ela assinala a correspondência trágica entre todas as personagens do romance. A fatalidade do texto está na hereditariedade, pois Malvina é a continuação da mãe, Gaspar repete o pai.

No desfecho, Malvina se suicida , mas antes envia uma carta a El-Rey, afirmando ser Gaspar o assassino de João Diogo. Por não ser correspondida em seu amor, destrói o objeto de seu sentimento. confirmando sua associação com Fedra, pois assim como Hipólito, Gaspar também iria se casar com uma jovem. Apesar de não estar narrado, fica evidente que Gaspar morre. Dessa forma, Malvina-Fedra destrói Januário, Gaspar, João Diogo e a si mesma.

Gaspar e Januário estão envolvidos em acontecimentos que os ultrapassam, não possuindo forças para mudar a situação, tornam-se vítimas ao optar por realizar

o destino. Conforme afirma Lepecki, “Nenhuma das personagens de *Os sinos da agonia* pode atuar sobre o real, modificá-lo, agir politicamente. Recebem pronto um mundo e, aos sair dele, deixam tal qual o encontraram” (LEPECKI, 1976, p. 246)

Autran Dourado construiu as histórias desses romances através da luta dramática entre os personagens e a morte. O rito funerário, como se viu, tem início antes da morte, como é o caso dos preparativos da agonia do tio Maximino, de *O risco do bordado*, a explicação para os dobres d’*Os sinos da agonia*; e pode continuar por muito tempo através do culto aos antepassados, como se viu em *Tempo de amar*, em *Ópera dos mortos* e em *Os sinos da agonia*. O autor trabalha o tema em várias dimensões e perspectivas com uma poderosa imagética na caracterização e cenário, os quais firma e entrosa com amarras históricas e psicológicas. Os personagens carregam em si todo o peso do culto aos seus antepassados, pois a morte de seus entes queridos altera todo o curso de suas vidas.

Buscou-se, neste capítulo, analisar a trajetória dos personagens das obras selecionadas, visando o desnudamento do modo como Autran Dourado retratou o rito funerário. Como se pôde observar, pode-se abstrair um comportamento semelhante que possa resumir o modo de os personagens conceberem o rito. O que se pode concluir desta sondagem é que as atitudes não variam significativamente nem no tempo, nem no espaço. A possível significação desse comportamento é justamente o caráter *imóvel* ou quase imóvel, como quer Vovelle, do rito funerário.

A presente leitura da obra de Autran Dourado é apenas uma, em face das múltiplas que ainda há para trilhar. Espera-se que o trabalho possa ter dado uma pequena contribuição para a exploração do universo desse grande escritor da literatura brasileira. Espera-se também que consiga atingir o objetivo de auxiliar o leitor a compreender a complexa relação do homem com a morte de seus semelhantes.

6 CONCLUSÃO

O principal objetivo deste trabalho foi realizar uma análise dos cinco romances de Autran Dourado: *Tempo de amar* (1952), *A barca dos homens* (1961), *Ópera dos mortos* (1967), *O risco do bordado* (1970) e *Os sinos da agonia* (1974), com vistas a desnudar o modo como o autor representou o rito funerário através da construção de suas personagens. A tese que norteou as investigações foi a de que, o escritor, ao elaborar a trajetória de seus personagens retratou o comportamento de uma sociedade diante do rito funerário, comprovando o aspecto da lenta duração desta estrutura.

Tendo em vista este propósito, partiu-se de um capítulo inicial que contempla a biografia, a obra e o lugar de Autran Dourado na historiografia literária brasileira. O resultado, como se viu, foi a constatação de que o autor ainda não tem merecido um espaço significativo na crítica, tendo em vista a quantidade e qualidade de suas produções. Apesar de ser objeto de estudo em um grande número de textos acadêmicos, os principais nomes da historiografia literária brasileira ainda não deram a devida atenção ao autor.

Num segundo momento, ocupou-se de traçar um panorama do rito funerário ao longo da história, buscando explicitar o conceito de longa duração, corrente ligada à História Nova, bem como fazer um levantamento do tema na religião católica cristã. Ocupou-se também, de verificar a morte e o rito nos teóricos franceses: Jean-Pierre Bayard, Edgar Morin e Philippe Ariès. O objetivo foi abrir caminho para as investigações que acabariam por desnudar o modo como o autor abordou o tema e sua importância na composição ficcional.

No terceiro capítulo, dando continuidade a estas investigações, optou-se por uma descrição dos romances selecionados para a análise, bem como o levantamento da fortuna crítica, desta vez, contemplando também as produções do meio acadêmico sobre a obra de Autran Dourado. Verificou-se que, até aquele momento, nenhum trabalho havia se debruçado exclusivamente sobre o tema na produção do autor.

No quarto capítulo, debruçou-se, finalmente, sobre a análise da trajetória dos personagens de Autran Dourado que povoam os romances selecionados. O resultado foi o desnudamento de um grande painel, em que se pode observar o

comportamento dos personagens diante da morte e do rito funerário, observando que em todos os casos há a descrição de mortes, velórios, e principalmente, o culto aos antepassados, retratando o aspecto da lenta transformação do rito funerário.

Para chegar a estas conclusões, apresentadas neste último capítulo, foi fundamental o aparato conceitual fornecido pelos críticos franceses, definido na introdução e a que se recorre durante as discussões. Para falar da representação do rito funerário foi preciso levantar as questões religiosas, históricas, filosóficas, enfim, as diversas áreas do conhecimento humano, uma vez que se trata de um tema multidisciplinar.

Após percorrer o rito funerário em diversas épocas e sociedades, pode-se constatar não há uma mudança significativa de atitude dos personagens das narrativas analisadas e das verificadas no levantamento histórico. Isso faz com que a obra de Autran Dourado surja como um retrato fundamental da sociedade descrita por ele. Assim temos a representação do rito funerário na morte de Ursolina de *Tempo de amar*, todo o retrato de uma sociedade de aspecto preponderantemente barroco, como é o caso de *Os sinos da agonia* e *Ópera dos mortos*. Todos os aspectos relacionados ao rito funerário dos homens do mar em *A barca dos homens* e o rito funerário sob a ótica do menino João, de *O risco do bordado*.

Pode-se depreender, por fim, que o rito funerário é um elemento fundamental na obra de Autran Dourado. Compreender de que forma ele se manifesta nos romances parece ser uma maneira legítima de compreender o drama no qual se debatem todos os personagens de seu universo. Um drama que consiste, sobretudo, em pautar suas vidas em função de seus mortos.

OBRAS CITADAS DE AUTRAN DOURADO:

1947. *Teia*. Belo Horizonte: Edições Edifício.
1950. *Sombra e exílio*. Belo Horizonte: Edições João Calazans.
1952. *Tempo de amar*. Rio de Janeiro: José Olympio.
1957. *Nove histórias em grupo de três*. Rio de Janeiro: José Olympio.
1961. *A barca dos homens*. Rio de Janeiro: Editora do autor.
1964. *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
1967. *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
1970. *O risco do bordado*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura.
1972. *Solidão Solitude*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
1973. *Uma poética de romance*. São Paulo: Perspectiva.
1974. *Os sinos da agonia*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura.
1976. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: DIFEL/Difusão cultural.
1978. *Novelário de Donga Novais*. Rio de Janeiro: DIFEL/Difusão cultural.
1980. *Novelas de aprendizado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
1981. *As imaginações pecaminosas*. Rio de Janeiro: Record.
1982. *O meu mestre imaginário*. Rio de Janeiro: Record.
1984. *A serviço Del-rey*. Rio de Janeiro: Record.
1984. *Lucas Procópio*. Rio de Janeiro: Record.
1987. *Violetas e Caracóis*. Rio de Janeiro: Guanabara.
1990. *Monte da alegria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
1992. *Um cavalheiro de antigamente*. São Paulo: Siciliano.
1995. *Ópera dos fantoches*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
2001. *Confissões de Narciso*. Rio de Janeiro: Rocco.
2000. *Gaiola aberta: tempos de JK e Schmidt*. Rio de Janeiro: Rocco.

REFERÊNCIAS

- ALVIM, Cynira Amaral da Costa. 1990. *A prevalência do agônico em Ópera dos mortos*. Dissertação de Mestrado. UnB.
- ARAÚJO, Narciso Soares de. 2001. *Procópio: Romance de Autran Dourado*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Alagoas.
- ARIÈS, Philippe.. *O homem diante da morte*. Tradução de Luiza Ribeiro. Rio de Janeiro. Francisco Alvim, 1990
- BAYARD, Jean-Pierre. *O sentido oculto dos ritos mortuários: morrer é morrer?* Tradução de Benôni Lemos. São Paulo: Paulus. 1996.
- BRASIL, Assis. *A nova literatura*. Rio de Janeiro: Americana, 1973.
- BRUNO, Haroldo. *Novos estudos da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- CABRAL, Lenice Pimentel.. *Ópera dos mortos: marcas edipianas na construção da personagem*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Alagoas, 1994.
- CARNEIRO, Sônia Marques Joaquim.. *A matéria da construção em Autran Dourado*. 1993. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita/Assis.
- CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA.. Petrópolis. Vozes, 1992.
- CHIAVENATO, Júlio José. *A morte: uma abordagem sociocultural*. São Paulo: Moderna, 1998.
- FARIA, Aneza de Oliveira. 1992. *No reverso da linguagem*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- FERNANDES, Liduína Vieira. 1996. *A estúrdia figura de Lucas Procópio*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual do Ceará.
- GAARDER, Jostein, NOTAKER, Henry e HELLERN, Victor. 2000. *História das religiões*. São Paulo: Cia das Letras.
- GUIMARÃES, Maria Agra.. *Os disfarces do desejo*(uma abordagem da simbologia da “Ópera dos mortos”, de Autran Dourado) Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 1996.
- LE GOFF, Jacques, CHARTIER, Roger e REVEL, Jacques. Orgs. *A história nova*. Tradução de Eduardo Brandão. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

LEPECKI, Maria Lúcia. 1976. *Autran Dourado: uma leitura mítica*. Brasília: Quiron; São Paulo: INL

LUCAS, Fábio. 1983. *A ficção de Fernando Sabino e Autran Dourado*. Belo Horizonte: Edição do autor.

MESSA, Fábio de Carvalho. 1997. *Tresandice e mansidão: a loucura na obra de Autran Dourado*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina.

MOISÉS, Massaud. 1983. *História da Literatura Brasileira*. V. 1. 4ª ed. São Paulo: Cultrix.

MONTANHA, Elenora Vieira dos Santos. 2000. *No compasso das horas: música e morte na obra de Autran Dourado*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina.

MONTE, Alfredo Rodrigues. 2002. *Carpintaria e tecelagem: a obra de Autran Dourado*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

MORIN, Edgar. 1997. *O homem e a morte*. Tradução de Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago.

NOVAIS, Fernando. 1997. Org. *A história da vida privada no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras.

PAGNAN, Celso Leopoldo. 1997. *A dualidade negativa em Ópera dos mortos, de Autran Dourado*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo.

PEREIRA, Marlene Guedes da Fonseca. 1993. *O cantar de rosa-lina no solo da terra* (análise contrastiva entre a personagem Rosalina de Autran Dourado e algumas heroínas trágicas gregas). Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Alagoas.

PIRES, Regina Maria Nunes. 1996. *A estrutura arquitetônica de Autran Dourado: Os sinos da agonia*. Dissertação de Mestrado. UnB.

SAPONARA, Maria Lúcia Pagliarini. 1990. *Ópera dos mortos: a metáfora do drama existencial feminino*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais.

SEGRETTO, Nívea Maria de Lima. 2002. *A gente Honório Cota: Reflexões sobre o tempo na trilogia de Autran Dourado*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

SENRA, Ângela. 1983. *Literatura comentada: Autran Dourado*. São Paulo: Abril.

_____. *Paixão e fé: os sinos da agonia em Autran Dourado*. 1991 Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais.

_____. *Baús de couro, baús de ouro: Minas de AuTRAN Dourado*. 1994 Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais.

SILVERMANN, Malcolm. *Moderna Ficção Brasileira*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981.

SOUZA, Eneida Maria de. 1975. *A barca dos homens: a viagem e o rito*. Dissertação de Mestrado. PUC-RJ.

_____. *AuTRAN Dourado: Encontro com escritores mineiros*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários/Universidade Federal de Minas Gerais, 1996.

VALLADÃO, Eduardo de Freitas. *Os sinos da agonia é Ópera dos mortos*. 1999. Dissertação de Mestrado. UnB.

VIANNA, Lúcia Lenz.. *AuTRAN Dourado e Willian Faulkner: poéticas em comparação*. 2001 Tese de Doutorado. Universidade Estadual do Rio Grande do Sul.