FERNANDA MENDES OLIVEIRA FIGUEIREDO

**CASAS E ROSAS: METÁFORAS DA (RE)
CRIAÇÃO LITERÁRIA EM *ÓPERA DOS
MORTOS* E “A ROSE FOR EMILY”**

Montes Claros-MG

Universidade Estadual de Montes Claros

Maio de 2018

FERNANDA MENDES OLIVEIRA FIGUEIREDO

**CASAS E ROSAS: METÁFORAS DA (RE)
CRIAÇÃO LITERÁRIA EM *ÓPERA DOS
MORTOS* E “A ROSE FOR EMILY”**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura e Modernidade

Linha de Pesquisa: Literatura de Minas Gerais

Orientador: Professor Dr. Osmar Oliva

**Montes Claros-MG
Universidade Estadual de Montes Claros
Maio de 2018**

Dou-lhe este relógio não para que você se lembre do tempo, mas para que você possa esquecê-lo por um momento de vez em quando e não gaste todo seu fôlego tentando conquistá-lo. Porque jamais se ganha batalha alguma, ele disse. Nenhuma batalha sequer é lutada. O campo revela ao homem apenas sua própria loucura e desespero, e a vitória é uma ilusão dos filósofos e néscios.

(William Faulkner)

Escrevo para entender a loucura humana em geral e a loucura particular que é Minas Gerais.

(Autran Dourado)

Muitas coisas lindas não podem ser vistas ou tocadas. Elas são sentidas dentro do coração. O que fez por mim é uma delas. E eu lhe agradeço do fundo do meu coração.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pelo dom da vida e pela oportunidade de crescimento pessoal e profissional.

A meus pais, porto seguro em minha vida, pelo carinho e por, muitas vezes, acalmarem meu coração.

A meus irmãos, pela amizade incondicional e pela força.

A Alexandre, meu companheiro de todas as horas, pelo incentivo e paciência.

Aos demais familiares e amigos, pela amizade, compreensão e carinho.

Ao meu orientador, Osmar Oliva, exemplo de professor, por me apresentar a Miss Emily e Rosalina e por demonstrar, com carinho e profissionalismo, a necessidade do rigor nos estudos. Obrigada por sua generosidade em partilhar seus ensinamentos!

À estimada professora Ivana Ferrante e ao professor Geraldo Cáffaro, pelos valiosos apontamentos na qualificação, e aos demais professores do Programa de Pós-Graduação que, de forma especial, apresentaram-me um novo olhar sobre a pesquisa e a formação profissional.

À Capes e à Fapemig, pelo apoio concedido.

RESUMO

Esta dissertação tem como tema um estudo comparatista entre as narrativas *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado, e “A rose for Emily”, de William Faulkner, objetivando estabelecer um cotejamento entre o romance brasileiro e o conto norte-americano, ao analisar a representação do feminino, a construção dos narradores e a simbologia da rosa, figurada no espaço, e os temas que aproximam as duas narrativas. Compararam-se, neste estudo, as imagens do relógio, da rosa e da poeira, assim como as cidades míticas de Duas Pontes e Jefferson, a ruptura de paradigmas do patriarcado, a estrutura neurótica e obsessiva das personagens Rosalina e Miss Emily e, principalmente, o espaço da casa, o tempo e a obsessão da permanência como formas constituintes pelas quais os conteúdos das narrativas retomam o valor mítico. A metodologia utilizada para a análise alcançar o propósito do comparatismo foi o estudo bibliográfico, com base nas obras de Autran Dourado e William Faulkner, nas pesquisas e nas noções de campos de teóricos como Borges e Elliot sobre o conceito de tradição e originalidade; em Ricouer, na relação possível entre tempo, narração e consciência; em Kristeva, entre outros teóricos, na reflexão sobre o conceito de intertextualidade; em Bachelard, sobre a figuração do espaço; em Tânia Carvalhal e Eduardo Coutinho, buscamos explicar as semelhanças entre as narrativas, o processo de construção dos escritores e a constituição da tradição individual. Apoiando-se no conceito de intertextualidade, observou-se que os processos de assimilação criativa dos elementos favorecem não só o conhecimento da peculiaridade de cada texto, mas a compreensão dos processos de produção literária de cada autor. A relação entre Rosalina e Miss Emily está pautada em vários aspectos, desde os autorais, pois Autran reconhece Faulkner como uma referência do seu processo de formação, bem como de uma trajetória de vida muito peculiar, repleta de detalhes que evidenciam, desde o início das narrativas, a iminência de um final trágico. A transgressão das personagens se encontra no envolvimento com forasteiros de classe inferior, a abertura das casas é um ato de desobediência ao pacto com seus mortos, que define o destino final das personagens e suas famílias. A imagem da casa é um repositório de memórias e do valor exemplar das personagens, bem como metáfora de escrita, por meio da qual tal análise permite concluir que a confluência literária entre os autores supera a simples admiração de Autran por Faulkner, ao contrário, expõe um projeto literário de resgate do cânone, num processo de assimilação e transformação.

PALAVRAS-CHAVE: Casa; Diálogo; Escrita; Estudo comparado; Simbologia.

ABSTRACT

This work is based on a comparative study between the narratives *Ópera dos Mortos* by Autran Dourado and William Faulkner's "A Rose for Emily", establish a comparison between the Brazilian novel and the North American tale, has been analyzed the representation of the feminine, the construction of the narrators and the symbolism of the rose, figured in space, and the themes that aproximate the narratives. The images of the clock, the rose and the dust, as well as the mythical cities of Duas Pontes and Jefferson, the rupture of paradigms of patriarchy, the neurotic and obsessive structure of the characters Rosalina and Miss Emily, and, above all the house's space, the time and the obsession of permanence as constituent forms which the contents in the narratives return to the mythical value. The methodology used for the analysis to reach the purpose of comparatism was the bibliographical study, based on the Dourado's and Faulkner's works, the researches and notions of theorists like Borges and Elliot about the concept of tradition and originality; Ricouer, in the possible relation among time, narration and consciousness; and Kristeva, and other theorists, in the reflection on the concept of intertextuality; Bachelard, on the figuration of space; Tânia Carvalhal and Eduardo Coutinho, we have tried to explaining the similarities between the narratives. Based on the concept of intertextuality, it was observed that the creative processes of assimilation of the elements support not only the knowledge of the peculiarity of each text, but the understanding of the processes of literary production of each author. The relationship between Rosalina and Miss Emily is based on several aspects, the authors, because Autran recognizes Faulkner as reference of its formation process, as well as a peculiar life trajectory, full of details that show, since the beginning of the narratives, the tragic end. The characters' transgression was the involvement with lower-class outsiders, the opening of the houses is a violation to the agreement with their deceaseds, which defines the final destination of the characters and their families. The house's image is a repository of memories and exemplary value of the characters, a metaphor of writing which this analysis allows to conclude that the literary confluence between the authors surpasses the simple admiration of Autran by Faulkner, on the contrary, exposes a literary project of canon's rescue, in a process of assimilation and transformation.

KEYWORDS: House; Dialogue; Writing; Comparative study; Symbology.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I: Autran Dourado e William Faulkner – “Uma leitura mítica”.....	15
1.1- O mito de Minas	15
1.2- O mito do Mississippi	22
1.3- Comparar, olhar.....	26
CAPÍTULO II: A construção da narrativa em <i>Ópera dos mortos</i> e “A rose for Emily”.....	30
2.1- As vozes de <i>Ópera dos mortos</i>	37
2.2- O incluso, mas não explícito em “A rose for Emily	45
2.3- Rosalina e Emily – o passado e a tradição.....	49
2.2.1- A escrita de autoria masculina e o ser mulher	56
2.2.2 – A solteirona quer ser o pai	58
2.2.3- Guardar as rosas e desabrochar para o novo	60
CAPÍTULO III: A simbologia do culto aos mortos	64
3.1- A casa da escrita	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
REFERÊNCIAS	85

INTRODUÇÃO

A narração possibilita a confrontação com a natureza humana e com seus valores morais, sociais e éticos. Os aspectos trágicos são expostos com certa relevância e iluminação, permitindo contemplar conflitos de certas realidades, os quais se tornam concretos, sem que, de fato, o sejam e, assim, ao afastar o leitor da realidade, a narrativa é capaz de apresentar um mundo simbólico de imagens que se constituem produtoras de um vasto mundo de significados.

Da amplidão de imagens simbólicas e significados, tem-se que a análise das personagens de um texto é recorrente em muitos estudos literários, visto que, desse modo, é possível compreender melhor a narrativa e o processo de elaboração da obra; a personagem permite a conexão afetiva entre o texto e o leitor, sendo o elemento mais vivo do romance e também a concretização de um ser fictício.

Levando-se em conta a recorrência da análise das personagens, ou seja, o grande número de pontos comuns nas biografias de Autran Dourado e de William Faulkner e as afinidades acerca do trabalho literário de ambos, esta dissertação tem por objetivo, por meio de um estudo comparado, analisar o romance *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado, e o conto “A rose for Emily”, de William Faulkner.

Observa-se que o destaque no estudo psicológico de Rosalina, por parte de Autran Dourado, e a ênfase na contraposição de diálogos, proposta por William Faulkner, no conto, apesar de serem temas semelhantes, apontam para um requinte narrativo, característico de cada um dos autores. São notáveis, também, as semelhanças entre o processo de elaboração das narrativas, em que várias vozes, possivelmente da fruição do tempo, dão vida às personagens e se organizam em torno de um núcleo ideológico comum: a morte. O tema, que nos parece mais forte no direcionamento do enredo das narrativas, é o elemento trágico, que rege, no tempo e no espaço, a força do destino sobre o homem.

Para compor os *corpora* deste estudo, selecionamos *Ópera dos mortos*, que se situa na fase maior de Autran Dourado, texto original de 1967. A narrativa é estruturada em blocos, nos quais o tempo mítico e o espaço se misturam. Presas por essa teia, as personagens vivenciam um dilema por meio do qual três elementos se tornam decisivos em nossa análise: o sobrado, as flores e o relógio. O outro título selecionado para este estudo é o conto norte-americano “A rose for Emily”, escrito por William Faulkner, em 1926, e que se inclui nas “Collected stories” (1950). O conto prende-se ao ciclo de narrativas conhecido como

Yoknapatawpha, nome fictício dado a um Estado, que tem como capital Jefferson, ambientação do conto. Este texto insere-se na perspectiva máxima da reconstrução do sul do pós-guerra, em que as personagens se ancoram num ambiente decadente e solitário.

A ficção de Autran é, em grande parte, rural e está situada no interior de Minas Gerais, tendo como pano de fundo a fictícia cidade de Duas Pontes. Característica semelhante surge também na escrita de Faulkner, que alude à saga do “Deep south”, no ciclo *Yoknapatawpha*, apresentando as grandes fazendas de tabaco e algodão, alimentadas pela escravidão e destruídas pela guerra. Supostamente, esses espaços míticos unem, em uma mesma variante de espaço temporal, as duas obras.

Antes de conquistar valores universais e simbólicos, a obra necessita de um ponto de partida concreto. A espacialidade e a temporalidade, que revestem de regionalismo as obras, são características imbricadas e valores simbólicos do processo de narração, a partir dos quais os autores encaram suas realidades e nos apresentam a base para a criatividade de ambos. O que se pretende com este estudo é um confronto entre *Ópera dos mortos* e “A rose for Emily”, analisando-se as representações do feminino, por meio das personagens Rosalina e Miss Emily, bem como os símbolos da rosa, a construção dos narradores e os temas que aproximam o romance brasileiro e o conto norte-americano.

No primeiro capítulo desta dissertação, apresentamos a biografia dos dois autores, mencionamos a fortuna de análises críticas de ambos e estabelecemos aproximações de temas, assim como a análise do referencial externo de cada obra e o momento histórico social, retratados pelas mãos de Autran Dourado e William Faulkner. O primeiro, considerado um dos renovadores do romance brasileiro, associado à linha do regionalismo introspectivo, publicou inúmeras obras, objetos de estudo no Brasil e no exterior. Entre os temas de análise da obra autraniana, estão, com maior frequência, a memória, a questão temporal, a morte, as relações com as tragédias gregas, da inter e intratextualidade, e a decadência de algumas tradições mineiras.

O romancista norte-americano William Harrison Faulkner foi premiado diversas vezes por suas obras, algumas, inclusive, adaptadas para o cinema. Por se tratar de um autor que faz parte do cânone literário, a sua produção tem provocado inúmeras publicações por todo o mundo, apresentando um vasto leque de temas estudados, como a questão social, a estrutura da narrativa, as dimensões da consciência, a simbologia e a análise metafísica do tempo.

Ainda no primeiro capítulo, discutem-se o percurso histórico e a relevância do comparatismo para a análise de narrativas. O estudo investigativo entre duas ou mais obras literárias se dá a partir do conceito de intertextualidade, que prioriza o processo criativo de

produção. O texto não é mais uma adição aleatória de influências, mas sim uma obra que deve ser vista por meio do trabalho de transformação e assimilação de vários outros textos que atuam dentro de um texto centralizador de sentido. Além disso, aqui se aborda que um texto não é composto apenas de relações intertextuais, mas, acima de tudo, interdisciplinares, ou seja, é constituído da capacidade de mobilidade entre várias áreas como, por exemplo, sociologia, história, psicologia e artes plásticas, devendo o estudioso possuir conhecimentos aprofundados sobre as áreas que relacionar.

No segundo capítulo, por meio dos estudos comparados e teóricos de T. S. Eliot, Jorge Luís Borges e das discussões de Tânia Carvalhal e Eduardo Coutinho, buscamos explicar as semelhanças entre o romance e o conto, salientando o processo criativo de produção de cada autor selecionado, a sua época, nacionalidade e estilo. Igualmente, abordamos a construção dos escritores e a constituição de suas tradições individuais, os conceitos de originalidade e individualidade, esta podendo ser entendida como subversiva, no sentido de que um novo texto permite uma leitura diferente dos seus precursores, com o intuito de impulsionar a tradição.

Ainda no mesmo capítulo, tratamos de aspectos relativos à diversificada técnica composicional de narrativa nas duas obras, com subsídios fornecidos pelas discussões de Ligia Chiappini sobre a constituição do romance; Maria Lúcia Lepecki, que se debruçou sobre o estudo do processo de composição de Autran, e da análise de Maria Eneida Souza, além dos trabalhos realizados por Diane Jones, Walter Everett e Vera Lúcia Lenz Viana acerca da obra de Faulkner. Para o aporte teórico, buscamos nos aprofundar nas teorias propostas por Percy Lubbock, que verifica, nos romances atuais, o desaparecimento do narrador onisciente; Paul Ricoeur, sobre as acepções do tempo mítico pelo processo de construção subjetiva do romancista, e Barthes, na acepção da significação do ato de narrar, entre outros.

No terceiro capítulo, aprofundamos o estudo comparado entre as duas obras, as aproximações ou distanciamentos quanto à riqueza de simbologias, as quais possivelmente apontam para a multiplicidade de significados detectáveis no espaço que circundam as personagens. Essa intensa carga simbólica e psicológica do espaço e das personagens representariam o tempo e suas acepções por meio das representações femininas, nas duas narrativas. Tanto Faulkner quanto Autran, ao construírem as personagens, interpretam as questões da linguagem, do tempo e do ser, em uma perspectiva trágica. A criação de um mundo paralelo e o espaço mítico das casas conferem às personagens barrocas a qualidade de se fundirem em uma única imagem, casa e personagens como um único ser.

Nas duas narrativas, o sobrado de Rosalina e a casa de Miss Emily, ambos constituídos por dois pavimentos, simbolizam um espaço sagrado para as personagens e para o povo das cidades de Duas Pontes e Jefferson. Ao mesmo tempo, é também um espaço dessacralizador para as personagens. Essa contradição traduz-se como uma oposição entre o real e o irreal vivenciados pelas personagens. As construções permanecem na inércia do tempo, no culto aos mortos de Rosalina e de Miss Emily. Ao preservarem o espaço do mesmo modo como vigorava na época de seus antepassados, Miss Emily e Rosalina criam uma espécie de relógio imaginário parado no momento da morte de seus pais.

Em *Ópera dos mortos*, os relógios parados são o símbolo do claustro de Rosalina. A representação da morte de seus pais pelas horas marcadas em cada relógio é a busca desesperada da personagem para eternizar a vida que tivera no passado, naquele sobrado, porém fazê-los funcionar é voltar-se contra seus antepassados. O relógio é também um símbolo da ausência do tempo, das memórias e da exemplaridade de Miss Emily, em “A rose for Emily”. O estanque do tempo é, como na obra autraniana, a tentativa da personagem de permanecer no passado.

O espaço sagrado, nas duas obras, é representado pelo andar térreo, que permanecera intacto, nos dois casos, desde a morte dos pais. Já o segundo andar das casas é o local de epifania das personagens, um espaço considerado profano.

A presença das flores na narrativa e no conto confere um distanciamento entre as duas obras. Em *Ópera dos mortos*, Rosalina produzia flores artificiais, de pano ou de papel, para passar o tempo. Entretanto, as flores também representam o desabrochar para a vida. As pétalas abertas denotam a paixão entre os dois amantes, Rosalina e Juca Passarinho. Em “A rose for Emily”, a análise proposta foi a aproximação com o poema “A rosa doente”, de William Blake (1757-1827). O envolvimento amoroso da personagem não aponta para uma conotação sexual para a rosa. O amor assassino e a necrofilia de Miss Emily representam o verme destruidor do poema de Blake.

A presença silenciosa do servo negro, representada por Tobe e Quiquina, configura a opressão, nesses casos, cheia de mistérios e conhecimentos. Essas personagens, consideradas como um elo entre as casas e a cidade, não denunciam o que acontece com Miss Emily e Rosalina. O silêncio é considerado uma metáfora social da época.

É notória, nas duas obras, a presença paterna como uma figura autoritária e persuasiva. A subordinação das personagens à ordem social, imposta pelo pai, é evidente. Elas não são capazes de assumir outros valores, tampouco reagir ao destino já figurado, pois já estão condenadas à solidão, sem perspectivas de casamento.

O espaço interior, representado no romance e no conto pelo fechamento das personagens em sua casa, após a morte do pai, é autônomo e palco de vivências. Emily e Rosalina, isoladas em seus lares, furtam-se das relações com o mundo exterior, vivendo entre um misto de privações e devaneios, até a chegada da figura masculina, que será a ponte entre o espaço da realidade e da fantasia.

Posto isso, todo o terceiro capítulo da presente dissertação apresenta elementos comparativos entre as duas obras, nas imagens como as cidades míticas de Duas Pontes e Jefferson, na presença do negro nos serviços da casa, o que se configura como uma crítica social, no envolvimento de damas da sociedade com homens de classe inferior, na ruptura de paradigmas do patriarcado, na estrutura neurótica e obsessiva das personagens Rosalina e Miss Emily e, principalmente, no sobrado e na casa, retratados como espaço de memórias.

A intertextualidade inegável entre os dois textos é o ponto de partida para a análise comparativa no presente estudo. O sobrado também é metáfora de escrita, um andar construído sobre outro, assim como uma escrita construída sobre outra; Faulkner faz parte do processo de formação de Autran como escritor, já que a produção autraniana partilha das técnicas narrativas desenvolvidas por Faulkner. É essa confluência literária, até aqui apenas esboçada, que nos permitiu analisar, com a dimensão de detalhes a seguir, o romance *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado, e o conto “A rose for Emily”, de William Faulkner.

CAPÍTULO I

Autran Dourado e William Faulkner – “uma leitura mítica”

Nada mais original, nada mais
intrínseco a si que se alimentar
dos outros. É preciso, porém,
digeri-los. O leão é feito de
carneiro assimilado.
(Paul Valéry)

1.1 O mito de Minas

Waldomiro Autran Dourado é mineiro de Patos de Minas, nascido em 18 de janeiro de 1926. Passou sua infância em Monte Santo, onde realizou os primeiros estudos. Mais tarde, mudou-se para Belo Horizonte. No ano de 1943, recebeu seu primeiro prêmio como escritor, uma menção honrosa em concurso promovido pela revista *Alterosa*, com o conto “O canivete de cabo de madrepérola”. Nesse período, Autran recebeu influências de seus primeiros mestres, Arthur Versiani Veloso e Godofredo Rangel, mais tarde reverenciados com dedicatória em *Um artista aprendiz* (1989), que é um sofisticado acerto de contas de Autran Dourado com sua juventude e seus anos de formação literária.

Considerado um dos renovadores do romance brasileiro, Autran Dourado é normalmente associado à linha do regionalismo introspectivo. Autor de 32 obras, entre contos, ensaios, novelas e romances, muitos dos quais traduzidos para diversos idiomas como o francês, o alemão e o inglês. Sua carreira literária iniciou-se com a publicação de *Teia* (1947). Premiado várias vezes, foi contemplado, em agosto de 2000, pelos governos brasileiro e português com o Prêmio Luiz de Camões, pelo conjunto de sua obra. A comenda põe em relevo o autor de obras importantes como: *A barca dos homens* (1961), *Os sinos da agonia* (1974) e *Ópera dos mortos* (1964), livro que foi incluído na Coleção de Obras Representativas da Literatura Universal da UNESCO.

A produção ficcional de Autran Dourado tem sido estudada no Brasil e no exterior, formando uma rica fortuna crítica, entre dissertações e teses. Em relação às obras de maior frequência nos estudos acadêmicos, estão: *Os sinos da agonia*, *Ópera dos mortos*, *A barca dos homens*, *O risco do bordado* e *Uma vida em segredo*. Os temas analisados estão

relacionados à memória, às simbologias, aos mitos, ao barroco, à solidão, ao silêncio, à morte e à técnica narrativa.

Apesar de inúmeros trabalhos publicados sobre a narrativa autraniana, não observamos nenhum estudo aprofundado, sob a perspectiva comparatista entre Autran Dourado e William Faulkner. É importante ressaltar que a seleção de *Ópera dos mortos* como objeto de estudo desta pesquisa não se deu somente pela sua relevância, ou pelos inúmeros estudos já publicados sobre esse romance, mas sim por uma inquietação nossa em verificar a representação do feminino e a simbologia em torno da personagem Rosalina, buscando estabelecer uma relação de aproximação ou distanciamento com Emily, do conto “A rose for Emily”, de William Faulkner.

Preocupado com sua formação literária e escrita, o fazer literário de Autran Dourado sempre foi apurado em técnica e experimentos. Para ele, “[...] literatura é linguagem carregada de sentido.” (DOURADO, 2009, p. 33). Em sua obra, há uma preocupação latente com o domínio e a busca da perfeição, mais tarde denunciada pelo próprio autor em *Poética de romance: matéria de carpintaria* (1976), um projeto estético no qual são descortinados os bastidores de sua criação e o traço obsessivo na reconstrução de sua própria narrativa.

O ofício de escrever, para Autran Dourado, é como uma atividade que envolve “engenho”, “arte” e “inspiração”, assim como demonstravam os ensinamentos clássicos; um lento processo de escrita e reescrita, com níveis de organização das palavras, para fins estéticos. O crítico Sábato Magaldi, em *Desencontros e encontros com Autran Dourado* (1985), refere-se a este como escritor com vastíssimo conhecimento literário e com a percepção da literatura como ofício. Em *Meu amigo Autran Dourado* (1985), Francisco Iglesias rememorou a Minas Gerais intelectual do início do século XX e apontou a capacidade de construção do autor em criar extraordinários tipos humanos que refletem temas universais.

Há uma linha de criação, vigor inventivo, sólida estrutura literária, linguagem sempre própria, pessoal e livre, coerência e justeza nesses contos, novelas, romances. Com eles, Autran Dourado afirma-se como uma das figuras proeminentes da literatura de nosso tempo, tendo já o seu espaço conquistado e bem marcado. (IGLESIAS, 1985, p. 4).

A categoria de sua escrita, no começo da carreira, fez com que sua ficção fosse comparada com a de Cornélio Pena e Lúcio Cardoso; essa aproximação se dá por sua obra refletir um estado decadente e trágico da família patriarcal mineira. Eneida Maria de Souza assemelha a escrita de Autran Dourado às de Clarice Lispector e Guimarães Rosa, ratificando

que “Autran comporá, ao lado de Guimarães Rosa, um universo ficcional mítico, no qual a História passa a ser regida pela natureza espiralada do tempo.” (SOUZA, 1996, p. 20).

Na concepção de Maria Lúcia Lepecki, no livro intitulado *Autran Dourado: uma leitura mítica* (1976), o mundo ficcional do escrito não apenas compreende a sociedade ali retratada, mas também aponta seu posicionamento crítico-ideológico em relação a ela. Portanto, a verificação do estudo do “mito”¹ como elemento da obra seria uma das formas possíveis de penetrar na totalidade do universo narrativo. Lepecki (1976) observou que, nas obras de Autran Dourado, a morte não é tratada como um instante de ruptura com a vida, e sim de continuidade, fazendo parte da rotina dos viventes. Em *Ópera dos mortos*, a morte recebe uma tônica maior e faz parte da vivência das personagens; a transição do mito é realizada por meio de situações contrastantes entre Rosalina e a figura do pai, entre o silêncio de Quinquina e o falante Juca Passarinho, entre o Largo do Carmo e o interior do sobrado.

A criação do universo imaginário, a constituição de personagens “(...) atormentadas e solitárias” (...) (SOUZA, 1996, p. 21), com problemas de contexto social, assumem um pacto com a solidão e o fracasso. A predominância do passado, a negação do espaço e o tempo presente expõem personagens em constante busca, por meio de viagens imaginárias ou por deslocamento afetivo, como forma de introspecção. Nesses contextos, ao mesmo tempo em que a vida se apresenta como um cotidiano repleto de afazeres, também se abre como um caminho envolto em mistérios, com personagens encerrados em si mesmos.

Em sua ficção, Autran Dourado nos mostra ser um grande conhecedor da história de Minas Gerais, dos mitos e da cultura ocidental, em uma inegável busca pela identidade do ser humano. O traçado do perfil psicológico da aristocracia rural decadente, quase sempre, tem como palco a fictícia cidade de Duas Pontes, no sul de Minas, e caracteriza a decadência do Estado após o ciclo do ouro, as relações familiares e sua neurótica estrutura, sobretudo mais tarde, na história da família Honório Cota, representada nas obras *Ópera dos mortos* (1964), *Lucas Procópio* (1985) e *Um cavalheiro de antigamente* (1992), as quais poderiam ser lidas como uma trilogia, se concordarmos que as narrativas contam a trajetória dessa família em três tempos, como se fossem complementares. A família é a mesma. O espaço por onde transitam as personagens e os conflitos que as envolvem também são muito semelhantes, em se tratando do avô Lucas Procópio, do filho João Capistrano Honório Cota e da neta Rosalina. Nas três obras, é perceptível uma reflexão verticalizada sobre a constituição aristocrática e

¹ Em uma compreensão mais abrangente e histórica, a obra autraniana assume uma tipologia mítica porque representa personagens que poderiam ter existido em um passado distante, desde o tempo colonial até o início do século XX. O espaço de Duas Pontes, com sua gente simples, com políticos e coronéis, faz parte de uma história arcaica. Assim, os costumes, as tradições, a arquitetura dessa cidade imaginária dão-lhe um arquétipo mítico.

coronelista da família mineira, a sua decadência econômica e política, o enfraquecimento dos valores patriarcais e machistas.

Esta pesquisa diz respeito ao estudo e análise da representação feminina, as metáforas da casa e da rosa, a construção dos narradores e temas que aproximam *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado, e “A rose for Emily”, de William Faulkner. Pretende-se discutir como a casa, espaço duplo nas duas narrativas, e a rosa, com suas múltiplas significações, podem também apontar o diálogo que Autran estabeleceu com Faulkner, autor apontado como sendo de sua predileção.

A arquitetura do sobrado, em *Ópera dos mortos*, pode ser compreendida como uma superposição de narrativas, se entendermos o conto falkeneriano como o alicerce do primeiro andar, base da construção narrativa; já o segundo andar do sobrado pode ser lido como a edificação constituída pelo narrador autraniano, a partir das leituras, das emoções digeridas e transfiguradas pelo autor, aquela que o narrador falkeneriano lhe empresta. De forma semelhante, a rosa ofertada a Emily, no conto de Faulkner, é também outra metáfora da criação literária, já que o autor norte-americano tem sua ficção associada, dentre várias obras, ao poema “A rosa doente”, de William Blake. As discussões em torno dessas duas metáforas serão desenvolvidas no terceiro capítulo desta dissertação.

Na ficção autraniana e em relatos do autor, é recorrente a aproximação com William Faulkner. O espaço mítico de Duas Pontes, no sul de Minas Gerais, e de Jefferson, no sul dos Estados Unidos, constitui o elo em uma mesma variante de espaço temporal, nas duas obras. Embora as ações ocorram em ambientes que podem ser demarcados em seus limites físicos, tais limites não são importantes “em si”, bem como não são determinantes para o conflito das personagens. Não existe a intenção de promover uma correspondência direta entre os *loci* envolvidos nas tramas narrativas e os acontecimentos geograficamente localizados, e sim no enfoque da representação e diferenças das personagens inseridas em cenários regionais, compreendendo as aproximações entre as estratégias narrativas de cada autor.

A narrativa ficcional de Autran Dourado, “[...] colocada atualmente entre as mais importantes da modernidade nacional do pós-guerra.” (MOISÉS, 1996, p. 474), tem sido tema de estudos no Brasil e no exterior, formando uma rica fortuna crítica entre artigos, dissertações e teses.

Apesar de já delimitada a linha de pesquisa desta dissertação, é importante a apresentação de pontos de vista diferentes sobre um mesmo aspecto da realidade que configura as diversas representações da verdade, evidenciando a inexistência de uma

perspectiva única acerca de determinado aspecto vivenciado pelas personagens. Assim, será apresentado um breve histórico de estudos sobre *Ópera dos mortos*.

Com uma dissertação intitulada *Linguagem e silêncio na obra de Autran Dourado*, Maria Stella Camargo, em 1973, analisou os romances *A barca dos homens*, *Uma vida em segredo* e *Ópera dos mortos* e discorreu sobre a linguagem e o silêncio na construção dos personagens. Em 1994, Ângela Senra, na tese de doutorado *Baús de couro, baús de ouro: Minas de Autran Dourado*, fez um levantamento da intensa carga simbólica na ficção desse autor, dando a esses símbolos o nome de “sinais”. Como objeto de análise, essa autora fez uso das obras *Teia* (1947), *Sombra e exílio* (1950), *Tempo de amar* (1952), *A barca dos homens* (1961), *Uma vida em segredo* (1964), *Ópera dos mortos* (1967), *O risco do bordado* (1970) e *Os sinos da agonia* (1974), para apresentar a mitologia e simbologia envolvendo os objetos, documentos e histórias que estão em torno das personagens.

Em 2008, Leonor da Costa Santos, em sua tese intitulada *Autran Dourado em romance puxa romance ou a ficção recorrente*, percorre a construção da narrativa do escritor, mais precisamente a maneira como a produção literária autraniana retoma personagens, espaços e temas, formando uma espécie de “livro único”, uma comédia da vida mineira, dispersa entre os contos, novelas e romances.

Ainda assim, não podemos afirmar que uma narrativa dependa da outra ou continue uma história anterior. Cada narrativa é independente, ainda que a vejamos espelhada em outras. Em 2012, Ana Gabriela Gonçalves Ribeiro, na dissertação de mestrado, *Mulheres de Duas Pontes: a gênese e as representações do feminino em O risco do bordado*, no romance de Autran Dourado, investigou a construção da representação feminina em *O Risco do Bordado* e também realizou um interessante estudo de crítica genética desse romance, por meio da simbologia, das metáforas e ambiguidades que estão presentes nos textos autranianos. Em dissertação datada de 2014, intitulada *Um presente de Morfeu: a insólita gênese de Uma vida em segredo*, Elizabeth Marly Martins Pereira analisou *Uma Vida em Segredo* e a sua recepção pela crítica jornalística, além de verificar, pelo aporte da Literatura Comparada, sua aproximação e distanciamento com o conto “Um coração simples”, de Gustave Flaubert.

Entre os temas de análise da obra autraniana estão, com maior frequência, a memória, a questão temporal, a morte, as relações com as tragédias gregas, da inter e intratextualidade, e a decadência de algumas tradições mineiras, além da questão espacial, sobretudo no espaço do sobrado.

Para o crítico Sábato Magaldi, em *Desencontros e encontros com Autran Dourado* (1985), apenas o leitor atento poderia observar a inserção de leituras que Autran realizou em

seus romances, sintonizando-os com os códigos intertextuais do autor para, assim, avaliar a riqueza estética dos seus textos. A ficção autraniana revela um vasto repertório de métodos modernos de composição, como a expressão do fluxo da consciência, a construção de blocos narrativos autônomos, o abandono do desenvolvimento linear do tempo, a concepção de espaço regional em uma perspectiva universal. E é por esse viés que esta dissertação propõe uma aproximação entre o romance *Ópera dos mortos* e o conto “A rose for Emily”.

Em relação aos escritores que mais contribuíram para a sua formação literária, Autran Dourado relacionou nomes como Machado de Assis, Flaubert, Stendhal, Henry James, Conrad, Tchekov, Tostoi, Turgeniev e Faulkner. Em depoimento descrito por Eneida Maria de Souza, na Faculdade de Letras da UFMG, em 1992, Autran Dourado informa sobre sua formação literária e influências na sua escrita: “Quem escreve vê através de outros livros, busca se igualar a eles.” (SOUZA, 1996, p. 43). Dessa maneira, as referências de leitura de Autran são reveladas nas transparências em suas obras, como discute Maria Manuela Lourenço, em sua dissertação intitulada *Os Sinos da agonia: uma poética de memória*.

Na escrita autraniana convergem várias linhas de força que conjugam o enraizamento no universo brasileiro de Minas Gerais com uma vocação para o universal, um pendor mítico a que não falta um fundo histórico, uma desenvoltura narrativa que não abdica da experimentação e do recurso às técnicas consagradas ao longo do Século XX. A aclamação do seu trabalho deve-se tanto ao seu talento excepcional como à originalidade da sua voz. (LOURENÇO, 2008, p. 14)

Nessa mesma temática, no capítulo de livro “Narrar e trair-se – a formação filosófica e literária de Autran Dourado em *Um artista Aprendiz*”, Osmar Pereira Oliva (2014) traz à luz a discussão sobre o processo de formação do escritor e a criação – a partir do ponto de vista do personagem João da Fonseca – de uma espécie de alter ego do autor, no romance de formação *Um artista aprendiz*. A escrita quase autobiográfica de Autran Dourado, no romance, elenca sua constante preocupação com o conhecimento e posse de técnicas narrativas variadas, bem como a leitura de clássicos e autores que influenciaram sua escrita, tais como Tomás Antônio Gonzaga, Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade, James Joyce e Flaubert, muitas vezes reverenciados em seus textos, os quais tratam de sua formação literária e filosófica, além da construção de uma obra representativa e do reconhecimento de sua literatura.

A narrativa em blocos e o *stream of consciousness*, processo pelo qual o evento narrado permite a fusão temporal e é submetido à experiência emocional das personagens,

proporcionam a representação da realidade fragmentada pela memória das personagens, segundo o próprio narrador, em *Ópera dos mortos*: “Veja tudo de vários ângulos e sinta, não sossegue nunca o olho, siga o exemplo do rio que está sempre indo, mesmo parado vai mudando.” (DOURADO, 1999, p.17).

Em depoimento a Eneida Maria de Souza, Autran Dourado reflete acerca de seu processo de escrita e esboça-o como a redução de suas referências de leitura. Ademais, cita, entre outros autores, a sua admiração pela escrita de William Faulkner:

Outro escritor cujo conhecimento foi decisivo para mim foi o Faulkner. Não só pela diversidade fantástica da técnica, mas sobretudo por ser ele um escritor do sul dos Estados Unidos, que se parece demais com Minas Gerais. (SOUZA, 1996, p. 45).

O espaço mítico representado por Duas Pontes, em *Ópera dos mortos*, e Jefferson, no conto “A rose for Emily”, são os universos literários para a problematização dos conflitos que assombram as personagens Rosalina e Emily. A velha estrutura aristocrática sulista norte-americana, baseada na cultura algodoeira e escravocrata, e a sulista mineira, engajada na cultura cafeeira, dão lugar à tensão entre o passado emblemático de glória e o presente decadente, bem como ao jogo de forças sociais que vigora e é dramatizado pelas duas narrativas.

Desse modo, longinquamente, deixando os limites pátrios, serão observadas as semelhanças entre as escritas de Autran Dourado e William Faulkner, nas técnicas utilizadas em *Ópera dos mortos* e em “A rose for Emily”.

Autran Dourado ocupa um lugar de relevo na literatura brasileira. Beneficiou-se amplamente da revolução literária e cultural promovida pelo modernismo; dos clássicos herdou o trato na linguagem e o rico conhecimento de nossa língua. De tendência realista, suas personagens são sempre ladeadas por uma complexidade social, em meio a experiências de vida. Em Autran Dourado, é possível perceber a forte pesquisa do coloquial e, apesar de ser um romancista elaborado, o desbravamento, com maestria, da cultura popular.

João Luiz Lafetá (2001), no ensaio “Uma fotografia na parede”, discute que, assim como T. S. Eliot descobriu o método mítico em Joyce, a obra autraniana aproxima-se da linguagem contemporânea, com a exploração do inconsciente e dos mitos por um viés próprio, com a vida brasileira e seus costumes. A pesquisa estética reverbera em Autran Dourado como uma forma para explicar a história brasileira, tanto nas relações temporais, o meio social, quanto nas relações individuais e familiares.

Silviano Santiago (2002), no artigo “Autran Dourado: questão de perspectiva”, afirma que Dourado, embora utilizasse o método mítico, não se continha com a constituição do indivíduo. Nessa perspectiva, afasta-o de Joyce e propõe uma aproximação com William Faulkner, pela leitura do passado da sociedade patriarcal brasileira. A transição entre o rural e o urbano, como uma mistura de técnicas atuais e cosmopolita da literatura, caracteriza a obra autraniana. Num recorte de retrato do Brasil, *Duas Pontes* é constituída como um microcosmo para situar as experiências de vida de Autran Dourado.

Com obras traduzidas para vários idiomas, como o francês, o espanhol, o alemão e o inglês, Dourado rompeu a fronteira nacional. Nos Estados Unidos, foram publicados os livros: *Ópera dos mortos*, com o título *The voices of dead* (1983); *Uma vida em segredo*, como *A hidden life* (1969); *Os sinos da agonia*, como *Bells of agony* (1989), e *O risco do bordado*, como *Pattern for a tapestry* (1984).

Tanto a crítica nacional quanto a estrangeira têm associado o nome de Autran Dourado ao de William Faulkner. Em relação à recepção crítica dos romances de Autran Dourado nos Estados Unidos, ainda persiste uma lacuna a ser preenchida.

Existem várias publicações em jornais e revistas acadêmicas destacando o relevo do autor e com sugestões para estudos futuros, entretanto não se encontram dissertações ou teses elaboradas por pesquisadores norte-americanos. Para realizarmos este estudo, valeremos dos subsídios extraídos das leituras teóricas e críticas que abordam a aproximação entre William Faulkner e Autran Dourado. Mais adiante, reportaremos a textos publicados em jornais de língua inglesa, à época dessas traduções.

1.2 O mito do Mississippi

William Harrison Falkner – o sobrenome Faulkner, com o acréscimo da letra u, foi adotado mais tarde pelo escritor, como forma de se diferenciar da família – nasceu em 25 de setembro de 1897, na cidade de New Albany, Mississippi, descendente de uma antiga e ilustre família sulista por parte de seu avô, William C. Falkner. Este foi herói da guerra civil, construiu uma linha de estrada de ferro e foi morto depois de sair vencedor de uma eleição local. Foi lembrado pelo neto William Faulkner como o velho Coronel Sartoris, do romance *Sartoris* (1929), e em várias novelas. Joel Williamson, no livro intitulado *William Faulkner and Southern History*, descreve o forte vínculo entre a escrita do romancista, o

contexto sociocultural em que nascera e onde sua arte foi produzida, *Yoknapatawpha*, como representação do Mississippi e de personagens que representam as memórias do escritor.

O romancista norte-americano é herdeiro de Mark Twain, de *As Aventuras de Huckleberry Finn* (1885). Seu primeiro romance – *Soldier's pay* – é de 1926. Em 1929, estabeleceu-se como escritor refinado, com dois romances: *Sartoris*, que iniciou o ciclo de *Yoknapatawpha*, e *O som e a fúria*, sua obra-prima, em que combina técnicas experimentais de narração e violência psicológica. Aclamado com o prêmio Nobel e dois Pulitzer, lançou *Santuário* (1931) e *Luz de agosto* (1932). Tornou-se roteirista dos estúdios de Hollywood e teve algumas de suas obras adaptadas para o cinema. Foi ganhador, por duas vezes, do *National Book Award*, com *A fable* (1951) e suas *Collected stories* (1955). Entre as obras mais lidas, estão os romances: *Luz de agosto* (1932), *Absalão, Absalão!* (1936), *The unvanquished* (1938), *Palmeiras selvagens* (1939) e *The Hamlet* (1940)².

Na produção literária de William Faulkner, é visível o uso de técnicas de narração indireta. Uma voz apresenta a versão de algum personagem sobre os fatos, nunca os fatos diretamente, o que destoava muito da narrativa realista tradicional. Seus precursores foram Henry James e Joseph Conrad, pelos quais Faulkner tinha especial admiração. É importante ressaltar que são autores também lidos e admirados por Autran Dourado, como mencionado anteriormente.

Faulkner é criador de uma vasta galeria de personagens complexas, que negam a vida em busca de um tempo ou lugar perdidos, como o niilista *Quentin*, de *O Som e a fúria*, e *Emily*, de “A rose for Emily”. Para alguns críticos, a visão dramática sobre a vida, a morte e o tempo que a obra de William Faulkner apresenta é uma forma, nem sempre consciente, de protestar contra a trágica realidade humana.

A sua produção literária tem suscitado inúmeras publicações por todo o mundo, por se tratar de autor de destaque no cânone literário. Traduzido para vários idiomas, sua fortuna crítica apresenta um vasto leque de temas estudados, como a questão social, a estrutura da narrativa, as dimensões da consciência, a simbologia e a análise metafísica do tempo. Entre os críticos que escreveram sobre Faulkner, podemos citar: Jean-Paul Sartre, que analisa a questão metafísica do tempo em *O som e a fúria*, comparando-a com *Le Plaisiretles Jours*, de Marcel Proust, além de Olga Vickery, que verifica as dimensões da consciência, em *Enquanto agonizo* e *O som e a fúria*, e Ilse Dusoier, que buscou investigar a estrutura narrativa de

² Alguns títulos do autor, os quais não obtivemos acesso a versão em língua portuguesa, encontram-se grafados originalmente em língua inglesa.

Absalão, Absalão!, chamando-a de uma “*unique fictional experimente*”, como um elogio ao processo criativo do autor.

Ao discutir acerca do grande número de publicações que surge sobre William Faulkner, tornando-o quase inesgotável fonte de pesquisa, Olga Vickery (1964) resume, com exatidão, a relevância da sua escrita para a literatura internacional, ao observar que:

Para cada novo leitor e cada novo crítico que se ocupa da tarefa de questionar, meditar e refletir sobre Faulkner, e cada nova interpretação que prova ser menos definitiva é, em certo sentido, uma contribuição para a saga, bem como uma homenagem ao seu fundador³. (VICKERY, 1964, p. 310).

A narrativa de William Faulkner exige uma leitura atenta, cuidadosa, na tentativa de desvendar o significado, de tornar visível o que teima em permanecer escondido. A intensa utilização do *stream of consciousness* e a alternância de tempo fizeram-no ser comparado a autores como Proust, Melville e James Joyce. Faulkner narrou a decadência do sul dos Estados Unidos da América, interiorizando-a em seus personagens, a maioria deles vivendo no condado imaginário de *Yoknapatawpha*.

As personagens das narrativas de William Faulkner, quase sempre, sofrem desenlaces trágicos. Deve-se a isso a relação do confronto histórico entre a velha ordem sulista e a nova configuração política e econômica daquela região, após o desfecho da Guerra Civil, traço muito presente no conto “A rose for Emily”. Nessa perspectiva, podemos propor uma aproximação entre a personagem faulkneriana, Emily, e a personagem Rosalina, de Autran Dourado, em *Ópera dos mortos*, que vive, com o progresso, a memória de um passado de glória e de um presente de grandes mudanças.

Em artigo publicado pelo *The New York Times*, Katha Pollitt (1982) nota Autran Dourado como o autor cuja escrita mais se assemelha à de William Faulkner, ao compartilharem técnicas como coro narrativo e personagens com destinos trágicos já anunciados⁴.

A estrutura espacial, chave que une a obra de Autran Dourado, *Ópera dos mortos*, e o conto de William Faulkner, “A rose for Emily”, atua como um símbolo patriarcal e uma herança aristocrática das famílias, a partir dos quais as personagens Rosalina e Emily são

³ For each new reader and each new critic who takes up Faulkner’s task of wondering, musing, and mulling, and each new interpretation that proves less than definitive is in some sense a contribution to the saga as well as a tribute to its founder. (VICKERY, 1964, p. 310). (Tradução nossa).

⁴ The writer Dourado most resembles is William Faulkner. He shares Faulkner’s thematic, inescapable family destinies- as well as some stylistic ones, including the use of a collective village voice, like that one Greek chorus, as a narrative device. (POLLITT, *The New York Times*, January 24, 1982).

descendentes. Em ambos, a vida da personagem central limita-se ao espaço da casa e às lembranças do passado, pois Rosalina, “Quando o pai morreu, nem mais à igreja ela foi: o seu território era o sobrado, acabava ali nos muros da horta.” (DOURADO, 1980, p. 76), e, “After her father’s death [Miss Emily] went out very little.” (FAULKNER, 1977, p. 122)⁵

O artigo de Hélio Pólvora (1968), intitulado *Autran em tempo de ópera*, ressalta Autran Dourado como um expressivo ficcionista brasileiro e aponta *Ópera dos mortos* como um marco de evolução da técnica ficcional, ao estilo falkneriano, devido a traços da escrita e criação da atmosfera:

A lembrança de Miss Emily pode ter um capricho de leitor impressionista – porém não é gratuita como parece. Esse drama de Autran, com tinturas de tragédia, aproxima-se da atmosfera sobrecarregada de certas tragédias falknerianas, em que passado e presente se fundem numa peculiar fundição do tempo romanesco. Pensando bem, o Sul dos Estados Unidos, em sua transposição ficcional, e o espírito mineiro de Cornélio Pena, Autran Dourado e mais alguns intimistas, parecem irmãos gêmeos. Recriá-los não é fácil, porque isso exige mais do que arte narrativa, e a convencional linguagem literária nem sempre serve de apoio. [...] Já não é possível ignorar Autran Dourado. (PÓLVORA, 1968, p. 10)

Apesar de tão somente sinalizar uma aproximação entre Dourado e Faulkner, percebemos um apontamento que vale a pena ser discutido sobre o universo ficcional que aproxima Dourado de Faulkner, a semelhança entre o estilo da escrita, o espaço e a construção das personagens Rosalina e Emily, as quais merecem ser analisadas. Cada discussão contribui, de certa forma, para iluminar pontos que permaneceram obscuros em leituras anteriores, destacando-se, desse modo, a complexidade inerente às obras e, ao mesmo tempo, mostrando-se que cada nova interpretação surgida vislumbra outro olhar sobre o objeto de estudo.

A ficção de William Faulkner, como a de Autran Dourado, é, em grande parte, rural e está particularmente interessada em explorar as implicações morais da história, documentar a sobrevivência das tradicionais famílias aristocráticas, seu conservadorismo e incapacidade de adaptação às mudanças sociais. O período da escrita falkneriana, ambientada no fictício condado de *Yoknapatawpha*, é outro ponto de aproximação com Autran Dourado e a mítica Duas Pontes, quase sempre o espaço de suas narrativas. Em *Yoknapatawpha*, parte do universo sulista está presente na representação da trajetória histórica do Mississippi do pós-guerra. As narrativas atualizam-se pelo relato de fatos e de experiências inscritas na memória e por ela recuperadas, fazendo o passado tornar-se presente por meio do ato de contar.

⁵“Depois que seu pai morreu [Miss Emily] saiu muito pouco.” (FAULKNER, 1977, p. 122) (Tradução nossa).

Até aqui, apenas esboçamos aproximações entre a escrita de Autran Dourado e a de William Faulkner, sem nos aprofundarmos na análise, a qual se desenvolverá nos próximos capítulos, seguindo um viés comparatista. Esse breve percurso nos serviu somente para argumentar que o cotejamento é pertinente, e aproximações já foram observadas por outros leitores e críticos desses ficcionistas, antes de nós. Ainda assim, não foi realizado, até o momento, de forma aprofundada, nenhum estudo comparado de que tenhamos conhecimento sobre esses dois autores.

1.3 Comparar, olhar

A Literatura Comparada pode ser considerada como uma área dos estudos literários que propõe o confronto de duas ou mais literaturas por meio de investigações variadas, diferentes metodologias e por um vasto campo de atuação. Em um pequeno passeio pela história de sua constituição como campo investigativo, ficam evidentes suas conexões com outras áreas do conhecimento como a produção cultural, termos sociais, econômicos e históricos, além do seu percurso até a sua institucionalização como disciplina acadêmica, sua coexistência com a teoria, a crítica e historiografia literária, evoluindo de uma postura inicialmente histórica para uma perspectiva reflexivo-teórica.

Ao longo das últimas décadas, coube à Literatura Comparada ramificar sua atuação para dar conta das relações entre culturas diferentes, assim como dos extratos culturais de uma identidade discursiva.

Um dos primeiros estudos publicados no campo comparativo foi *The Comparative Method and Literature*, do neozelandês Hutcheson Macaulay Posnett (1886). Nesse período, a preocupação era apenas traçar comparação entre fenômenos análogos, para a criação de leis gerais, um empréstimo das ciências naturais. Para Posnett (1886), a literatura se diferenciava da ciência não só por estar no campo das ideias, mas por sua linguagem e caráter imaginativo não pertencerem a nenhuma classe específica.

Coube, então, à crítica fazer uso do método comparativo para olhar além das suas fronteiras geográficas e voltar este olhar para sua própria evolução social interna, refletindo igualmente na palavra e no pensamento literário, propondo, assim, um estudo de comparação e contraste. Em 1903, o italiano Benedetto Croce publica um artigo intitulado “Letteratura comparata”, cuja crítica foi contra a possibilidade de se basear uma disciplina na mera prática

da comparação, sendo também contrária ao compromisso de se poder incorporar a história da literatura ao comparatismo. Portanto, a história comparada da literatura é a própria história entendida como explicação completa da obra literária, investigada em todas as relações e colocada no campo da história universal.

Somente no final do século XIX, é que a Literatura Comparada é reconhecida como uma disciplina autônoma, organizada e fundamentada no método comparativo. Desde então, a Literatura Comparada tem refletido sobre a natureza, o funcionamento e os papéis que exercem um texto, no qual o método não antecede à análise, mas dela decorre; não compara apenas pelo procedimento em si, mas este é uma forma de recurso analítico e interpretativo. Assim, a partir desse período, a Literatura Comparada sofre transformações na sua constituição como disciplina e teoria, tornando-se um instrumento metodológico para os estudos interliterários, interdiscursivos e interdisciplinares, na investigação da cultura e do literário.

A necessidade da investigação da constituição das literaturas, as semelhanças entre seus discursos, contrastes e especificidades se dão a partir do conceito de intertextualidade, tornando-o um princípio epistemológico. Esse foi o primeiro passo sobre questões relativas a influências e fontes. Foi por esse caminho que o comparatismo refletiu acerca da inoperância do conceito de influência, nos moldes “tradicionais”, pois tal conceito não integrava a linguagem, temas e recursos técnicos compartilhados pelos escritores, e passou a considerar o que é mais relevante, como discute Tânia Franco Carvalhal, em seu livro *O próprio e o alheio: ensaios de Literatura Comparada*: “em que medida a apropriação de uma fonte contribuía para a configuração pessoal daquela obra (...)” (CARVALHAL, 2003, p. 78), pois “o texto permite a leitura de intertextos” (CARVALHAL, 2003, p. 75).

Refletindo ainda sobre o conceito de influência, T. S. Eliot (1917), no ensaio intitulado “A tradição e o talento individual”, dá-nos um primeiro vislumbre sobre as falhas na forma convencional da busca pela fonte e influência, e apresenta uma nova perspectiva, contribuindo com novos parâmetros para os conceitos de tradição e de originalidade.

Para Eliot, não é a semelhança que define uma tradição, pois, se a única maneira de tradição fosse seguir o comportamento da geração anterior, a tradição não poderia ser encorajada. Assim,

se nos aproximarmos de um poeta sem esse preconceito, poderemos amiúde descobrir que não apenas o melhor, mas também as passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus

ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade. (ELIOT, 1985, p. 38).

Devemos salientar que Eliot também sinaliza para a direção em que a crítica visa apontar as falhas e limitações e busca traços de individualidade do autor. No entanto, Eliot é taxativo quando afirma que é no ato de criação de uma obra que mais se reverencia os poetas mortos, e é esse traço singular de aproximação que deve ser analisado.

Mas a diferença entre o presente e o passado é que o presente consciente constitui de certo modo uma consciência do passado, num sentido e numa extensão que a consciência que o passado tem de si mesmo não pode revelar. (ELIOT, 1985, p. 41).

Corroborando esse pensamento, Jorge Luiz Borges (1974), em ensaio intitulado “Kafka e seus precursores”, coloca em questão noções clássicas como os conceitos de originalidade, filiação e hierarquia cronológica na produção literária. Tomando como exemplo o texto de Kafka, o autor afirma que este é que produz o realce ao texto anterior e lhe confere sentido. Com esse apontamento, Borges rompe com o conceito tradicional de dívida. Para o autor, é o texto atual que provoca a redescoberta do seu precursor, pois se trata de uma referência para o novo texto, subvertendo a ordem já estabelecida pelo precursor, revalorizando e impulsionando a tradição.

Ratificando o raciocínio proposto anteriormente, as sínteses criadas por Eliot, primeiramente, e confirmadas por Borges, rompem com o conceito anterior de reprodução, para se ampliarem num significado maior. Nessa perspectiva, cada obra lê a tradição, confirmando-a ou com ela criando uma ruptura.

As contribuições advindas do conceito de intertextualidade para o comparatismo são essenciais e, por meio delas, a absorção, apropriação e transformações textuais modificaram a compreensão da transposição de elementos literários, substituindo as noções tradicionais de fonte e influência. Inicialmente, essa noção tornava a obra individualizada, sobrepondo o autor à obra. A intertextualidade, ao apontar os sistemas impessoais de interação textual, trata de coletivizar a obra, priorizando o processo criativo de produção e não mais a noção de originalidade, ou seja, onde se lê um texto, verificam-se suas influências. O texto, a partir da elaboração do conceito intertextual, não mais pode ser visto como uma adição aleatória de influências, mas este deverá ser visto por meio do trabalho de transformação e assimilação de vários outros textos que atuam dentro de um texto centralizador de sentido.

Ao discutir a ampliação no campo de domínio dos estudos comparados, por meio da mobilidade entre várias áreas, apropriação de diversos métodos exigidos pelos objetos que são colocados em relação, Tânia Carvalhal, no livro *O próprio e o alheio: ensaios de Literatura Comparada* (2003), alerta sobre a necessidade de uma duplicação de competências igualitárias. Segundo a autora, ao olhar para o objeto de igual maneira, valor e domínio das terminologias específicas, “O estudioso terá de possuir condições aprofundadas nas duas áreas que vai relacionar, dominando terminologias específicas e movimentando-se num e noutra terreno com igual eficácia.” (CARVALHAL, 2003, p. 46).

Para a autora, o comparatista deve examinar seus objetos da mesma forma, propondo um mesmo caminho de análise e um diálogo constante com a história, a crítica e a teoria literária. Ao discutir o conceito de interdisciplinaridade, Tânia Franco Carvalhal, ao mencionar os estudos de Henry H. H. Remak, defende o fato de se poder afirmar que o estudo de literaturas além das fronteiras nacionais e linguísticas, além de outros meios de expressões estão inseridos aos estudos literários comparados como forma de estabelecer a comparatismo com outros meios de expressão humana.

Com efeito, ao analisar um texto, é necessário direcionar o olhar para novos campos, explorando novos domínios para muito além da literatura, a fim de lançar-se em um espaço onde se mesclam a sociologia, a história, a psicologia e as artes plásticas.

Resgatando o que já foi discutido sobre o conceito de intertextualidade, a noção de texto compreende o evento situado na sociedade e na história, e estas se ocupam em suprimir as linhas divisórias entre as disciplinas. Há um emaranhado entre áreas textuais diferentes e saberes científicos e artísticos. Podemos afirmar, portanto, que um texto não é composto apenas de relações intertextuais, mas, acima de tudo, interdisciplinares. E que, mais do que apenas conceitos aleatórios, podemos compreender a Literatura Comparada como ferramenta para um melhor e mais profundo estudo da literatura, pois esta se transpõe para além de todos os sentidos e fronteiras.

Levando-se em consideração os aspectos discutidos até aqui, procuramos, de maneira breve, apresentar Autran Dourado e William Faulkner, sua produção literária e a respectiva recepção crítica. Estabelecemos, também, algumas relações de aproximação, por similaridade de temas e de técnicas de composição, as quais serão mais bem discutidas nos próximos capítulos.

A seguir, dedicar-nos-emos a realizar um estudo comparado das duas obras quanto às técnicas de construção narrativa e representações do espaço, aproximações e distanciamentos de temas.

CAPÍTULO II

A construção da narrativa em *Ópera dos mortos* e “A rose for Emily”

Conversa a dois, clara e sombria.
Espelho que a alma em si procura.
(Baudelaire)

O ato de narrar uma história acompanha o homem desde os primórdios, tendo sempre existido a necessidade de transmitir sua vivência, seja ela verídica ou criada. Os desenhos gravados em pedras, a bíblia – que conta a história do mundo desde a sua criação –, as histórias de origens de povos, isto é, os mitos transmitidos por gerações são exemplos de como constituímos, através dos tempos, modelos variados de narrativas.

Progressivamente, as narrações tornaram-se mais complexas, trazendo à luz diversos tipos de narradores, os quais, com a evolução do romance, confundem-se com a própria personagem, ocultando-se atrás de outros narradores ou dos fatos narrados. Assim, a conceituação do termo narração é muito diversa e pode ser concebida como um processo de enunciação narrativa, o resultado dessa enunciação, ora como escrita da narrativa, ora como procedimento oposto à descrição. Lígia Chiappini (2005), ao sistematizar e refletir sobre a análise do texto de ficção, em *O foco narrativo*, aponta: “Quem narra, narra o que viu, o que viveu, o que testemunhou, mas também o que imaginou, o que sonhou, o que desejou. Por isso, NARRAÇÃO E FICÇÃO praticamente nascem juntas.” (CHIAPPINI, 2005, p. 6, grifo da autora).

A tradição ocidental dos estudos sobre narração inicia-se com Platão. Em sua concepção, estamos todos presos, como mortais, a um mundo sensível e procuramos a imitação (*mimésis*) do mundo das ideias, de onde literalmente caímos. Refletindo acerca da narração, o filósofo postula que, em um discurso longo, o ideal seria alternar imitação e narração, pois “há uma maneira de falar e contar que acompanha o verdadeiro homem honesto, quando tem alguma coisa a dizer, e há outra diferente, a qual se prende e se conforma sempre o homem de natureza e educação contrárias” (...). (PLATÃO, 1975, p. 90-91). A reflexão de Platão a respeito da distinção entre imitar e narrar apresenta-nos um breve vislumbre ao que, mais tarde, trataríamos sob os rótulos de *showing* (mostrar) e *telling* (contar).

Ao romper com as convenções do romance tradicional de um narrador onisciente, reproduzidor de verdades absolutas, o romance moderno propiciou ao leitor diversas possibilidades de olhar e, por conseguinte, interpretar um mesmo evento. A apresentação de várias vozes dentro do texto e o olhar para dentro das personagens são dessacralizadores da tradição.

Ao refletir sobre a narração e o tempo, Paul Ricouer (1980) buscou constituir uma mediação entre tempo vivido e narração ou experiência e consciência. Para o autor, qualquer história seria uma narrativa, e a narrativa é constituída de diversos episódios interligados entre si, que constituem um enredo mais amplo. Desse modo, a narrativa é criada a partir de uma história (ou diversas histórias), não somente sobre a ação humana, mas também sobre seus significados, ou seja, quando se conta uma história, não se estaria somente relatando uma sequência de ações humanas, mas também discorrendo relativamente aos significados embutidos nessas ações.

Essa nova abordagem para o entendimento da narrativa redefine, também, uma série de conceitos afins. O evento narrado para Ricouer (1980) não corresponderia a uma fração de tempo, mas sim a tudo aquilo que produz algum tipo de mudança no interior da narrativa, seja o início do processo, a delimitação de seu fim ou, por exemplo, a produção de mudança de curso, a importância do evento, sua qualidade, a intensificação no interior da narrativa ou o poder de transformação que o definem, e não a extensão de tempo. Portanto, narrar seria configurar ações humanas específicas, discorrendo sobre seus significados e analisando situações.

Ao confrontar a concepção de tempo interior, em Santo Agostinho, para o qual o tempo psicológico ocultaria o tempo do mundo, com a concepção de tempo segundo Aristóteles, em que o tempo cosmológico ocultaria o tempo da alma, Ricouer afirma que essas concepções não se refutam, e sim se justapõem. Nesse sentido, a narrativa histórica e a ficcional elaborariam um terceiro tempo, por meio do qual a narrativa criaria conexões que reinscrevem o tempo vivido e o tempo cósmico. O tempo vivido seria o objeto da narrativa, e a narrativa uma espécie de consciência do vivido. Para Ricouer, a atividade mimética do poeta é um processo ativo de imitar ou representar o viver e, afastando-se da narrativa tradicional, a narrativa histórica não coincidiria com o vivido, não mostraria o que realmente se passou, mas refere-se a ele e retoma-o. Portanto, o tempo tornar-se-ia uma atividade humana quando se organizasse ao modo de uma narrativa, e a narrativa possibilita retratar aspectos da experiência temporal. Narração e tempo se reforçam.

Corroborando esse pensamento, Maria Lucia Lepecki (1976), analisando a dinâmica criativa da obra autraniana, afirma que o presente e o futuro, quando apresentados em uma obra, têm a função de rememorar o passado, sendo este impregnado de valor de passado. A memória e a imaginação, carregadas de valor positivo e conectadas ou não ao ato de lembrar, seriam uma espécie de saber, uma garantia da verdade e também do passado. É por meio das lembranças narradas que se constrói a veracidade dos fatos. É mediante a pessoa que revive a história que é possível transmitir os fatos, e é por meio do registro da narrativa que se perpetua a história. Para a autora, o valor mítico da história é constituído pelo imemorial, enquanto, nas narrativas memorialísticas, “liga-se, como necessidade formal absoluta, ao próprio assunto que veicula”. (LEPECKI, 1976, p. 101). O memorialismo puro seria uma espécie de relato dos fatos, enquanto o valor mítico da história abarcaria não somente os fatos, mas também as sensações experimentadas pelas personagens e suas concepções dos fatos narrados.

No tempo documental, entre o passado distante e o passado em sua forma relativamente atual, está a pessoa que rememora, responsável por reportar o que viu, sendo uma testemunha dos fatos narrados. O tempo mítico alude a um tempo reversível, que, por intermédio do próprio mito, é rememorado. A dimensão histórica da realidade da consciência humana da narrativa pode ser entendida por meio do mito, que não tem relação com a História, mas com um tempo atemporal e originário. É o mito que restaura e restitui uma história, um espaço e um tempo. Desse modo, o mito não é o vivido, mas a tentativa de restauração intencional do vivido.

Na narrativa ficcional, principalmente, o que temos não é outra coisa senão o tempo mítico, no sentido de que foi transformado em história, narrativa. O universo da criação romanesca é, portanto, uma consciente construção subjetiva proposta pelo romancista. Ainda que o tempo, o espaço, as personagens e a história contada pelo narrador encontrem aproximações com o real, com o vivido, diferentemente da História, a ficção tem a liberdade e o calor de “fazer parecer” que é verdade aquilo que narra.

Outro sentido para a narração seria abarcado pelos termos narração/descrição, o relato de eventos e conflitos que se caracterizam pelo desenvolvimento de uma ação, cujo movimento temporal é que dinamiza a narrativa. Roland Barthes (1975), ao definir o conceito de narração, afirma que “a narração, portanto, não é uma história (no sentido fabuloso ou desinteressado do termo), mas uma prótase argumentativa.” (BARTHES, 1975, p. 209).

O romance, então, caracterizou-se como uma nova sensibilidade em relação ao tempo e foi responsável por consolidar a familiarização do contexto humano, tornando a mimésis

uma realidade difusa e inacabada. Diante do romance, segundo Bakhtin (1941), todos os outros gêneros se transformam, sendo ele de outra essência, ainda não acabada e sempre em evolução, assim,

O romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna precisamente porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo, ele é, por isso, o único gênero nascido naquele mundo e em tudo semelhante a ele. (BAKHTIN, 1941, p. 400)

Ao romance moderno, coube a premissa de apresentar indiretamente os fatos, utilizando-se de um filtro narrativo, subvertendo a tradição por meio da qual o narrador se posicionava distante do mundo narrado. Na Epopeia, por exemplo, o narrador era um mediador entre os protagonistas e tinha uma visão de conjunto. Já, para o romance, as relações se individualizam, tornando-se nucleares. O que interessa são os sentimentos, pequenos acontecimentos, com o narrador se aproximando das personagens, dos fatos narrados e se dirigindo ao leitor. Diante disso, tanto o narrador quanto o leitor a quem ele se dirige cumprem o papel de seres ficcionais que se relacionam com os reais, por intermédio das convenções narrativas.

Percy Lubbock (1921), ao analisar a narração como pedra fundamental da constituição do romance, postula que “a arte da ficção só começa quando o romancista entende a sua história como algo a ser mostrado, exibido de tal modo, que a si mesmo se contará” (LUBBOCK, 1939, p. 62). Assim, o ato de mostrar (showing), em vez de contar (telling), passa a ter a predileção das vertentes dramáticas do romance atual, o qual pregava o desaparecimento do narrador onisciente na narração e a adoção de um narrador refletor que capta a percepção do outro.

Mikhail Bakhtin (1977), em seus estudos sobre as questões fundamentais do gênero romanesco, afirma que a linguagem pode ser determinada pelos componentes históricos, e o romance é essencialmente polifônico, dotado de múltiplas vozes, que encenam, de diferentes maneiras, os discursos propriamente. Se autores como Flaubert se afastaram da tradição defendendo a ideia de que o narrador não deveria narrar apenas seu ponto de vista, mais tarde, outros autores como James Joyce, Henry James, William Faulkner, Machado de Assis, Clarice Lispector, bem como Autran Dourado, continuaram essa tradição poética, percebendo a literatura não mais como relato de acontecimento, e sim como forma de conhecer e reconhecer os acontecimentos.

Esse rompimento com a tradição poética, que se preocupava com as circunstâncias econômicas e sociais presentes na literatura moderna, conduz-nos a uma espécie de espelho da mente, uma narrativa interiorizada preocupada principalmente com a perspectiva interior da personagem; mesmo os acontecimentos exteriores provocam ideias que vão ao encontro do inconsciente da personagem. O fluxo de consciência indetermina o que seria a voz do narrador e a voz das personagens.

A adoção de diferentes centros de consciência, ao conduzir a história, ocasiona ao romance uma escrita fragmentada e ambivalente. Assim, cada personagem envolvida na trama tem autonomia para apresentar seu ponto de vista sobre um fato ocorrido. Ao valorizar o elemento subjetivo, esse cenário literário moderno engendra uma atmosfera insólita e inconstante, caracterizada pelo fluxo mental, e uma associação livre dos caracteres, que mistura suas vozes à voz do narrador.

A obra autraniana dialoga com a tradição moderna impressa por Faulkner e por outros autores como Flaubert, Henry James e Machado de Assis, que destituíram o caráter de onisciência do narrador – aquele que outrora detinha a verdade absoluta sobre os fatos narrados –, bem como o tempo da narrativa – o passado, o presente e o futuro.

Além da identificação com esses autores, é perceptível o diálogo de *Ópera dos mortos* com a tragédia clássica, como *Antígona*, de Sófocles, no entanto tal ocorrência não será abordada nesta dissertação, por já haver estudos realizados acerca desse cotejamento.

O sobrado, considerado como uma metáfora da criação literária, já fora prenunciado por Autran Dourado, no seu livro *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* (1976), como um fruto elaborado por intermédio dos estudos da arquitetura, intencionado de sua composição e dedicação, “criado lúcido e objetivamente como um símbolo (...)” (DOURADO, 1976, p. 118-119), por meio do qual Autran funde o avô de Rosalina – Lucas Procópio –, o andar de baixo do sobrado e João Capistrano – seu pai – à parte de cima. Tratados nesta dissertação como a presença da tradição literária e a necessidade de renovação, num ato de subversão da ordem e renovação da tradição, essas duas representações coexistem e se fundem na personagem central da trama, Rosalina, que vive a dualidade embutida nas características dos dois andares do sobrado, pai e avô, tal como nos confirma Autran: (...) “quem souber ler o sobrado entenderá Rosalina”. (DOURADO, 1976, p. 187).

É o perecimento do sobrado que propicia sua apresentação e sua reconstrução na imaginação do leitor autraniano: “As cores da janela e da porta estão lavadas de velhas, o reboco caído em alguns trechos como grandes placas de ferida mostra mesmo as pedras e os tijolos e as taipas de sua carne e ossos (...)” (DOURADO, 1980, p. 1). Desse modo, o autor

mineiro problematiza a construção das personagens e da rosa, as flores prediletas feitas por Rosalina, como “metáforas de construção” (DOURADO, 1976, p. 114).

Há um vínculo estreito entre quem constrói a ópera, no caso de *Autran*, e quem a fabula, narrando as personagens como metáforas. Se a construção de um andar do casarão sobre outro aponta para um sinal de que a escrita *autraniana* se faz sobre outros, casa e autor se duplicam em uma única imagem, tal como nos apresenta a passagem: “Não derrubo obra de meu pai. O que eu quero é juntar o meu com o de meu pai. Eu sou ele agora, no sangue, por dentro”. (DOURADO, 1980, p. 4).

Dessa maneira, a identidade da casa existe no exercício de lembrar e de ser fiel às referências guardadas nas lembranças mais íntimas e pessoais do autor. O casarão é um símbolo da escrita *autraniana*, assim como as rosas – as flores de seda feitas por Rosalina, que podem ser entendidas como uma abstração da personagem ao fardo de ser a guardiã da memória de seus antepassados, como um túmulo – e os relógios parados, estes se constituindo como um eterno retorno ao passado dos Honório Cota.

Como já antecipamos, Faulkner também revela os autores de sua predileção, entre eles Joyce e Henry James, comuns nas leituras de *Autran* Dourado. A rosa, símbolo mais forte no conto, por intitulá-lo, simboliza a sua poética narrativa e as suas memórias de leitura, como Emily Dickinson, que é apontada por Diane Jones, em “A reader’s guide to the short stories of William Faulkner” (1994), como o retrato de Miss Emily, uma espécie de homenagem prestada por Faulkner a uma autora que, assim como a personagem, viveu a devoção ao pai e a fixação pela morte. Os elementos góticos também são pontos de associação com autores como Edgar Allan Poe e Nathaniel Hawthorne, respectivamente nos contos “A queda da casa de Usher” e “The white old maid”. Já o crítico James M. Mellard (1986) nos aponta para uma analogia com o poema “A rosa doente”, de William Blake. Entretanto, os encontros de Miss Emily com o cadáver de Homer Barron e a comparação ao verme destruidor do poema parece-nos mais pertinentes ao tema desta dissertação, aspectos que serão esclarecidos no terceiro capítulo.

O vínculo estabelecido entre as personagens Rosalina e Miss Emily relaciona-se sob vários aspectos, desde os autorais, pois *Autran* reverencia Faulkner como uma das obras de grande influência em sua escrita, passando pelos aspectos sociais, a partir das semelhanças notadas pela vida interiorana, pelas personagens solteiras e cuidadoras de seus pais, o que denota uma crítica ao patriarcado e ao matrimônio, até os aspectos emocionais, visto que as personagens, encerradas em suas casas, são assombradas pelas lembranças do passado e

podem ser vistas como o próprio espaço em si; a casa representa uma simbologia das emoções das personagens.

Faulkner e Autran partilham, respectivamente, em “A rose for Emily” e *Ópera dos mortos*, uma nova concepção da narrativa, o *stream of consciousness*, que rompe a barreira da linearidade cronológica. A experiência emocional da personagem é apresentada de forma fragmentada, e a cena narrada funde-se no tempo, não havendo uma sequência lógica, estabelecendo-se, desse modo, uma mistura entre o pensamento da personagem, sonhos e fantasias. Privilegia-se o drama das emoções: o mundo engendrado pelo autor é tomado pela interpretação do leitor, que se torna participante da constituição arquitetônica do romance.

As narrativas organizam-se em torno de um núcleo ideológico mínimo e totalizante, com significação e significado: a morte. Esta, assim como o tempo e o mito, forma elementos constitutivos para o imaginário. É a morte que caracteriza as personagens, os agentes da narrativa e constitui-se como situação chave. No conto em análise, por exemplo, a narrativa inicia-se e finaliza-se com a morte de Miss Emily, e são as mortes relatadas no conto e no romance que conferem subsídios para o narrador mover o tempo para frente e para trás. Vividas pelas personagens, sentidas ou observadas por pessoas que mencionam as mortes, estas conferem sentido ao mundo das protagonistas ou das personagens secundárias. A limitação da existência de Miss Emily e Rosalina e, também, o corte na historicidade criam um complexo jogo de significações.

A manutenção do tempo mítico, remoto, marca as ações engendradas pelas tramas. O narrador integra, de tal forma, o sentimento do profundo que inicia as histórias sensibilizando o auditor para a enorme distância que separa o tempo das personagens do tempo das histórias sobre elas. O passado sentido como distância, portanto, conscientizando um atributo espacial, permite a correlação intencional do espaço do casarão de Duas Pontes e da casa de Jefferson com a história toda. Tudo o que envolve o espaço de vivência das personagens, tal como elas mesmas, é profundo e impenetrável. Em vista disso, o espaço, o tempo e a obsessão da permanência constituem formas por meio das quais os conteúdos das narrativas retomam o valor mítico.

No conto e no romance, o narrador assume o papel de coro – um elemento rememorador, um artifício da tradição das tragédias gregas –, que analisa as personagens e nos informa o caminho da narrativa. Distanciando-se, comenta criticamente aquilo que é narrado, representando, também, as comunidades locais de Jefferson, no conto, e de Duas Pontes, no romance. É por meio dessa voz coletiva que o leitor é capaz de sintetizar as vivências das personagens, seus sentimentos e entender o desenrolar da história, que não

segue uma cronologia linear, mas sim dá voltas no tempo, como um ato de costura entre o passado e o futuro dos Griersons e dos Honório Cota.

2.1 As vozes de *Ópera dos mortos*

A narrativa de *Ópera dos mortos* é labiríntica e demonstra ritmo e técnica próprios. Há um rigor composicional que privilegia a forma e o conteúdo. A narrativa é não linear, ou seja, histórias livres se interligam por temas ou personagens. Estrutura-se pela composição de nove blocos narrativos que proporcionam ritmo e movimento ao texto. Assim, ao texto ficcional, são permitidas múltiplas leituras e montagens, com maior destaque aos monólogos interiores, que autonomizam a obra e dão voz às personagens. O narrador autraniano não se detém aos fatos propriamente ditos. A estrutura trágica do romance é desenhada pela representação de emoções como tristeza, angústia e êxtase, sentidos pelas personagens e não pelos acontecimentos em si.

A ambientação de *Ópera dos mortos*, no sul de Minas Gerais, é um espaço mítico e atemporal, onde ocorre um drama de conteúdo universal, que poderia acontecer em qualquer lugar e em qualquer espaço. Os traços de memorialismo pertencentes à obra são a garantia da retomada do passado pelo tempo presente. Contando as histórias ou memórias do passado, os personagens Juca Passarinho e Rosalina são vetores de retrospecto ou conexões com a imutabilidade. Mesmo o silêncio de Quiquina pode ser entendido como rememoração, pois é a reavivação dos antepassados de Rosalina, na rotina do casarão. É por meio do processo de retrospecto que se guardam e se recuperam os fatos acontecidos, estagnando-se o tempo pela recusa do novo. Assim o faz Rosalina, ao tornar-se exemplo de valorização do fatalismo, da hereditariedade e da aceitação do destino, já anunciado desde o início da obra.

A História não é contada e tampouco articulada pela trama. O enriquecimento da imagem transmitida é recriado pelo auditor, um narrador-testemunha que explora o cotidiano e as vivências das personagens, no plano imaginário, e tem a função de recontar, detalhar e tornar mais rico o que é rememorado. Para Lepecki (1976), o narrador de *Ópera dos mortos* recusa e assume a onisciência. Ao afirmar “a gente” não sabia o que se passava no sobrado, faz uso do recurso da imaginação e do mito, sendo, portanto, mitólogo. O narrador é inserido como testemunha dos fatos, enquanto o leitor do mito assume a capacidade de contar sobre o universo da gente Honório Cota, representado por Rosalina.

A efervescência do texto ocorre pela via imaginária do leitor. O caráter imaginativo presente no romance direciona-se ao caráter imaginativo do narrador, que se torna definidor do que podemos entender como real ou imaginativo, conforme a passagem: “A gente reparava mais era no sobrado, intrigados do que se passava lá dentro, só imaginando as possíveis mudanças na grande pessoinha de Rosalina (...)” (DOURADO, 1976, p. 77). Nas palavras de Lepecki, “A dimensão social da tragédia dos agentes do narrado escreve-se no agente leitor, que esclarece e compreende as implicações das vivências míticas, na aparência vivas e pulsantes, na realidade mortas e paralisadas”. (LEPECKI, 1976, p. 96).

O memorialismo presente na narrativa não se constitui pelos fatos ou pela rotina do sobrado, mas sim pelas experiências contadas por meio de um narrador coletivo que, ao rememorar e imaginar suas vivências, dá vida novamente às personagens. Há também uma intensa exploração da carga simbólica para a criação do enredo, interessando a interiorização dos sentidos das personagens e não os fatos em si.

A realidade exposta pela narrativa é contemplada, sob diversas perspectivas, pelo narrador autraniano que, sem silenciar sua voz na construção do texto, apresenta a voz de outro. Essa convivência harmônica dessas variadas vozes que agem e interagem em igualdade de condições aponta a preocupação do escritor em criar uma técnica de composição, cuja inserção de vários recursos contribua para criar a realidade, que pode ser vista de inúmeros ângulos, enriquecendo, assim, o mundo contemplativo do leitor.

O narrador de *Ópera dos mortos* é mimético, na acepção aristotélica do não deixar de ser o outro, e, por sofrer os impactos dos eventos externos, condiciona maior carga dramática ao romance. Ao se conectar emocionalmente às personagens, este narrador assume um papel personativo, figurando, de modo harmônico, a estrutura do romance.

Embora essa narração seja realizada em terceira pessoa, a refletorização da personagem transmite ao leitor as emoções e pensamentos de seu mundo interior. Autran Dourado nomeia essa técnica narrativa de falsa terceira pessoa, nas palavras do próprio autor, em estudo realizado sobre a sua obra, em *Poética de romance: matéria de carpintaria* (1976), “o narrador não apenas narra, diz como está narrando. Uma teoria do ‘ver’ – os olhos são apenas o conduto, o olhar é o que importa”. (DOURADO, 1976, p. 115).

Dessa forma, o narrador não se encontra distante dos fatos apresentados, pois o processo de refletorização sonda a interioridade das personagens. Nesse tipo de narrativa, interagem a consciência do narrador e a experiência do personagem, onde importam menos os fatos do que as emoções desencadeadas por eles, como percebemos na seguinte passagem:

Agora ela pensava: como foi possível viver tanto tempo sem ouvir voz humana, só os grunhidos, os gestos às vezes desesperados de Quiquina quando ela não conseguia se fazer entender? Ouvindo a própria voz. Mas a gente nunca pega no ar, com o ouvido, a própria voz. É no corpo, no porão da alma que ela ressoa como um rumor no chão. Veja-se o disco, a fala do próprio gravada, ninguém se reconhece. (DOURADO, 1980, p. 73).

Esse narrador despersonalizado assume a perspectiva ou a própria personagem; os monólogos são um exemplo de que, ainda narrando os fatos, esse narrador entra no interior da personagem, assumindo seus sentidos e sua voz, e apresentando ao leitor as sensações vivenciadas pela personagem. Ao refletir sobre a condição de sua vida no casarão, naquele momento sozinha, somos informados, por meio desse olhar para dentro da personagem, a respeito da angústia e da solidão experimentadas por Rosalina: “De repente, acordada pelo canto, viu a solidão que era sua vida. Como foi possível viver tanto tempo assim? Como, meu Deus? Ela estava virando coisa, se enterrava no oco do escuro, ela e o mundo uma coisa só”. (DOURADO, 1980, p. 73).

Ao expor ao leitor a repercussão que os acontecimentos provocam no mundo de Rosalina, existe, portanto, uma prática de multiperspectivismo narrativo, ao engendrar um narrador refletor, que apresenta a história do romance sob a perspectiva de Rosalina, das pessoas da cidade, de Quiquina e de José Feliciano, em um jogo de não cessar de ser outro.

Apesar dos encontros furtivos de Rosalina com Emanuel, na mocidade, é a chegada do forasteiro José Feliciano, o Juca Passarinho, que vislumbra uma mudança no caráter de Rosalina. O segundo bloco é marcado pelas lembranças de suas andanças. Excelente contador de causos, Juca, nas palavras de Lepecki (1976), “realiza em plenitude a atividade de observação-explicação em termos míticos do universo (...) Juca narra e ouve” (LEPECKI, 1976, p. 194). A lembrança do Major Lindolfo e a triste história do menino Valdemar e do seu amor do passado, Toinha, são apresentados ao leitor por meio do narrador personativo e seus monólogos. Ao chegar ao casarão, a curiosidade e simplicidade do personagem entram em conflito com os valores e cultura familiares embutidos em Rosalina, diurna, que se distancia e o maltrata. Porém, ao se entregar à embriaguez, tal qual seu avô, Rosalina cai em seus braços e rende-se aos encontros furtivos. É por meio dos encontros desses personagens que temos os “récitís” de Rosalina; nas palavras do narrador, raros são os diálogos diretos entre as personagens.

É o narrador onisciente que vasculha as personagens e apresenta suas perspectivas. Ainda que sua chegada tivesse ares de mudança, o sobrado também vence Juca Passarinho,

tornando-o espectador e criador da versão de uma mulher com personalidade dúbia e que, recolhida em suas lembranças, traz Juca Passarinho, assim como o fazem as voçorocas.

A figura do narrador tem importância fundamental na obra. Os costumes e a história de uma família são o pano de fundo para a narrativa que, por vezes, assume características reais, provando seu caráter de verossimilhança. A voz que controla a narrativa, talvez de um morador da cidade, toma para si o narrador coletivo “a gente”. Na perspectiva de Lepecki:

(...) o narrador interno passa a ter onisciência característica da 3ª pessoa narrativa. Até o fato de ele declarar que a cidade (de que é voz) recorria, em relação ao sobrado, à “imaginação” e ao “mito” vem em abono disto. Imaginar é aqui processo pelo qual uma perspectiva interna pode ter constituintes oniscientes bastantes para levar um conflito a nível interior em agentes com que se está em relação de observação. (LEPECKI, 1976, P. 186)

Esse narrador é uma espécie de ser único, dotado de sentimentos e opiniões sobre os moradores do sobrado, e introduz ao leitor suas memórias e vivências. É interessante observar que os monólogos de Rosalina, Juca Passarinho e Quiquina tomam forma por meio das lembranças desse narrador.

Quiquina é a voz segregadora da narrativa. Seu discurso sem voz, que pode ser entendido, também, como o discurso de uma minoria marginalizada pelo contexto social apresentado na obra, são os olhos que vigiam os passos dos viventes do casarão. É por meio do narrador reflexivo que temos conhecimento dos gestos e atitudes da personagem que, apesar de ser um modelo arquetipo, distinto da família, incorpora os valores patriarcais dos antepassados de Rosalina e são os olhos cerceadores do caso entre ela e Juca Passarinho. Na passagem em que Rosalina acredita que Quiquina possa ter visto seu encontro com Juca Passarinho, a personagem reflete sobre o olhar vigilante da empregada. “Mas não diz nada, nem com os olhos. Que sorte ela ser muda. Não, pior: muda, os olhos eram piores do que se ela falasse”. (DOURADO, 1980, p. 134).

No bloco quatro, intitulado *O caçador sem munição*, a chegada de Juca Passarinho é marcada por reflexões e memórias do protagonista, introduzidas por esta voz: “Uma nuvem de poeira, a cantilena já bem nítida no ar. O canto nasalado vindo de longe. Um carro-de-bois vinha chegando na cidade.” (DOURADO, 1980, p. 42). Essa voz refletora é capaz de direcionar o olhar do leitor ao personagem e prenunciar os acontecimentos do enredo.

Tal como o título da narrativa, Juca Passarinho é um caçador sem munição. A ausência da visão de um olho pode ser entendida como a incapacidade de enxergar o fio trágico que o

envolverá. Em suas andanças, viveu as inquietudes de um homem livre. No bloco destinado ao seu monólogo, as lembranças do passado são marcadas pela morte e pelo fatalismo. Juca Passarinho também apresenta um enredo mítico, contador de histórias, revivendo seu passado por meio de suas lembranças. Primeiro, a vida tranquila na fazenda do padrinho Lindolfo, a morte do menino Valdemar, que marca o fim da família e sua partida, além das lembranças do caso, contado por Dona Vivinha, de um homem que sonhou com o envolvimento com a própria filha e buscou a fuga após o prenúncio.

A narração desse episódio lembra, mais uma vez, que o destino é coisa certa. Ao perceber, anos depois, que a mulher com quem constituíra casamento era sua própria filha, o que resta ao homem, mortificado pelo pecado, é a morte. Ângela Heloisa Buxton (2011), em artigo intitulado “A fatalidade em *Ópera dos mortos*”, discute que, da mesma forma que o homem, ao sonhar com seu destino, busca a fuga em vão, o que se entende é que Juca também estará condenado ao seu destino. Assim como nas tragédias gregas, a visão da vida, no romance, é pessimista e fadada à condenação. A crença no destino traz significados insondáveis e horrendos.

O drama, portanto, seria a reflexão da arte sobre tais eventos, sugerindo a racionalização e reflexão sobre o sofrimento. O que se percebe, em *Ópera dos mortos*, é uma trama similar às tragédias de Sófocles: o presságio, a tentativa desesperada e frustrada da fuga, o encontro do homem com seu fado. A premonição do sonho faz com que o homem busque a fuga em vão, pois o destino, de um modo ou de outro, sempre vai ao encontro do predestinado.

No território das lembranças e sonhos de Juca Passarinho, o destino que o aguarda, ao conhecer Rosalina, é anunciado. No tempo presente da personagem, ocorre o lapso temporal da espera. Ele pensa e espera o futuro. A chegada ao casarão, a aproximação e o envolvimento com Rosalina torna-o mero espectador. Juca Passarinho não é capaz de compreender sua relação com Rosalina e, desse modo, prefere esperar que o tempo passe. “Por que aquilo foi acontecer logo com ele? O melhor era esperar pra ver o que acontecia, deixar o tempo passar, o tempo dá jeito em tudo. Feito assim numa caçada de espera”. (DOURADO, 1980, p. 149). Ele também cria uma imagem de Rosalina, tornando-a fonte e realização do mito.

Em *Ópera dos mortos*, o tempo é apresentado ou negado por meio das personagens; no romance, existem apenas referências vagas, como ao tempo aurífero. O que Autran cria é um mundo novo, um espaço mítico que é um porto de rememoração para o leitor, capaz de reconhecer o estereótipo das cidades interioranas do sul de Minas Gerais. Esse tempo remoto é artifício para o narrador sensibilizar o auditor interno para a distância que separa o tempo de

Rosalina do tempo presente sobre ela. A narrativa não apresenta datas, tampouco eventos localizados, e a alusão temporal pode ser entendida pela descrição do espaço exterior, pelas construções em estilo barroco, pela vida simples de uma cidade interiorana mineira, marcada pela atividade rural das fazendas.

O marasmo que envolve a narrativa declara a decadência do período retratado na obra e, por consequência, o psicológico das personagens. É esse tempo parado que apresenta a condição social de decadência do final do ciclo do ouro e dos coronéis, sendo os relógios, símbolo de temporalidade, a representação da estagnação presente no sobrado. As horas paradas, primeiro na morte de Dona Genu; depois, por Rosalina, na morte do pai, e, mais tarde, por Quiquina, na saída de Rosalina, louca, sistematizam, no romance, o rompimento com a realidade.

Na obra autraniana, seu recurso principal parece-nos ser o monólogo interior dos personagens. É por meio dessa técnica narrativa que podemos compreender o tempo parado, vivenciado no casarão, diferentemente do tempo cronológico, linear, que comanda o desenrolar das ações. O monólogo interior é a expressão dos pensamentos não pronunciados de Rosalina, um espaço de castração, de tristeza, de isolamento e loucura.

Mesmo os acontecimentos externos liberam ideias que vão de encontro ao inconsciente dela. Portanto, o discurso reflete essa temporalidade difusa, sem fronteiras, experiência de um tempo espesso e relativizado em função da peculiar consciência de quem o vive. É por meio destes processos narrativos do tempo do discurso que se destaca o monólogo interior, como no exemplo a seguir:

Assim ficou muito tempo, até que pudesse se mover e abrir os olhos. De onde vinha, onde estava, mesmo quem era? Eu, Rosalina, conseguiu pensar com dificuldade. Eu, viva. A dor de viver, preferia estar morta, não ter acordado nunca. Eu, por que? Por que, como se procurasse uma conexão com o mundo e a existência. Eu, como uma liturgia, um batismo; para começar a viver, para se livrar do vazio, da angústia, no nojo do corpo. Eu, como se chamasse alguém para a posse daquele corpo fulgurante, luminoso de dor. (DOURADO, 1980, p. 132).

O que humaniza Rosalina é essa multiplicidade de sentidos que desvenda sua interioridade. Ao apresentar suas sensações, lembranças e sentimentos, o narrador descortina a personagem. Há uma exploração dramática da metáfora do corpo por parte do narrador, como uma forma de sintetizar as emoções, as sensações e as percepções do mundo exterior e interior das personagens para o leitor: “Ali estava ela sufocada pelo tempo, vencida no mundo. Os relógios na sua linguagem muda, ela também uma vez falou por eles. Bem alto,

em silêncio, do alto da escada, pra que todos vissem. Por que tinha deixado se arrastar pelo orgulho, pela loucura do pai?” (DOURADO, 1980, p. 140).

O narrador também se omite, aparentemente, na obra, para dar espaço à voz da personagem, como na passagem em que Juca Passarinho rememora a consumação do ato sexual com Rosalina, comparando o corpo da protagonista com uma voçoroca, num prelúdio de perigo e jogo erótico, já que as voçorocas são um sinal de destruição, de infertilidade do solo e pode ser lida como a imagem erótica da vulva, da tragédia que prenuncia o corpo de Rosalina:

Aquele corpo à espera, aquele corpo em brasa, aquele corpo misterioso podia devorá-lo como as goelas noturnas das voçorocas. Aquela mulher podia ser o seu fim; pensava em todos os desastres. Não sabia o que podia acontecer, temia pensar. Entrava num túnel, na escuridão da noite, de onde não sabia como, quando podia sair. (DOURADO, 1980, p. 168).

No entanto, o discurso é indireto livre, e vemos a fusão entre a voz que narra e o que pensa a personagem. Para a condução narrativa de *Ópera dos mortos*, Autran Dourado utiliza também um narrador coral, que expõe os movimentos da trama, representando o povo da cidade e seu ponto de vista em relação aos moradores do casarão. Ao usar a expressão “a gente”, percebe-se que esse narrador apresenta, denuncia e critica os dramas vivenciados pelas personagens e, por vezes, também reflete sobre o tempo e o casarão: “Um recuo no tempo, pode se tentar. Veja a casa como era e não como é ou foi agora.” (DOURADO, 1980, p. 2). No último bloco, intitulado “A cantiga de Rosalina”, ao narrar a intervenção de Rosalina e sua partida para o sanatório, é o povo da cidade (a gente) que expõe a cena para o leitor e denuncia a loucura da personagem:

A gente instintivamente se afastava, ia abrindo caminho para eles. Ela nos olhava, abaixava ligeiramente a cabeça feito agradecendo tímida os nossos cumprimentos, que mal dávamos, calados, medrosos. Não eram para nós aqueles gestos, aquele olhar, no fundo do coração se sabia.
A gente cercou o carro, mesmo a meninada mantinha o respeito. (DOURADO, 1980, p. 210).

Esse narrador também assume contornos particulares nessa narrativa. No primeiro bloco, intitulado “O sobrado”, ele aponta para a visão que o leitor deve fazer do casarão, dirigindo-se a um interlocutor mudo, situando-se fora do que vai ser narrado; casa e história

misturam-se como objetos de construção: “O senhor querendo, veja: a casa ou a história”. (DOURADO, 1980, p. 6).

Assim como nas peças aristofânicas, o coro participa ativamente do espetáculo, mantendo, por vezes, diálogo direto com as personagens e, em outros atos, dirigindo-se diretamente ao público, a fim de questionar o que estava sendo encenado. Esse movimento, nomeado de parábese, reflete sobre o processo ficcional e “é o movimento crítico e reflexivo do coro, o qual, depois do momento de parábese, volta a identificar-se com os personagens”. (RENDEIRO, 2010, p. 3).

Autran Dourado notabilizou-se com *Ópera dos mortos* por ser um escritor que, principalmente, teve a coragem de romper caminhos já trilhados e, também, pela sua incansável busca por uma técnica narrativa apurada. Ao fazer uso de um narrador parabático, é capaz de dirigir-se especificamente ao leitor, aproximando-o da obra e assumindo um papel crítico sobre o processo de narração.

Se quiser, o senhor pode ver Rosalina, acompanhar os seus mínimos gestos, como ela acompanhava os passeantes, não com aqueles olhos embaciados, aquela neutralidade morna. Mas veja antes a casa, deixa Rosalina pra depois, tem tempo. (DOURADO, 1980, p. 3).

O senhor diz que gosta de antigualhas. Não sei, a gente diz uma coisa e pensa outra. Diz que gosta apenas por delicadeza, talvez não. Talvez nem me acompanhe. Ah, gosta mesmo, de verdade? Então me siga, paga a pena, o sobrado é antigo e velho. (DOURADO, 1980, p. 6).

A voz coletiva de *Ópera dos mortos* é também moralizante e edificadora. Por vezes, é capaz de um julgamento valorativo, opinando, condenando ou louvando as atitudes das personagens. Essas intervenções moralizantes, mascaradas nas situações narrativas, visam chamar a atenção para certo tipo de comportamento das personagens.

Ao narrar a disputa ao pleito eleitoral pelo coronel João Capistrano e a sua ruptura com o povo da cidade, após sua derrota, essa voz marca novamente a passagem do tempo e busca redimir-se com o coronel, quando é chegada a hora de sua morte, ansiando, ainda, pelo retorno ao convívio familiar dos Honório Cota, tal como informa o narrador:

Agora chegou a vez do tempo passar, o tempo passou. Chegou a vez do tempo passar para que outra morte se suceda e a gente possa novamente voltar ao velho sobrado, ver os seus móveis, o seu piano-de-rabo, as riquezas que deliciavam as vistas; as opalinas, os cristais, a caixa-de-música sobre o consolo de mármore, a corola do gramofone nunca mais tocado, o relógio-armário para sempre nas três horas. (DOURADO, 1980, p. 27).

No bloco *Cantiga de Rosalina*, essa voz retorna ao casarão para, mais uma vez, despedir-se; dessa vez de Rosalina, que demonstra um cenário de imutabilidade figurado pelo tempo passado, que compõe o sobrado dos Honório Cota. No desfecho da história de Rosalina, o narrador coral busca desvendar o mistério que circunda o casarão e verifica a similaridade dos rituais vivenciados pelos moradores do casarão. Vejamos como isso se dá na narrativa:

De repente a gente voltava ao sobrado. Atravessamos finalmente a ponte, o sobrado abria as portas para nós. Era como das outras vezes, quando dona Genu morreu, quando o coronel João Capistrano Honório Cota se foi para sempre. Naquela casa tudo tendia a se repetir. Como um relógio, um daqueles relógios parados que das outras vezes a gente viu como foi. Como porque aqueles relógios começaram a parar. (DOURADO, 1980, p.205).

Portanto, verificamos que esse narrador, por vezes, distancia-se da obra e não tem ligação emocional com a personagem, cabendo-lhe o papel de apresentar os fatos e dirigir-se especificamente ao leitor, mostrando o recuo do tempo e refletindo criticamente sobre as personagens. É esse narrador que busca desvendar os mistérios do casarão que, pelo olhar exterior, é símbolo de grandeza e de decadência.

2.2 O incluso, mas não explícito em “A rose for Emily”

William Faulkner, autor da linhagem de escritores do Sul dos Estados Unidos, preservou forte vínculo com a prosa gótica inglesa. As frases repletas de requintes e o impressionismo da linguagem são os mesmos de Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe e Henry James. Faulkner, em seu fazer literário, imortalizou o Sul, uma sociedade resguardada pelo preconceito racial e religioso. O enclausuramento doentio faz-se presença constante, por meio de espaços fechados e sufocantes, e esse estilo de estrutura circunflexa apresenta os conflitos de personagens centrados em sua própria interioridade.

“A rose for Emily” é um dos contos mais importantes de Faulkner. Escrito durante seu ciclo denominado *Yoknapatawpha*, retrata a reconstrução do Sul no pós-guerra civil e a dificuldade da aristocracia em se posicionar na nova ordem social. Por se tratar de um conto, existem várias indicações precisas sobre as personagens, o tempo e o espaço. Faulkner não utiliza a narração linear para apresentar as personagens, ao contrário, ele manipula o tempo e

apresenta a história de trás para frente, em um jogo de *flashback and flashforward*, criando um ciclo que se inicia e termina com a morte de Miss Emily.

Ao fazer uso da técnica de retrospecto ou *flashback*, Faulkner permite a distinção do que é passado e presente. Também é possível que o uso desse recurso destaque alguns episódios e atitudes que foram marcantes na vida da personagem. Nesse jogo de retrospecto, o narrador leva o leitor a se prender ao texto, buscando explicações para os eventos descritos no início do conto. As imagens do passado e do presente fundem-se de tal forma no conto, o que permite revelar a confusão mental da personagem que, nos momentos de contato com o mundo exterior, não se encontra apta a separar o presente do passado.

Apesar de haver uma incidência e relevo de datas por todo o conto como, por exemplo, a casa ao estilo de 1870, o episódio da isenção dos impostos, em 1894, a morte do pai de Miss Emily, que acontece no mesmo período, e a chegada de Homer Barron, dois anos depois, não há uma linearidade e tampouco lógica em sua apresentação, não sendo possível decifrá-las cronologicamente.

Para a narrativa de Faulkner, são as situações históricas vividas pelas personagens, em um espaço mítico, que decidem suas vidas. Nessa perspectiva, o tempo psicológico se sobrepõe ao tempo cronológico, pois é o tempo das experiências subjetivas das personagens que caracteriza o tempo de suas vivências, o modo como elas experimentam as sensações e emoções, o contato com suas memórias e fantasias.

O conto inicia-se com a descrição do funeral de Miss Emily e, então, volta no tempo, para um passado distante. Movendo o tempo para frente e para trás, Faulkner retrata o passado e o presente como coexistentes e complementares, em um mundo multidimensional.

WHEN Miss Emily Grierson died, our whole town went to her funeral: the men through a sort of respectful affection for a fallen monument, the women mostly out of curiosity to see the inside of her house, which no one save an old manservant, a combined gardener and cook, had seen in at least ten years⁶. (FAULKNER, 1977, p. 119, grifo do autor).

Ao longo dos segmentos narrativos que compõem o conto, o narrador descortina Miss Emily, construindo um perfil da personagem que transita pela dor, pena, vergonha e ódio, num intuito de apresentar o mundo que deseja retratar. Esse recurso revela, assim, uma

⁶Quando Miss Emily Grierson morreu, toda a cidade compareceu ao enterro: os homens em atenção e respeito que se tem por um monumento tombado; as mulheres movidas pela curiosidade para ver o interior da casa, onde ninguém entrara nos últimos dez anos, exceto um velho negro, que era ao mesmo tempo cozinheiro e jardineiro. (FAULKNER, 1977, p. 119) (Tradução nossa).

protagonista presa às teias do passado e, ao mesmo tempo, expõe o estreito vínculo existente entre ela e a estrutura histórico-genealógica de sua família, os Griersons, como se mostra na passagem: “People in our town, remembering how old lady Wyatt, her great-aunt, had gone completely crazy at last, believed that the Griersons held themselves a little too high for what they really were⁷”.(FAULKNER, 1977, p. 123).

Há um jogo narrativo de isolamento e intrusão, com a personagem Miss Emily fechando-se em sua casa, enquanto as pessoas da cidade tentam desvendar, de fora da casa, o que acontece. À medida que os detalhes do passado são apresentados, cria-se um retrato monstruoso da personagem, por um narrador mitólogo, capaz de inserir-se na história e reconstituir os fatos. As orações adverbiais iniciadas com “when” são recursos utilizados por esse narrador para marcar a ruptura do que está sendo narrado e recuar ao passado por meio da memória, criando um jogo de contraposição entre o presente e o passado.

No conto, podemos identificar o trato social das personagens em relação a Miss Emily, como no episódio da cobrança de impostos pelo Conselho Municipal e, também, na compra de arsênico, em que os códigos da singularização da aristocracia são reconhecidos e se submetem à vontade da personagem voluntariosa, em detrimento da lei. A descrição física e psicológica que o narrador vai acumulando, ao longo do conto, permite visualizar a figura de uma mulher fechada e contemplativa, uma guardiã do passado, modelo de exemplaridade, assim como o é Rosalina.

As práticas sociais de Miss Emily reproduzem os valores e princípios hegemônicos da ordem ideológica sulista, em decadência. Ao indicar a passagem da personagem de geração em geração, o narrador, ao final da quarta parte do conto, traduz todos os pensamentos da comunidade em relação a Miss Emily, por meio do uso da sequência de adjetivos: querida (*dear*), inevitável (*inescapable*), impenetrável (*impervious*), tranquila (*tranquil*) e perversa (*perverse*).

O narrador do conto não é nomeado e pode ser entendido como a voz coletiva da cidade. Percebemos que a narração, de forma indireta, constitui um enredo em tom de falácia, o que traz ao texto um aspecto de ironia. Esse narrador, por vezes, trata a personagem com certo distanciamento, seja por sua sombra vista pela janela ou ainda por uma fresta da porta de

⁷ A gente de nossa cidade, que se lembrava de lady Wyatt, sua tia-avó, que ficara completamente louca, achava que os Griersons se julgavam muito mais importantes do que realmente eram na realidade. (FAULKNER, 1977, p. 123) (Tradução nossa).

sua casa aberta, referindo-se à protagonista como “Miss”, um pronome de tratamento que demonstra respeito e ausência de intimidade.

A narração de “A rose for Emily” é realizada em primeira pessoa, sendo o saber da personagem renunciado. Esse narrador também se limita a descrever os fatos falando do exterior, sem que possamos adentrar nos pensamentos, emoções ou intenções de Miss Emily. Esse recurso do romance moderno, utilizado por Faulkner em primeira pessoa, pode ser entendido como uma maneira de expressar a desconfiança do homem na sua capacidade de compreender o mundo moderno, confuso, onde não é possível se situar com clareza.

No entanto, percebemos também uma distinção de recurso. Há uma alternância de discursos e narração, prevalecendo no conto um narrador externo “We”, incluso, o qual pode ser identificado como a voz da comunidade, sabedor do que relata, portanto, assumindo um papel onisciente, sempre apresentado fora da casa, e tendo Miss Emily como testemunha dos fatos relatados. Todo o mistério que envolve a narrativa também depende desse narrador oculto, que podemos entender como alguém que vivenciou aquela época, seja com os jovens, os vizinhos ou com o próprio negro Tobe que, durante toda a sua vida, serviu a casa de Miss Emily.

No final do conto, ao desvendar o segredo de Miss Emily, quando o povo da cidade descobre o corpo de Homer Barron em estado avançado de decomposição, o narrador confessa que já detinha conhecimento do quarto, no andar superior da casa: “We already knew” (FAULKNER, 1977, p. 129). Nesse trecho, o que nos chama a atenção é que esse mesmo narrador, ao revelar o segredo escondido no quarto de Miss Emily, distancia-se da cena e não mais se incorpora ao texto. Ao fazer uso do pronome pessoal “They”, o narrador não mais está presente na cena: “(...) They waited until Miss Emily was decently in the ground before they opened it”.⁸ (FAULKNER, 1977, p. 129).

Essa mudança significativa no ato da narração é muito rápida e única, já que, até aquele momento, esse narrador coparticipava dos sentimentos, especulações e ações dos moradores da cidade. Alguns críticos, percebendo a importância do narrador para o conto, conferem a ele o papel de protagonista e até sugerem quem seria o real narrador do conto, o servo negro ou algum jovem especulando sobre a emblemática família.

No conto não há a presença de monólogos interiores; existe uma contraposição entre os diálogos de várias personagens apresentadas, que atuam como elemento definidor e

⁸ Nós todos já sabíamos da existência, naquela região, do andar superior, onde ninguém pisara há quarenta anos, de um quarto fechado que seria preciso arrombar. Esperamos que Miss Emily estivesse decentemente enterrada, antes de forçá-lo. (FAULKNER, 1977, p.129) (Tradução nossa).

renovador de Miss Emily e da narração. Também podemos afirmar que a carga simbólica embutida nas coisas é a responsável por descortinar o tempo parado e caracterizar a personagem Emily: “(...) only Miss Emily's house was left, lifting its stubborn and coquettish decay above the cotton wagons and the gasoline pumps (...).”⁹ (FAULKNER, 1977, p. 119).

A morte, no conto, também pode ser lida como questão fundamental com que se debatem consciente ou inconscientemente as personagens da narrativa. A morte é capaz de caracterizar as personagens, criar conflitos, ser presença por meio do espaço, dos objetos e das histórias contadas da morte de alguma personagem. No início do conto, a morte de Miss Emily declara seu desaparecimento físico, porém coube ao narrador mitólogo rememorar o passado e trazer novamente Miss Emily ao presente. A personagem morta é uma espécie de signo, uma virtualidade do discurso que se mantém por meio do tempo mítico, inatingível.

Portanto, o que buscamos tratar até aqui são os aspectos relativos à variadíssima técnica composicional de narrativa nas duas obras, talvez até pela escolha dos gêneros adotados. A ênfase no estudo psicológico de Rosalina, por parte de Autran, e a ênfase na narrativa contrapondo diálogos e narração, proposta, no conto, por Faulkner, demonstram que, apesar de temas semelhantes, cada obra traz um rico requinte narrativo, característico de cada um dos autores. Por se tratar de um ponto de alto relevo e grande aproximação das duas obras, trataremos, no próximo capítulo, das questões que circundam as personagens, relativas ao espaço e sua simbologia.

2.3 Rosalina e Emily – o passado e a tradição

Miss Emily e Rosalina representam a tradição de famílias aristocráticas, confinadas em um labirinto de lembranças, uma espécie de memorização de um passado de glória. A decadência da tradição apresenta-se de forma alegórica e realista. Respectivamente, a figuração das personagens pode ser entendida como uma forma de resistência ao progresso que bate à porta das cidades de Jefferson e Duas Pontes, enquanto os elementos estruturais das obras são vistos como as personagens, a ambientação, o enredo e o foco narrativo, um retrato social e cultural do sul dos Estados Unidos e do sul de Minas Gerais.

As imagens literárias do sul-estadunidense são muito diversificadas e ricas para os estudos culturais, para a análise de seus processos de produção, sua recepção e sua

⁹A casa de Miss Emily era a única, levantando sua decrepitude teimosa e faceira acima dos vagões de algodão e das bombas de gasolina. (FAULKNER, 1977, p. 119) (Tradução nossa).

simbologia. Os estudos imagéticos do sul estão fortemente ligados à representação das realidades sociais vivenciadas na época e à sua reunificação com o norte, no pós-guerra. No conto, a constituição das classes aristocrática e pobre é representada pelo rótulo “upper and lower”, que possui como ponto de aproximação três elementos comuns: ambas são brancas, ironicamente levando em consideração a carga de preconceito racial que vigora nas relações sociais, sendo também estáticas e improdutivas.

A sociedade mineira é fortemente marcada pela extração do ouro e diamante. Ao final do período aurífero, o que permanece é a forte tradição das culturas cafeeiras, especialmente no sul de Minas Gerais. A sociedade burguesa de Minas Gerais assume contornos singulares, pois a tradição religiosa e o coronelismo criam uma sociedade baseada na vida social, ditada pelas mãos de poucos. O preconceito racial e a mentalidade interiorana também seguem presentes na narrativa, e a aproximam do conto.

A divisão de classes abre caminho para os novos ricos, homens que, por sorte, em épocas passadas, conseguiam fazer fortuna assumindo sobrenomes de peso, seja pelo casamento ou furto de identidade, como o avô de Rosalina, Lucas Procópio, que, em outra obra de Autran, intitulada *Lucas Procópio* (2002), usurpa o nome, a riqueza e a identidade de outra pessoa.

A constituição da família, apesar de abarcar os preceitos religiosos cristãos, assume contornos próprios, em que tudo era permitido, desde que a aparência fosse mantida aos olhos dos demais. Rosalina, em *Ópera dos mortos*, é a representação da constituição burguesa do sul de Minas Gerais e dos fortes valores morais ditados pelos coronéis, recebendo também contornos de respeito e temor por parte da comunidade, como podemos destacar na seguinte passagem: “Ninguém como Rosalina para se dar ao respeito, dona de altas grandezas, igual ao seu coronel Honório Cota.” (DOURADO, 1980, p. 72).

A crítica à mentalidade ignorante, interiorana, e o preconceito são um temas presentes, os quais aproximam as narrativas. A representação das personagens femininas também é vista pela dualidade inocência e bondade *versus* maldade e sexualização. No conto, Miss Emily é a figuração da personagem feminina solteira, que herda do pai o fardo da aristocracia sulista, em declínio. Nas palavras de Faulkner: “(...) a tradition, a duty, and care; a sort of hereditary obligation upon the town (...)”¹⁰ (FAULKNER, 1976, p. 119).

A personagem figura a tradição imposta pelos fazendeiros de algodão e de tabaco, que causavam medo e mantinham o respeito da população e, no tempo da narrativa, enfrentavam

¹⁰ Uma tradição, um dever e um cuidado, um tipo de obrigação herdada pela cidade (...) (FAULKNER, 1976, p. 119) (Tradução nossa).

as grandes mudanças com a modernização do sul. No conto, o Coronel Sartoris e Mr. Grierson, pai de Miss Emily, são a figuração dessas imagens emblemáticas do passado, que não mais existem. São, assim como as personagens de *Ópera dos mortos*, míticas, arcaicas, uma vez que pertencem a um tempo e a um espaço que não existem, negam a historização e distanciam-se do presente.

A anomalia psicológica das protagonistas é apresentada pelos narradores das obras. A loucura sistematizada nas obras é a aproximação das personagens com o outro mundo. Miss Emily nega o presente, assim como o faz Rosalina. Desse modo, o espaço do casarão de Duas Pontes e da casa de Jefferson pode ser entendido não somente como figura, mas como um templo, onde as personagens se tornam exemplaridade de seus antepassados e anulam o tempo. Para as personagens, é o culto aos mortos que as torna viventes. Morte, portanto, é vida, no profundo que toma conta dos espaços habitados pelas personagens. Ao analisar o tempo, na obra autraniana, Lepecki (1976) nos oferece um ponto que pode ser lido como aproximação entre as obras:

As personagens veem sempre, no que é ou no que há de ser, a atualização da exemplaridade, via pela qual se encontra o eterno retorno, onde, obviamente, não há lugar para o novo. Assim, tudo o que as personagens esperam – o que desejam ou o que lhes acontece, é sempre repetição ou variante mínima do que já foi: o porvir nunca é desconhecido ou inesperado. Pelo contrário, é realização da profecia, confirmação da predição. (LEPECKI, 1976, p. 100).

No conto e no romance, o fluxo temporal é responsável por agregar todas as ações narradas, tornando-se a visão proposta pelo narrador de *Ópera dos mortos* e “A rose for Emily”. Desse modo, não existe a concepção de tempos sucessivos: passado, presente e futuro se misturam. Por isso, existe uma intensa carga simbólica e psicológica que representa o tempo, em suas diferentes acepções.

Os relógios da casa de Rosalina, parados na hora da morte de seus antepassados, representam o estaque do tempo, a volta ao passado e a desistência do futuro, sendo, na casa de Miss Emily, o passado também cristalizado, para sempre. A poeira dos móveis, a casa fechada após a morte de seu pai e a negação do tempo presente a tornam, assim como a Rosalina, modelo de exemplaridade, recusadora do possível. No conto, ao ser questionada sobre a ausência de pagamento de impostos, Miss Emily informa às autoridades que estas devem reportar-se ao Coronel Sartoris, morto há quase dez anos.

Nesse sentido, tanto em *Ópera dos mortos* quanto em “A rose for Emily”, o esforço das personagens seria eternizar as vivências e viventes do passado. Interrompendo o tempo,

não haveria mais a perspectiva de futuro, restariam somente as memórias do passado, que são para as personagens fonte de saber e garantia da verdade. As personagens encadeiam os acontecimentos de modo a prender-se no passado, porque acreditam ter a obrigação de guardar os valores de suas famílias, sendo a exemplaridade de seus antepassados.

Necilda de Souza (2003), em sua dissertação de mestrado intitulada *O rito funerário em Autran Dourado*, ao refletir sobre o rito funerário nas obras de Autran, informa-nos que a morte pode ser entendida como origem e modelo da própria narrativa. Logo, percebemos que as personagens, tanto no conto quanto no romance, partilham a estagnação de suas vivências. A sobrevivência só lhes é garantida por meio da manutenção da vida de seus antepassados. Mesmo que quisessem mudar, não saberiam como e, se mudassem, decretar-se-ia o seu fim.

O ritual da necrofilia, vivenciado por Miss Emily, e o culto aos antepassados de Rosalina podem ser entendidos como o rompimento com o possível. É no mundo fechado dos mortos que as personagens ganham e dão vida aos seus antepassados. Nas palavras de Lepecki (1976), no que diz respeito à relação de Rosalina e à memória de seu pai, “(...) o condicionamento de Rosalina pela memória do pai é fenômeno corrente entre os povos pré-civilizados e preside a criação das divindades protetoras da família”. (LEPECKI, 1976, p. 7).

Rosalina e Miss Emily são a chave motriz que empurram a narrativa para o passado. O jogo de contrários, em que figuram as narrativas, pode ser percebido pela dicotomia do dentro e do fora, do aberto e do fechado, do silêncio e da voz e, principalmente, da morte e da vida. Tanto no sobrado quanto na casa, as personagens, ao perderem seus familiares, não enterram seus mortos, não cumprem o ritual, a fim de tentar mantê-los presentes em suas vidas. São os mortos que regem a vida das personagens, as quais se tornam recusadoras do tempo presente e, recusando-o, vencem-no. Para Rosalina e Miss Emily, o passado e o futuro inexistem. O que persiste é a ideia de tempo remoto e inatingível. Se, no plano mítico, a morte pode ser entendida como vida, é na realidade embutida pelo plano mítico do conto e do romance que se alcança a dimensão do homem e se cria a correlação entre morte e vida, conferindo sentido ao ato de narrar.

Fora de seus terrenos, a vida, nas duas cidades, segue em direção ao futuro. Em Jefferson, a oposição de passado e futuro fica clara com a descrição da evolução da cidade. A chegada do posto de gasolina, os vagões que carregam algodão para manufatura e a pavimentação da cidade dão ares de modernidade ao sul estaque e decrépito de Miss Emily. Em *Ópera dos mortos*, a modernização da pequena cidade entra em conflito com os domínios patriarcais; a eleição perdida pelo Coronel Honório Cota marca sutilmente a mudança de padrões sociais da época, apesar do desenho de inerte da cidadezinha de Rosalina.

Duas Pontes e Jefferson são o retrato de uma sociedade interiorana, à margem, um espaço mítico onde residem as personagens. O racismo, a mentalidade tacanha da comunidade e a condição de subordinação da mulher estão presentes nas obras, talvez como forma de satirizar a condição de um passado que busca resistir ao progresso. Miss Emily e Rosalina são emblemas de fascínio para as pessoas da cidade, símbolos de um tempo e de valores que não existem mais. Em *Ópera dos mortos*, observamos, no início do romance, a apresentação do sobrado e a reverência, em respeito à família dos Honório Cota: “Ali naquela casa de muitas janelas de bandeiras coloridas vivia Rosalina. Casa de gente casta, segundo eles antigamente.” (DOURADO, 1980, p. 6). Em “A rose for Emily”, Miss Emily é considerada um tipo de monumento, reverenciado também pelas pessoas da cidade: “Alive, Miss Emily had been a tradition, a duty, and a care; a sort of hereditary obligation upon the town (...)”¹¹ (FAULKNER, 1977, p. 119).

A passagem do tempo e a modernização dos espaços urbanos afetam sistematicamente as relações e expressões tradicionais aristocráticas e burguesas. No conto e no romance, ao mesmo tempo em que as pessoas da cidade reverenciam as personagens, talvez pelo mistério que as cerca, também são julgadores vorazes de suas atitudes e contestam seus privilégios. Rosalina, em *Ópera dos mortos*, é a lembrança das vivências de antigamente, na cidade: “Era bem uma filha daquele coronel João Capistrano Honório Cota, de passada e querida memória, para quem a gente se descobria no respeito. Tudo foi há tanto tempo que a gente até se esquece (...)” (DOURADO, 1980, p. 72).

Já no conto, a passagem que sugere a isenção definitiva do pagamento de impostos, que datava da morte do pai de Miss Emily, causa desconforto aos novos administradores da cidade: “When the next generation, with its more modern ideas, became mayors and aldermen, this arrangement created some little dissatisfaction”.¹² (FAULKNER, 1977, p. 119).

A representação feminina em *Ópera dos mortos* e em “A rose for Emily” sugere uma intensa carga de controle e fragilidade das personagens. Duas obras marcadas pela escrita masculina, que será discutida à frente, e por uma forte tradição de padrões rígidos de uma sociedade patriarcal e, ainda, pela ausência de uma consciência capaz de romper com os preceitos recebidos de uma criação que educava, preparava, condicionava e instigava a

¹¹Viva, Emily fora uma tradição, um dever e um aborrecimento: espécie de obrigação hereditária, pesando sobre a cidade (...) (FAULKNER, 1977, p. 119). (Tradução nossa).

¹² Quando a próxima geração veio com ideias mais modernas e tornaram-se prefeito e vereadores, esse arranjo causou um pouco de insatisfação. (FAULKNER, 1977, p.119). (Tradução nossa).

mulher somente para servir. Romper barreiras significaria, para as personagens do conto e do romance, estarem fadadas à punição, à solidão, à morte e à loucura.

À medida que a sociedade tornou-se mais preocupada com a vida de seus membros, pelo bem moral, pela tradição e pela prosperidade econômica, buscou-se um cuidado maior com o disciplinamento dos corpos e da vida sexual dos indivíduos. A representação burguesa e aristocrática, em *Ópera dos mortos* e “A rose for Emily,” demonstra o padrão social de duas regiões sulistas fortemente marcadas por castas sociais e tradições judaico-cristãs. O padrão ideal feminino era marcado pela virgindade. A mulher, associada à imagem cristã da virgem Maria, deveria cumprir seu papel vocacional de mãe. Por decisão masculina, a mulher deveria permanecer restrita a um espaço privado e a afazeres domésticos.

Para o patriarcado, a mulher ideal deveria ser dócil e frágil, a fim de pertencer a um homem que, em troca, a ela iria conferir proteção e sustento. Essa ideologia colocou em oposição homens e mulheres, fundamentando-se no controle da sexualidade feminina e na divisão dos afazeres. A influência desse sistema, nas obras, parece-nos ser forte, já que se confunde com o ser, o sentir e o pensar das personagens.

A família tradicional é marcada por um sólido ambiente familiar, um lar receptivo, uma esposa dedicada ao marido e às atividades diárias da casa, com os filhos bem criados e filhas prendadas na arte de servir o marido e ser sua companheira na vida social. Para essas mulheres, eram destinados apenas os ensinamentos artesanais; a arte de costurar, bordar e pintar era um símbolo de prenda e uma boa criação para moças em idade de se casar.

No conto e no romance, as personagens são um emblema de moças bem nascidas, à época. Rosalina fazia rosas de pano, que eram vendidas por Quiquina, e Miss Emily, mais tardiamente, ministrava, em sua casa, aulas de pintura em porcelana para moças refinadas da comunidade. Talvez, ainda que fosse uma fonte de renda para as personagens, a atividade artesanal denotasse a posição inferiorizada dada à mulher, por meio da ausência de instrução ou de atividades públicas que assegurassem dignamente o seu sustento.

A degradação da condição social é revelada, nas obras, com a morte dos pais das personagens. No conto, Miss Emily é retratada por meio do olhar das pessoas da cidade como digna de pena: “poor Emily”¹³. Sem a presença paterna, seu sustento parece precário. A cobrança de impostos atrasados por autoridades da cidade aponta para sua condição de falência. Apesar da ostentação, do peso do seu sobrenome e de ter um servo negro em sua

¹³ Pobre Emily (FAULKNER, 1977, p. 125). (Tradução nossa).

casa, o retrato da casa sombria, em decadência, e a presença da poeira nos móveis denunciam a penúria da última remanescente dos Griersons.

No romance, Rosalina, estabelecida no casarão, vive com Quiquina, sua empregada negra. A rotina do casarão é descrita inicialmente pelo recato e pequenos luxos remanescentes dos tempos de fartura, como o vinho importado, os relógios de ouro e a contratação de outro empregado para a casa. A condição de servidão do negro também é tratada no romance, porém, no conto, a personagem tem, em seu lar, um homem no manejo das atividades domésticas diárias, subserviente e que não interfere no comportamento de Miss Emily. No romance, Quiquina é o olhar que vigia Rosalina.

Apesar da ausência do discurso de Quiquina, é sua presença que, por vezes, poda o comportamento libertino de Rosalina e assegura, ao final da obra, a sua moral, com a morte e o furtivo enterro do feto, rebento de seu romance com Juca Passarinho.

O rompimento da tradição é figurado pela insubordinação da figura feminina. No conto e no romance, Rosalina e Miss Emily, ao se envolverem com homens de classe inferior, sendo estes, respectivamente, Juca Passarinho, um homem das andanças do mundo, sem eira nem beira, que vai a Duas Pontes à procura de emprego, e Homer Barron, um forasteiro, “Yankee”, que chega a Jefferson para pavimentar as ruas da cidade, rompem a tradição imposta pelo patriarcado.

Assim, as personagens passam a representar o oposto da condição social herdada de seus pais, não mais correspondendo, incondicionalmente, às expectativas sempre pronunciadas pela figura paterna. Contudo, podemos compreender esses envolvimentos amorosos como uma repetição de um comportamento tipicamente masculino, que significaria, nas obras, internalizar e perpetuar o comportamento social da figura paterna. Como as únicas representantes de suas famílias, isso seria também uma forma de exemplaridade.

Rosalina e Miss Emily podem ser concebidas como uma tentativa de continuação de seus antepassados, uma presença das reminiscências de figuras do passado de suas famílias. A perspectiva desenhada em *Ópera dos mortos*, figurada por uma Rosalina diurna, recatada, preocupada com as convenções sociais, costumes e tradições, assume características de seu pai, João Capistrano. Já a Rosalina noturna, é dotada de vícios e extremamente sexualizada, dona de suas vontades, como o seu avô, Lucas Procópio.

Podemos desenhar a mesma perspectiva em “A rose for Emily”: Miss Emily, encerrada em sua casa, busca cristalizar o tempo e não aceitar a modernização do sul-estadunidense, personificando a figura de seu pai. Também a necrofilia sugerida na obra pode

ser um traço da loucura herdada de sua tia, lady Wyatt, que ficara louca e fora banida do convívio familiar.

Outro traço que podemos suscitar nas obras é o fato de que as mulheres, no sistema patriarcal, nasciam com o destino traçado; as jovens eram educadas para corresponder aos respectivos papéis de boas donas de casa e esposas zelosas. Rosalina e Miss Emily encontram-se nessa condição, estipulada por normas e condutas exigidas com o único propósito de corresponderem às expectativas de seus pais. A figuração do pai, nas duas obras, tem papel determinante na construção das personagens, pois Rosalina e Miss Emily assistem ao destino traçado, sem que possam participar dessas escolhas.

Em *Ópera dos mortos*, é a sentença, ditada pelo coronel João Capistrano a Rosalina: “Você não deve olhar pra nenhum rapaz, não deve dar confiança a esta gatinha” (DOURADO, 1980, p. 37). No conto, a superioridade de Miss Emily é lembrada pelos moradores como uma dura herança das palavras de seu pai: “None of the young men were quite good enough for Miss Emily (...)”¹⁴ (FAULKNER, 1977, p. 123). Seus desejos e sonhos foram todos ignorados pela vontade dos pais, que as educaram para o silêncio, resignação e obediência.

Embora o papel da mulher, no contexto social tecido pelas obras, ouvido por meio das vozes da cidade, fosse a base moral da sociedade, adotando regras castas e salutares à época, as personagens são uma crítica ao estilo de condução da família patriarcal, vivenciado pelas famílias tradicionais sul-estadunidense e do sul de Minas Gerais. Os espaços míticos, nas obras, operam como a consciência das vivências da infância e da educação castradora recebida pelos autores.

Autran e Faulkner fazem parte de duas gerações diferentes, em países diferentes e posições sociais distintas. Porém, ao visitar as biografias e relatos dos autores, percebemos, também, que a constituição pessoal tem similaridades, tais como: as vivências em famílias patriarcais, a criação em uma comunidade interiorana do sul de seus respectivos países e a vontade de romper regras estabelecidas pelos pais e pela sociedade.

2.2.1 A escrita de autoria masculina e o ser mulher

Há uma variedade de discursos sobre as mulheres, imagens literárias, na maioria escritas por homens que buscavam apresentar o pensamento feminino, dizer como elas eram

¹⁴ Nenhum dos rapazes era bom o suficiente para Miss Emily (...) (FAULKNER, 1977, p.123). (Tradução nossa).

ou deveriam ser. A autoria masculina normalmente privilegia o retrato das personagens conforme padrões antigos que ditavam a passividade feminina. A essas representações femininas eram atribuídas todas as cargas das tradições sociais, ocupando-se, assim, um espaço de silêncio e de castração.

Nos romances de escrita masculina, predominantemente, as mulheres eram retratadas como o ideal de maternidade, dedicada ao lar e ao seu marido, ou ainda na condição solitária, seja por viuvez ou por um infortúnio familiar. A convivência com o sexo oposto era marcada por ligações amorosas proibidas, repressão familiar e rompimento das relações vinculadas a classes sociais distintas. As pobres moças, por exemplo, que amavam homens proibidos, em razão de sua classe social inferior, eram retratadas, destinadas a um final trágico, ora estavam fadadas à morte ou à constituição de um casamento arranjado, ou à loucura.

Com a evolução social, a família do novo século é descrita nas obras como um mundo isolado em si mesmo, não estabelecendo grandes laços sociais. O novo patriarca burguês e aristocrático assume contornos de compreensão e doçura perante a figura feminina, porém ainda são a ela conferidas todas as atribuições de mando no lar.

A “rigidez mineira” e a retratação da sociedade aristocrática do sul-estadunidense estão presentes na narração de *Ópera dos mortos* e “A rose for Emily”. Ainda que possamos perceber as personagens como transgressoras, o destino trágico e a subordinação ao pai marcam irremediavelmente a imagem feminina construída segundo ideologias masculinas, falocêntricas.

Em uma entrevista concedida em 1955, em Nagano, Faulkner demonstra que, por meio de Miss Emily, podemos entender um dos valores que está em sua obra, a contraposição entre indivíduo e sociedade; o ser humano deve atuar sempre como uma pessoa particular e não como um membro de um grupo. Nas palavras de Faulkner: “Eu penso que a salvação de um homem está em sua individualidade, é preciso acreditar que sua integridade individual é importante, não como parte um grupo.”¹⁵. (FAULKNER, 1955, p. 71). Talvez, no intuito de satirizar as convenções sociais vivenciadas pelo sul, o retrato de Miss Emily é desenhado no conto como sendo uma transgressora dos costumes, da moral e das leis.

Já Autran, em depoimento concedido a Eneida Maria de Souza, relata que “muitas de minhas dúvidas, e meus problemas, de minha sensibilidade erótica estão em Rosalina” (SOUZA, 1996, p. 34). O autor ainda afirma que: “Em outra parte qualquer do Brasil, a repressão sexual pode existir, mas em Minas ela é muito autopunitiva, tanto nas mulheres

¹⁵ I think the salvation of man is in his individuality, that he has got to believe that he (sic) as integrity is important and not as a group is important. (New York: Random, 1968),p.192.

quanto nos homens” (SOUZA, 1996, p. 52). A repressão sexual vivenciada por Rosalina, em *Ópera dos mortos*, pode ser entendida como a disciplina ao corpo, que envolve a sociedade mineira. Ao transgredir o pacto social, Rosalina também personifica uma prática masculina, a entrega ao prazer, pelo puro prazer.

Mesmo que essas mulheres sejam expressões de uma época, ou mesmo uma projeção do próprio autor, o papel que lhes é conferido é o de dominação de sua natureza, o de superioridade da razão e da cultura masculina.

2.2.2 A solteirona quer ser o pai

A família patriarcal é desenhada nas duas obras, imersas em sociedades marcadas por valores coletivos, principalmente por alianças socioeconômicas entre as famílias. As mulheres deveriam atender aos interesses coletivos de suas famílias, sendo o casamento o depositário de toda a sorte das moças, um sonho e uma possibilidade de dividir os duros encargos da vida.

A maternidade, nesse contexto, era o ápice das relações matrimoniais, e exaltava o casamento como meio de realização pessoal, uma vocação inata, um destino figurado para todas as pessoas, especialmente para as mulheres. De forma geral, as mulheres deveriam responder aos interesses familiares na constituição de matrimônios que fossem responsáveis pelo sucesso financeiro e perpetuação do sobrenome da família.

No conto e no romance, o desenho que se traça das personagens é solitário e frágil. Imóveis perante a vida, permanecem solteiras, fadadas ao cuidado da figura paterna. Rosalina e Miss Emily, remanescentes de uma classe social superior, não constituem matrimônio mesmo enquanto a figura paterna está viva. Aos pais das personagens, cabe o papel de agentes cerceadores de todo e qualquer pretendente. Acompanhando essa trajetória, vemos a depreciação do tempo, a infelicidade de uma vida solitária e a sua inferiorização enquanto mulheres solteironas.

Conforme Cláudia Maia (2011), estudiosa das questões de gênero, as solteiras são figuras de um universo de solidão e, para a sociedade, são consideradas subversivas. Segundo a autora, “A imagem da solteirona significaria um tipo de depreciação infeliz e inferiorizada da mulher, uma espécie de anomalia social” (MAIA, 2011, p. 211-212).

Essa imagem constituída passa a conduzir um tipo de terror social, reforçando uma consciência coletiva de matrimônio e maternidade. Para Maia (2011), as solteironas podem ser classificadas em três tipos: as estruturadas, as independentes e as reabilitadas. Ao primeiro

tipo, estão fadadas as mulheres dependentes que, por infortúnio da vida, precisam abdicar de si para cuidar da casa, dos irmãos ou dos seus pais, na velhice. No segundo tipo, estão abarcadas as mulheres que possuem formação escolar e são autônomas financeiramente, fazendo-se o celibato, aqui, uma opção de vida. Já no terceiro tipo, estão as mulheres que se dedicavam às causas sociais e aos cuidados com os novos membros de sua família.

Podemos entender Rosalina e Miss Emily, segundo essas classificações, como solteironas estruturadas. Filhas de pais viúvos, estão destinadas ao cuidado do lar e do pai, fiéis companheiras, depositárias de toda a confiança, assim como foram as suas mães. Nas obras, a solteirice é uma imposição paterna, por crença de que não haveria nenhum homem à altura das personagens. Isso contribui fortemente para a percepção das pessoas da cidade de que as personagens eram superiores.

Nas duas narrativas, as passagens que retratam a morte dos pais das personagens estão cercadas de simbologia. Miss Emily, no conto, não aceita a morte do pai: “She told them that her father was not dead (...)”¹⁶ (FAULKNER, 1977, p. 124). Ao receber a visita das mulheres da cidade, prestando-lhe condolências, nega a morte do pai, apesar de o corpo estar ali, presente, e, desse modo, perdura o velório. Após três dias, as autoridades da cidade interferem e se desfazem do corpo rapidamente, queimando-o.

No romance, com a morte do pai, a cena emblemática é a descida de Rosalina do andar superior, “toda a sua figura bem maior do que era, a cabeça digna, soberba, que nem uma rainha (...)” (DOURADO, 1980, p. 28). Parados na hora da morte de seus antepassados, os relógios, dispostos na parede, denunciando o tempo parado que tomava conta do casarão. Com a morte do pai, nas narrativas, o que resta às personagens é o marasmo diário e uma completa solidão.

Rosalina e Miss Emily substituem o desejo de ter o pai pelo desejo de sê-lo. Daí o envolvimento com homens de classe inferior. O encerramento no casarão, como seu pai, e a entrega de Rosalina ao álcool e ao sexo casual com Juca Passarinho rememoram o comportamento de seu avô: “Igual a ele, igualzinha a seu coronel Honório. A gente via como era a cópia do outro (...)” (DOURADO, 1980, p. 87).

Já para Miss Emily, a masculinização da personagem aflora com o envelhecimento e delinea características masculinas tanto físicas como psicológicas. No conto, Faulkner compara o vigor da velhice de Miss Emily com o de um homem de porte vigoroso: “Up to the

¹⁶ Ela nos disse que seu pai não estava morto (FAULKNER, 1977, p.124) (Tradução nossa).

day of her death at seventy-four it was still that vigorous iron-gray, like the hair of an active man”¹⁷. (FAULKNER, 1977, p. 123).

Ao expor as tensões vividas pelas personagens, a voz narrativa oscila entre a crítica fria e uma dose de compaixão pela situação das protagonistas. O tema da decadência, da solidão experimentada como uma imposição paterna e da ausência de diálogos está presente nos textos. As ausências de interação com a comunidade, após a morte de seus pais, levam as protagonistas a negar o presente e a viverem isoladas: Em “A rose for Emily”, a personagem decide não mais sair: “After her father’s death {Miss Emily} went out very little.”¹⁸, assim como Rosalina, em *Ópera dos mortos*: “Quando o pai morreu, nem mais à igreja ela foi: o seu território era o sobrado, acabava ali nos muros da horta” (DOURADO, 1980, p. 76), o que deixava ambas em isolamento, sob o peso da influência de seus pais e a sombra de uma memória nostálgica.

2.2.3 Guardar as rosas e desabrochar para o novo

Miss Emily e Rosalina, isoladas em seus lares, em suas conchas, são reflexos de um lugar de castração e de loucura. A clausura em seus lares abre caminho para a transposição ao mundo de sonhos e fantasias. É a chegada de outra figura masculina, respectivamente Homer Barron e Juca Passarinho, imagens opostas à tradição aristocrática de seus pais, que leva as personagens ao amor, à alegria, ao viver plenamente, à loucura e à morte.

No romance *Ópera dos mortos*, podemos destacar o desabrochar da rosa como o renascimento de uma Rosalina festiva, viva, carnal, pronta para amar o recém-chegado Juca Passarinho: “Uma rosa branca, vaporosa, uma rosa como uma aranha de pétalas. Uma rosa de pano, viva. Uma rosa mais viva que as rosas de carne e seiva dos jardins. O brilho da rosa, a sua vida. Rosaviva!” (DOURADO, 1980, p.128).

Em “A rose for Emily”, ao se envolver com Homer Barron, Miss Emily desabrocha para o amor: “Later we said ‘Poor Emily’ behind the jalousies as they passed on Sunday afternoon in the glittering buggy Miss Emily with her head high and Homer Barron with his hat cocked (...)”¹⁹.

¹⁷ Até o dia de sua morte, ainda tinha cabelos vigorosos, cinzentos como aço, como um homem ativo. (FAULKNER, 1977, p.128). (Tradução nossa).

¹⁸ Depois da morte de seu pai, {Emily} saiu muito pouco.” (FAULKNER, 1977, p.122) (Tradução nossa).

¹⁹ “Pobre Emily”, os invejosos diziam por trás, ao vê-los passar a tarde de domingo juntos, numa carriola de aluguel, Miss Emily com a cabeça erguida e Homer Barron com seu chapéu armado (...) (FAULKNER, 1977, p. 126). (Tradução nossa).

As narrativas rompem, nesse momento, com as convenções sociais, uma vez que os encontros furtivos das personagens com seus pares são relacionados, como se fossem uma espécie de libertação, um último sopro de sanidade e alegria para quem, outrora, mergulhara em uma tristeza profunda, após a morte da figura paterna.

Os devaneios vivenciados por Miss Emily e Rosalina projetam-nas para um labirinto de sonhos e fantasias, onde Juca Passarinho e Homer Barron são os condutores ao estado de volúpia e de loucura. Da paixão inesperada, aflora a tragédia anunciada pelos narradores, que apontam a decadência e a finitude das famílias, desde o início das narrativas, pois Miss Emily e Rosalina sempre estiveram fadadas a um destino cruel e triste. Desse modo, a maneira subjetiva de ver e entender o mundo é das personagens, que não têm noção real de sua condição, sendo-o, também, de quem narra o texto. Portanto, mito e tragédia caminham lado a lado e carregam dor e angústia.

Para Buxton (2011), *Ópera dos mortos* discute a premonição, o trágico desfecho e o papel do destino na obra de Autran. Para a autora, a crença na fatalidade e a predestinação da existência humana são notadamente difundidas no ocidente e fortemente influenciadas pela tragédia grega, observando-se que o fatalismo e a manifestação do destino, na vida das personagens, podem ser estabelecidos como ponto de aproximação com a obra autraniana.

A força, atribuição referida aos deuses da mitologia grega, conduz o homem ao seu destino, e são essas forças inexplicáveis que agem e controlam a vida humana. A trajetória peculiar que envolve as personagens é repleta de detalhes que denunciam o seu fim. A perda dos pais e a transgressão das regras impostas por homens tornam as personagens vítimas do caminho que não escolheram percorrer.

O envolvimento com forasteiros, a abertura de suas casas para presenças masculinas inferiores à casta de suas famílias são atos de desobediência, transgressão e uma quebra fatal da imutabilidade que lhes confere a vida. Não pertencentes ao tempo presente, vivem, assim como a casa, profunda e impenetrável, o drama da tragédia, até seu desaparecimento. Essa é a sentença que define seus destinos, o fim de suas famílias.

Para as personagens, cultivar os mortos é reviver as memórias. O presente só existe porque reconta o passado. O universo de enclausuramento doentio das personagens torna-se presença constante, por meio dos espaços fechados e sufocantes. A descrição física e psicológica que o narrador acumula, ao longo das narrativas, permite ao leitor contemplar a figura de mulheres fechadas e tristes.

Encerradas em suas casas, afastam das pessoas de Duas Pontes e Jefferson a possibilidade de conhecê-las e integrarem-nas ao meio social, sem desmistificá-las. A saída

das personagens, no caso de Miss Emily, com a morte, e de Rosalina, com a loucura, pode ser entendida como viagem, como o corte da vivência com o possível, ou seja, o espaço das personagens já não pode ser mais atingido.

O compromisso memorialístico está presente nas narrativas, com a representação do sul de Minas Gerais e do sul dos Estados Unidos, expressando o resgate de um passado não mais existente. Maria Arminda Arruda (1982), em seu artigo intitulado *Minas: tempo e memória*, ao analisar as relações entre produção e memória, traz-nos, como explicação, o seguinte: “As memórias, então, significam um longo processo de imersão, característica no passado, cujo ponto terminal é a infância, enquanto repositório das promessas irrealizadas, momento incorruptível da vida e dimensão irresgatável da existência”. (ARRUDA, 1982, p. 27). Portanto, é a memória que resgata as origens e guarda também os momentos de infortúnio.

A preservação do tempo passado, no conto e no romance, é simbolizada pelo tempo parado. Na casa de Miss Emily, a penumbra esconde a sua verdadeira natureza, e a poeira, “a faint dust rose sluggishly²⁰”, é uma espécie de proteção contra a realidade. Em *Ópera dos mortos*, os relógios parados, pendurados na parede, indicam a ausência da passagem do tempo e a reverência aos mortos: “Os relógios eram um quebranto, parados eles batiam como de noite aquele coração penado no meio da casa (...)” (DOURADO, 1980, p. 41).

A chegada de outros tempos é marcada pelas presenças de Homer Barron e Juca Passarinho, mas, ainda que possamos verificar nisso um novo fôlego à vida das personagens, é ao dirigir-se para o passado que Miss Emily e Rosalina buscam compor suas identidades.

Miss Emily, ao perceber que, mais uma vez, seria deixada, envenena Homer Barron, extirpando toda a ausência e dor experimentadas com a morte de seu pai, ao substituir o corpo do pai morto pelo corpo do amante. Novamente, é a morte que movimenta as engrenagens. A criação de uma identidade imaginária, a fim de recriar e reviver o passado, aponta para a dimensão mítica, negadora da morte, como destruição, o que fundamenta a vida dos mortos. A abertura do quarto, no andar superior, visitado frequentemente por Miss Emily, com a constatação do corpo de Homer em estado avançado de decomposição, deitado na cama – arrumada para ser o leito nupcial –, marca a manifestação da imobilidade como último recurso para manter-se eterno.

Os encontros furtivos de Rosalina e Juca Passarinho, em sua alcova, também no andar superior, apontam para o espaço como figuração, destinado ao segredo e à individualidade,

²⁰ Lentamente, uma leve poeira subiu (FAULKNER, 1977, p. 120). (Tradução nossa).

onde a privacidade era necessária para a explosão de sentimentos, longe do olhar atento de Quiquina. É esse olhar que vigia Rosalina, fazendo com que se lembre da distinção de sua condição social – se comparada a seu amante –, de sua exemplaridade. A ausência de pertencimento do novo morador ao passado imposto pelo casarão dos Honório Cota e também o nascimento do filho morto conduzem o aventureiro a partir, para sempre. A destruição de Rosalina, juntamente com a sua redenção, é a loucura, que marca sua viagem finita.

Ao tentar romper com o passado, é a morte que dignifica e liberta as personagens do patriarcado e das convenções sociais, da repressão sexual, da estrutura de classes que aprenderam a respeitar, da existência inútil do papel da mulher e do peso que carregam da história de suas famílias. Autran e Faulkner travam uma batalha entre as personagens e a morte. Existem várias dimensões e perspectivas na construção da imagem dos espaços, onde se vinculam laços históricos e psicológicos.

Para as personagens, o que resta é o culto aos mortos, fardo pesado que carregam, capaz de mudar e reger o destino das protagonistas, dos passantes Juca Passarinho e Homer Barron e das pessoas das cidades de Jefferson e Duas Pontes. São os antepassados de Miss Emily e Rosalina que regem a ópera e dirigem as engrenagens, levando as personagens à condenação, ao eterno e ao exemplar.

No próximo capítulo, discutiremos mais detalhadamente o culto aos mortos como forma de manutenção do tempo mítico, o espaço como imagem negadora do profano e existencial, além do mito, que funcionam como elementos desencadeadores da fatalidade, do retorno do trágico, em *Ópera dos mortos* e “A rose for Emily”.

CAPÍTULO III

A simbologia do culto aos mortos

A luz de um olhar, para onde ela vai
quando a morte coloca seu dedo frio
sobre os olhos de um morto.

(Bachelard)

Para se compreender melhor certas personagens, é necessário observar que muitas delas não encarnam propriamente apenas um indivíduo, mas sim a representação de uma parcela social inserida em um tempo histórico, com seus costumes e valores.

A ficção é um lugar ontológico de grande destaque. Por meio das personagens situadas nesse lugar, é que o homem pode se projetar e contemplar a plenitude de sua condição. Antônio Candido (2002), ao discutir o papel de personagem, em *A personagem do romance*, reflete a narração como um artifício que nos permite contemplar os conflitos de diversas naturezas, tratando de realidades variadas. As personagens, nesse contexto, devem ser entendidas como seres fictícios, que vivenciam os acontecimentos do enredo, profundamente enleadas aos componentes narrativos nos quais se manifestam os propósitos da narrativa, e igualmente os valores, significados percebidos por meio da sua visão de vida.

Desse modo, podemos entender que o enredo só existe por meio das personagens, e que as personagens inseridas no enredo conectam-se entre si e expressam os caminhos do romance, seus valores, os significados e a visão que deles decorrem. Ao leitor, cabe o valor real de ler e interpretar a condição humana por meio de uma narrativa; nas palavras de Antônio Candido: “Assim, o leitor contempla e ao mesmo tempo vive as possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar, pela crescente redução de possibilidades.” (CANDIDO, 2002, p. 52).

Corroborando a discussão proposta por Candido, ao tratar do ato da escrita na preparação de suas obras, no livro *Poética de romance: matéria de carpintaria* (1976)²¹, Autran explica que os escritores, em sua simplicidade aparente, sabem usar o real na elaboração de sua obra. Para tal, o personagem vivencia a realidade dentro do livro. Segundo

²¹ Este livro é uma reflexão sobre o fazer literário do autor. Trata-se de um resumo do curso oferecido por Autran Dourado aos alunos da PUC-RJ, como escritor visitante do Departamento de Letras e Artes, tendo sido concebido por incentivo de Antônio Candido.

o autor, “O criador amassa e emprega a realidade para criar outra realidade, uma realidade que obedece à complicada geometria literária (...)”. (DOURADO, 1972, p. 72). Para a criação da personagem, a imaginação apodera-se da forma, o abstrato transforma-se em concreto, e o desconhecido em conhecido. É, portanto, a necessidade de transpor palavras em imagem que sugere a criação da personagem como metáfora.

Apesar de Faulkner, tal como o fez Autran, não teorizar de forma sistematizada sua poética de romance, durante dois semestres – de 1957 a 1958 –, como escritor residente na Universidade de Virginia, propiciou ao público de suas palestras um vasto esclarecimento sobre seu processo de criação. Perguntado pela plateia sobre o processo de elaboração da personagem Miss Emily²² como imagem real ou uma personagem criada pelo autor, Faulkner responde que, no processo de criação, o escritor usa sua observação, a experiência e a imaginação, mas, para a escrita de um bom texto, não é possível determinar a realidade inserida em uma narrativa. Para o autor, um ser humano completo demora setenta anos para estar pronto, mas um escritor detém um tempo menor de criação. Portanto, o que está presente na criação das personagens são as pessoas de sua vivência ou coisas que imaginou, suas leituras, coisas que ouviu, porém uma personagem jamais pode ser reduzida a uma única criatura viva. Além disso, existe uma qualidade onipotente que confere a fúria da criação ao autor, dando-lhe a capacidade de mudar, na literatura, aquilo criado por Deus.

Partilhando de uma mesma tradição literária, Faulkner e Autran, no processo de elaboração das personagens Miss Emily e Rosalina, interpretam as questões da linguagem, do tempo e do ser, em uma perspectiva barroca e trágica. A originalidade da criação de um mundo paralelo e o espaço mítico das casas conferem às personagens barrocas a qualidade de se fundirem em uma única imagem – casa e personagens como um único ser.

As personagens, como personificação do espaço e da linguagem plurissignificativa que ele simboliza, são também a memória de seus mortos e suas metáforas. Para Lepecki (1976), o tempo parado seria a imagem de negação da personagem, uma espécie de último recurso por meio do qual transita a imutabilidade como artifício da personagem, sendo

²² Texto integral da resposta concedida por Faulkner sobre o processo de criação de Miss Emily: “No, no, I think a writer uses observation, experience, imagination. He never knows just how much of which he does use, but I don't believe you can write a very good or very moving story about a human being in the—the—the proscribed limits of—of a story or a book and take a human being from life. It takes sixty years to—to create a complete and rounded human being, but the writer hasn't got that much time. He's only got thirty minutes, or at the best, three or four hours, and so probably any writer is—has made a composite picture. It's—it's people he knew or things he imagined, things he read, things he heard, but he wouldn't bother with trying to—to reduce to paper or to put onto paper any living creature. Also, there's a—a quality of—of God-like omnipotence that the fury of—of creating something gives you, and you're not satisfied with the way God did it. You can improve on him just a little”. (FAULKNER, William. Faulkner at Virginia. MARCH, 11, 1957).

transmitido ao leitor como exploração do absurdo. Desse modo, ao caracterizar o tempo de Rosalina, a autora nos apresenta o espaço como uma espécie de manifestação mítica da personagem: “É através das sensações transmitidas pelo espaço que reconhecemos as sensações vivenciadas por Rosalina” (LEPECKI, 1976, p. 174).

O valor mítico das narrativas de Autran e Faulkner envolve a oposição entre afirmação e negação, o espaço aberto e o fechado e, por consequência, a distância do espaço e do tempo. O espaço da casa vigora entre o sagrado e o profano, que constituem duas formas de as personagens se situarem em seus mundos. O sobrado de Rosalina e a casa de Miss Emily simbolizam um espaço sagrado para as personagens e para o povo das cidades de Duas Pontes e Jefferson. Concomitantemente, este é também um espaço dessacralizador para as personagens. Essa contradição entre o espaço sagrado e o profano traduz-se como uma oposição entre o real e o irreal vivenciado pelas personagens.

Nas duas obras, as casas são constituídas por dois pavimentos. Em *Ópera dos mortos*, o sobrado é uma construção feita em duas etapas; primeiro, o avó de Rosalina constrói, de modo mais simples, o andar térreo: “No tempo de Lucas Procópio a casa era de um só pavimento, ao jeito dele; pesada, amarrada ao chão, com suas quatro janelas, no meio a porta grossa, rústica, alta (...)”. (DOURADO, 1980, p. 3). Depois, o pai de Rosalina, o Coronel Honório Cota, ergue o segundo pavimento, com mais ostentação e luxo: “(...) assim fez ele com a casa; assobradou-a, pôs todo gosto no segundo pavimento.” (DOURADO, 1980, p. 4).

Nessa época, a vida no sobrado era movimentada, aberta a todos na cidade, até que o Coronel Honório Cota resolve fazer política. Ao sofrer um terrível golpe de seus correligionários, perde a eleição e se tranca no sobrado até sua morte. Rosalina segue os movimentos do pai e afasta-se de todos. Com a morte do Coronel Honório Cota, cumpre o ritual feito pelo pai, cala-se e tranca-se em casa, para que ninguém se aproxime.

A casa de Miss Emily, um emblema da aristocracia sulista, datada, no conto, de 1870, ricamente decorada ao estilo da época, sofre com a passagem do tempo e com a mudança do estilo da vizinhança, que se moderniza com a chegada da pavimentação das ruas e dos postos de gasolina. Miss Emily, como a casa, permanece como única remanescente de uma época em que a elite branca era a classe dominante: “only Miss Emily’s house was left (...)”²³ (FAULKNER, 1977, p. 119). Assim como Rosalina, Miss Emily perdeu seu pai e cumpriu o ritual de permanecer isolada até sua morte, como uma forma de cristalizar o tempo e mantê-lo presente.

²³ “apenas a casa de Miss Emily permaneceu (...)”. (FAULKNER, 1977, p. 119). (Tradução nossa).

O espaço simbolizado pelas casas são claustros vivos por onde transitam as personagens e suas memórias. Lidas nesta dissertação como uma espécie de túmulo, onde se opera o agora em oposição ao antes, as casas permanecem na inércia do tempo, no culto aos mortos de Rosalina e de Miss Emily e no silêncio como um eterno repositório da memória das personagens. Para Lepecki, “Contraditoriamente, já dentro da formulação mítica, é também mundo completo: a ausência física do morto é também a anulação pela sua presença enquanto proposição modeladora e objeto de culto.” (LEPECKI, 1976, p. 19). Desse modo, o isolamento das personagens e a negação do tempo presente apontam para uma intensa relação com os mortos.

A casa e o sobrado são espaços exemplares de culto aos seus mortos e constituem personagem e espaço como um único ser. Ao preservar a casa do mesmo modo que vigorava na época de seus antepassados, Miss Emily e Rosalina criam uma espécie de relógio imaginário, parado no momento da morte de seus pais.

O relógio é um símbolo da medição do tempo desde a antiguidade. Dentre vários formatos, a ampulheta é composta de duas âmbulas que se comunicam entre si por um pequeno orifício, de onde escoam uma pequena quantidade de areia que marca o tempo decorrido de uma âmbula a outra. A ampulheta simboliza a transitoriedade da vida; a sua forma, com seu duplo compartimento, aponta para a analogia entre o alto e o baixo, o divino e o terreno, o vazio e o cheio. A areia que cai incessantemente de uma âmbula a outra é a representação da queda perpétua do tempo e sua consumação no ciclo humano, com a morte indicando a finitude da vida, no entanto o movimento contrário da ampulheta pode significar o retroceder do tempo, o eterno retorno às origens.

Em *Ópera dos mortos*, os relógios parados apontam para as mortes dos antepassados de Rosalina. Primeiro a mãe, D. Genu, e depois o pai, João Capistrano. Os relógios são o símbolo do claustro de Rosalina; parados, não existe o tempo presente no sobrado, como denuncia a passagem: “Os relógios da sala, os ponteiros não se moviam. O tempo não venciam naquela casa. D. Rosalina fora do tempo, uma estrela sobre o mar, indiferente ao rolar das ondas.” (DOURADO, 1980, p.101).

Para Rose Ganguzza, em artigo escrito para o Suplemento Literário, sobre os símbolos em *Ópera dos mortos*, os relógios assumem, no decorrer da narrativa, vários significados como a repetição da história, dos fatos vivenciados pela família de Rosalina e suas mortes. Estes também apontam para o tempo parado e para a exemplaridade experimentada por Rosalina. Desse modo, a representação das mortes dos pais de Rosalina, pelas horas marcadas em cada relógio, é a busca desesperada da personagem pela eternização da vida que tivera no

passado, naquele sobrado. O pacto de Rosalina com o passado é marcado pelos relógios parados; fazê-los funcionar é voltar-se contra seus antepassados: “Mas ela não podia mexer nos relógios, não devia nunca mexer naqueles relógios (...)” (DOURADO, 1980, p. 40).

Em “A rose for Emily”, o relógio é também um símbolo da ausência do tempo e da exemplaridade de Miss Emily. No episódio da cobrança de impostos por autoridades da cidade, o narrador chama a atenção para uma fina corrente de ouro que a personagem carrega no pescoço, com um relógio em sua extremidade, que é descrito no conto como invisível: “(...) the invisible watch ticking at the end of the gold chain.” (FAULKNER, 1977, p. 121). O relógio do pescoço de Miss Emily, apesar das batidas ouvidas pelos visitantes, é um símbolo da ausência do tempo cronológico, descrito como invisível, que perde o valor do tempo e marca o eterno retorno da personagem ao passado.

Na casa da personagem, tudo aponta para o pacto experimentado após a morte do pai. O estaque do tempo é, também, a tentativa de permanência no passado. Ao ser questionada pelos visitantes sobre a ausência de pagamento dos impostos, a personagem afirma que não deve nenhum imposto à cidade de Jefferson e ordena aos visitantes que procurem o Coronel Sartoris. Surpresos com a resposta sem sentido da personagem, tendo em vista o fato de que o coronel, autoridade de outra época, havia falecido há dez anos, a comitiva desiste da cobrança dos impostos.

Portanto, o relógio é um símbolo não somente das mortes físicas dos antepassados de Rosalina, no caso de *Ópera dos mortos*, mas do tempo parado e da eterna tentativa das personagens em fundir o presente e o passado, criando o espaço sagrado de culto aos seus mortos. Talvez esse seja o símbolo mais forte nas narrativas, o da persistência, na memória, por parte das personagens que a reconstroem incessantemente, ainda que custe sua sanidade, o modelo exemplar de seus pais.

O espaço sagrado da casa é uma afirmação da imutabilidade dos mortos na vida das personagens. Carregados de valor exemplar, são representados, nas obras, pelo andar térreo, que permanecera intacto, nos dois casos, desde a morte dos pais. Na casa de Miss Emily, a conservação do ambiente, impregnado pela poeira acumulada nos móveis, pelo tempo, é o elo com seus antepassados e a conservação de seus valores.

Em *Ópera dos mortos*, o primeiro andar do sobrado é vigiado por Quiquina, que traz a lembrança do tabu e da obediência estabelecidos pelo Coronel João Capistrano. Porém, o maior valor exemplar de Rosalina encontra-se, novamente, no relógio-armário, “cheio de pó, até teia de aranha tinha (...)” (DOURADO, 1980, p. 40). Apesar de a casa estar sempre muito

limpa, apenas o relógio permaneceu intacto desde a morte do pai, apontando para o eterno retorno ao passado.

Segundo o *Dicionário de Símbolos*, a poeira significa terra reduzida ao pó. A definição também aponta para o rito funerário dos Hebreus, que era marcado pelo uso de cinza e de poeira na cabeça, como um sinal de luto, criando uma analogia com a simbologia impressa pela intensa poeira na casa de Miss Emily: “It smelled of dust and disuse – a close, dank smell.”²⁴ (FAULKNER, 1976, p. 120), e também pelo relógio-armário da casa de Rosalina. A poeira é um símbolo do luto das personagens pelos seus antepassados e do valor do destino que se cumpre, o retorno ao tempo passado e a vida-morte em que se encontram aprisionadas Miss Emily e Rosalina.

O segundo andar das casas é o local de epifania das personagens, um espaço profano, onde a mulher não se encontra em estado “puro”. Rosalina, de *Ópera dos mortos*, é detentora de um universo privado de memórias e devaneios de moça solteira, rompido por seus encontros furtivos com Juca Passarinho, regados a vinho, levando-a ao estado de volúpia, à perda momentânea do valor exemplar. No conto “A rose for Emily”, a conservação de um leito nupcial e o corpo do nubente em decomposição, visitado habitualmente por Miss Emily, no segundo andar da casa, revelam outra realidade que beira ao absurdo. Essa dicotomia entre o real e o irreal, que circunda e aprisiona na limitação e na rotina as personagens, fixa-as na fatalidade de vidas.

Na narrativa e no conto, as flores são símbolos de grande valia, já que são discutidos e compreendidos de várias formas pelos que analisam essas narrativas. A percepção escolhida, aqui, para análise distancia as duas obras. Em *Ópera dos mortos*, Rosalina produzia flores para passar o tempo: “Assim era melhor, ocupava as mãos, distraía o espírito, ajudava passar o tempo” (DOURADO, 1980, p. 33). As preferidas eram as rosas de organdi, porém as flores de Rosalina, feitas de pano ou de papel, eram artificiais, assim como sua morte-vida.

Em outro ponto da narrativa, podemos destacar outro sentido para a rosa; o seu desabrochar é o renascimento de uma Rosalina festiva, viva, carnal, pronta para amar o recém-chegado Juca Passarinho. Na passagem escolhida, as pétalas abertas são como o ápice da paixão para os dois amantes, nas noites inebriantes, regadas a vinho, a descoberta do amor, o desabrochar para a vida; embora linda, a rosa tem dois lados: a delicadeza das pétalas e os ferinos espinhos, e esta nos apresenta uma advertência ao perigo simbolizado pela aranha, entendendo que se trata de um animal predador, que aprisiona suas vítimas em sua teia, em

²⁴ Havia em tudo um cheiro de poeira, de guardado, de coisas que nunca são usadas – um cheiro de mofo e umidade. (FAULKNER, 1977, p.120). (Tradução nossa).

seu casulo: “Uma rosa branca, vaporosa, uma rosa como uma aranha de pétalas. Uma rosa de pano, viva. Uma rosa mais viva que as rosas de carne e seiva dos jardins. O brilho da rosa, a sua vida. Rosaviva!”(DOURADO,1980,p.128).

Não é demais nos atentarmos, ainda, para a figuração sexual desse símbolo feminino por excelência. A construção de sentido alterna valores culturais que, à primeira vista, parecem contraditórios: uma rosa branca e uma rosa viva, de carne. Rosalina é, pois, essa rosaviva, branca e pura, em um espaço, e vermelha e erótica, em outro espaço.

Em “A Rose for Emily”, a personagem é descrita pelos habitantes da cidade como digna de pena, “Poor Emily”. Ao se envolver com Homer Barron, desabrocha para o amor: “‘Poor Emily’ behind the jealousies as they passed on Sunday afternoon (...) Miss Emily with her head high and Homer Barron with his hat cocked (...)”²⁵, mas o envolvimento de Miss Emily com Homer beira ao absurdo, e o conto não aponta para uma conotação sexual para a rosa, talvez porque o próprio título da narrativa sugira o símbolo como um presente para alguém tão sofrido que, como a flor, quando não cuidada, se desvanece.

Entre muitas aproximações propostas em estudos sobre a obra de Faulkner, parece-nos pertinente citar que a simbologia da rosa, em “A rose for Emily”, é constantemente associada ao poema de William Blake (1757-1827), “A rosa doente”. Nesse sentido, Miss Emily seria a representação do verme destruidor do poema de Blake:

Oh Rosa, Estás doente!
O verme que se aventa
Invisível à noite
Nos uivos da tormenta
Encontrou o teu leito
De prazer carmesim;
E seu escuro amor secreto
À tua vida põe fim.

(Trad. Vizioli, 1993, p. 53)

O amor assassino e a necrofilia de Miss Emily seriam a representação do verme destruidor do poema de Blake, para James Mellard (1986), que propôs essa análise. É possível observar que “o encontrar o leito” e “o prazer carmesim” podem ser lidos como uma alusão aos encontros secretos de Miss Emily, no leito nupcial preparado por ela, com o corpo em decomposição de Homer Barron, já que carmesim é uma cor de corante produzida usando-se corpos secos de insetos do gênero *Kermes*.

²⁵ "Pobre Emily"(...) Miss Emily com a cabeça erguida e Homer Barron com seu chapéu armado (...) (FAULKNER, 1977, p. 126). (Tradução nossa).

O distanciamento das personagens com a realidade se torna mais tênue, ao longo dos anos, tanto no conto “A Rose for Emily” como no romance *Ópera dos mortos*. O elo com o mundo exterior se firma através da presença silenciosa do servo negro, respectivamente Tobe e Quiquina, que encarnam, por meio de suas representações, a disposição de uma parcela social ausente de discurso, no espaço das narrativas.

Os personagens negros Tobe e Quinquina vivem próximos ao centro da família, e transitam com liberdade entre o espaço da casa e da cidade. A ausência de discurso das personagens denuncia a representação oprimida, porém carregada de mistérios e conhecimentos que vão além do entendimento dos brancos. A servidão, no conto e na narrativa, parece-nos uma opção de Tobe e Quiquina, e o silêncio pode ser lido como uma metáfora social de uma época de poucas oportunidades para minorias.

Na escrita do conto, a apresentação da personagem caracteriza a relação de servidão. Faulkner utiliza o termo “The Negro” para se referir a Tobe, que, assim como Quiquina, é um elo entre as casas e a cidade. No entanto, essas personagens, apesar de transitarem para dentro e para fora das casas, não se comunicam com os habitantes da cidade, mas se comunicam com Miss Emily e com Rosalina.

São as oposições de espaços e tempos que direcionam as personagens à problemática da busca pelo absoluto e pelo sagrado, que estão diretamente em conflito com o real e o profano. Desse modo, para quem narra, existe uma variedade de significados detectáveis nos espaços do possível e do impossível. Para Bachelard (1989), “A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (BACHELARD, 1989, p. 208). É, portanto, por meio dos objetos e personagens silenciosos que passam a comunicar, como intermediários mudos entre as personagens, que podemos compreender as sensações experimentadas por Miss Emily e Rosalina.

Ao analisar o espaço romanesco como possível elemento de análise na obra de Lima Barreto, Osman Lins (1978) afirma que não só espaço e tempo, quando nos debruçamos sobre a narrativa, são indissociáveis. Para o autor, o espaço social é a junção de fatores econômicos, históricos e sociais que cercam a personagem. Ao afirmar que devemos distingui-lo da “atmosfera” do espaço, o autor sugere a noção de espaço psicológico como algo que circunda e transpõe a personagem, e não apenas brota do espaço.

O simbolismo nas narrativas aparece primeiramente pela busca do mundo interior das personagens. A noção de espaço físico, nas duas narrativas, é representada pela imagem da casa, um elo opressivo entre as personagens e seus fantasmas, um santuário de lembranças do passado vivo. Ao discutir a dialética do interior e do exterior, Bachelard evidencia o ambiente

interno como refúgio, sensível, imaginativo, pitoresco, reduto de intimidade e liberdade; já o espaço externo desperta a sensação de perda, obscuridade, perigo, opondo-se ao interior doméstico, livre e íntimo.

A casa, tanto no romance quanto no conto, representa uma sociedade tradicional e um tempo de glória para a família dos Honório Cota e os Griersons, e guarda, em sua arquitetura, as marcas de seus antepassados. Em *Ópera dos mortos*, o casarão de arquitetura oponente é constituído por dois andares. Cada andar representa uma geração da família: primeiro o avô de Rosalina, Coronel Lucas Procópio; depois, seu pai, o coronel João Capistrano: “Ali naquela casa de muitas janelas de bandeiras coloridas vivia Rosalina. Casa de gente de casta, segundo eles antigamente.” (DOURADO, 1999, p. 2).

No conto “A Rose for Emily”, a casa é retratada com riqueza de detalhes, demonstrando a tradição de uma época, para a cidade, quase motivo de orgulho: “It was a big, squarish frame house that had once been white (...) set on what had once been our most select street.”²⁶ (FAULKNER, 1977, p. 119).

Nas obras, existe, por parte das personagens Rosalina e Emily, um forte laço afetivo com a figura paterna. Últimas remanescentes de suas famílias, coube a elas o cuidado com o pai, o fardo da vida solitária, sem perspectiva de casamento. É interessante observar que há, por parte dessa figura paterna, uma atitude castradora, figurada pelo resguardo da honra da filha, demonstrando a natureza autoritária e persuasiva do coronel João Capistrano e de Mr. Grierson. Os pais de Rosalina e Miss Emily, respectivamente, conduzem as personagens a crer que nenhum pretendente seria bom suficientemente para se casar com elas.

No conto, Emily é retratada como uma figura superior às demais: “None of the young men were quiet good enough for Miss Emily and such”²⁷ (FAULKNER, 1977, p. 123). Em *Ópera dos mortos*, Rosalina também assume a mesma posição de subordinação à vontade do pai: “Não, de jeito nenhum ela pensava em casar. Emanuel bem que quis. O pai. Você não deve de olhar pra nenhum rapaz, não deve dar confiança pra essa gatinha.” (DOURADO, 1999, p. 37).

A subordinação das personagens à ordem social imposta pelo pai é devastadora. Elas não são capazes de assumir outros valores, tampouco reagir ao destino já figurado, pois estão condenadas a uma espécie de morte e vida. Rosalina, quase que conscientemente, assume essa subordinação ao refletir sobre o rumo que tomara sua vida: “De repente, acordada pelo canto,

²⁶Era uma casa grande, quadrada, que já havia sido branca (...) estabelecida no que antes era a nossa rua mais seleta. (FAULKNER, 1977, p.119). (Tradução nossa).

²⁷Nenhum dos jovens era bom o bastante para Miss Emily. (FAULKNER, 1977, p. 123). (Tradução nossa).

viu a solidão que era sua vida. Como, meu deus? Ela estava virando coisa, se enterrando no oco do escuro.” (DOURADO, 1999, p. 91).

Para Emily, também, é o narrador coral que desenha um quadro em perspectiva, a personagem imóvel, emoldurada junto do pai, a continuidade de sua história, como um quadro solitário pendurado na parede: “We had long thought of them as a tableau, Miss Emily a slender figure in white in the background, her father a spraddled silhouette in the foreground (...)”²⁸ (FAULKNER, 1977, p. 123).

O espaço interior, representado no romance e no conto pelo fechamento das personagens em sua casa após a morte do pai, é autônomo e palco de vivências. Em “A Rose for Emily”, a clausura da personagem na casa é também seu fechamento para as relações com o mundo exterior: “After her father’s death {Miss Emily} went out very little”.²⁹ (FAULKNER, 1977, p. 122). Em *Ópera dos mortos*, Rosalina comunga do mesmo comportamento: “Desde que o pai morreu se trancou de todo, não sai mais de casa”. (DOURADO, 1999, p. 79).

Estabelece-se, então, uma síntese de lembranças, imagens arquetípicas e experiências diretas e atuais. As personagens transitam entre espaços de naturezas opostas: a morte e a vida, a luz e a sombra, o velho e o novo, e é o vazio do espaço íntimo da casa que permite que elas se deixem tomar pelos devaneios.

O espaço psíquico é ocupado pelas personagens centrais do conto e do romance. Emily e Rosalina, isoladas em seus lares, em suas conchas, são reflexos de um lugar de recolhimento e loucura, um espaço de exemplaridade, do sagrado e da vivência dos mortos que regem suas vidas. Observado o aspecto social da época, para as mulheres, a casa pode ser retratada como um espaço de castração, pois era o espaço privado, prioritariamente da família, e o lugar onde cabiam as mulheres notoriamente respeitáveis.

Como reflexo da criação de seus pais, Emily e Rosalina, quase como um pacto com valores de exemplaridade, furtam-se das relações com o mundo exterior, vivendo entre um misto de privações e devaneios, até a chegada da figura masculina, que será a ponte entre o espaço da realidade cruel para um espaço de fantasias e sonhos.

Na concepção de suas personagens, Autran Dourado, no livro *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* (1976), demonstra que existe uma preocupação na construção do enredo e das composições de imagens, como recurso de substituição e tradução

²⁸Havia muito tempo que pensávamos neles como um quadro, a Srta. Emily uma figura esguia de branco em segundo plano, e o pai uma silhueta esticada no primeiro plano. (FAULKNER, 1977, p. 123). (Tradução nossa).

²⁹Depois da morte de seu pai, {Miss Emily} saiu muito pouco. (FAULKNER, 1977, p.122). (Tradução nossa).

das ações por sensações embutidas na trama, da mesma forma que propõe Faulkner no conto. Para o autor, essas sensações só podem ser entendidas pela interação entre obra e leitor, por meio de um processo criativo da imaginação que recria e dá vida às lembranças contadas. Essa técnica, que está presente no conto e foi refinada no romance, torna possível a reflexão do drama vivenciado pelas personagens.

Desse modo, pode-se observar que todas as imagens se trançam para apontar a ausência de tempo, o isolamento das personagens e os sentimentos que destas decorrem, o espaço como uma figuração de Miss Emily e Rosalina.

3.1 A casa da escrita

O sobrado de Rosalina e a casa de Miss Emily talvez sejam os pontos mais representativos das narrativas. Em *Ópera dos mortos*, o sobrado é a memória da gente Honório Cota, como já apresentado anteriormente. Mas a casa pode, ainda, ser entendida como uma metáfora de construção da narrativa elaborada, cuidadosamente, por Autran Dourado.

A influência das obras de Faulkner na literatura da América Latina vem recebendo grande destaque desde o século passado e se solidifica como uma das grandes matrizes para a produção de nossa ficção literária. Carlos Fuentes, em seu livro *Em esto creo* (2002), destaca Faulkner como o autor mais latino-americano dos Estados Unidos, especialmente por seu estilo barroco estar próximo da cultura em que os escritores latinos estão inseridos. Para Fuentes (2002), a sucessão de tempos, técnica usada em grande parte de sua obra, seria um modo de agrupar todos os personagens da narrativa no presente. Ao analisar a arquitetura narrativa engendrada por Faulkner, o autor aponta a tragédia como um instrumento essencial da modernidade, reforçando, assim, o papel da criação literária na revitalização da consciência trágica.

As técnicas articuladas por Faulkner como a linguagem barroca, a sucessão de tempos e a consciência trágica dialogam com obras latinas como *Comala*, de Juan Rulfo, e *Macondo*, de Gabriel Garcia-Márquez. No Brasil, existe um tímido movimento nacional no aprofundamento da crítica e como se estabelece o diálogo entre nossos escritores e Faulkner.

O sobrado de *Ópera dos mortos* é uma dualidade constituída do atamancado sobre o elegante, um misto de popular e erudito. Walter Moser (1999), em seu artigo “Spätzeit”, discute a saturação cultural, diante de um passado rico, e o legado deixado pelos antecessores

do homem tardio, que se sente preso e impossibilitado de ser original. O autor classifica essa herança como fragmentos que chegariam até o presente, em forma de ruínas e escombros. O homem tardio, ao acumular todo esse conhecimento, insere-se num momento decadente e se sente impossibilitado de produzir algo original, uma vez que acredita que tudo já fora dito anteriormente. As ruínas que figuram a apresentação do sobrado dos Honório Cota podem ser lidas como uma ironia da voz narrativa, que desconfia de sua sabedoria e autoridade:

Ponha tento na construção, pense no barroco e nas suas mudanças, na feição do sobrado, na sua aparência inteira, apartada, suspensa (não, oh tempo, pare suas engrenagens e areias, deixe a casa como é, foi ou era, só pra gente ver, a gente carece de ver; impossível com a sua mediação destruidora, que cimenta, castradora); esqueça por um momento os sinais, os avisos surdos das ruínas, dos desastres, do destino. (DOURADO, 1980, p.02)

Ao apontarmos esses traços no processo de criação de *Ópera dos mortos*, a eles associamos a ideia de um caminho de involução que parece natural ao homem tardio, pois esse processo perpassa pelos dolorosos impactos da decadência; como reflexo de tal sistema, há uma forte nostalgia ao imponente passado. Contudo, se essa decadência é, por um lado, um processo doloroso, ela determina, também, que a posteridade cultural seria uma espécie de combustível para o homem tardio criar sua própria produção artística, única e original.

Analisando o título do romance de Autran, observa-se o drama das personagens que, por meio de vozes alternadas, figuram a ópera. O palco das personagens é o sobrado, que conta a história de Rosalina e ostenta o rico estilo de técnicas narrativas e a incansável busca pelo universal expresso pelo autor. O trecho a seguir: “Não derrubo obra de meu pai. O que eu quero é juntar o meu com o de meu pai. Eu sou ele agora, no sangue, por dentro. A casa tem que ser assim, eu quero. Eu mais ele, numa argamassa estranha de gente e casa” (DOURADO, 1980, p. 4), serve-nos como base para argumentar, por meio do conceito intertextual, que um texto não seria uma seleção aleatória de influências, mas uma espécie de assimilação de textos que atuam dentro de um texto centralizador de sentido.

Como já mencionamos anteriormente, Faulkner faz parte do processo de formação de Autran como escritor, sendo, desse modo, possível afirmar que variantes apontam para uma mesma direção no processo de criação de *Ópera dos mortos* e “A rose for Emily”.

Ao discutir o conceito de secundariedade, Moser (1999), problematiza que os destroços do passado não seriam um obstáculo para a criação do artista; ao contrário, serviriam como um recurso indispensável na elaboração de sua arte. Nessa perspectiva, em

uma carta elaborada por Autran, em setembro de 1970, e enviada ao revisor de uma das edições de *Ópera dos mortos*, o autor solicita que sejam mantidas as omissões de palavras, presentes nos trechos onde fora trabalhado o *stream of consciousness*, técnica exaustivamente trabalhada por Faulkner:

No stream of consciousness, fluxo de consciência, ou monólogo interior, como apelidaram no Brasil certa técnica usada no livro, a sintaxe é propositadamente desarticulada, estúrdia, às vezes confusa. Mas, não se engane, é só na aparência, dá um trabalho danado, tem uma ordem. Não havia necessidade de torná-la clara, acrescentando palavras que omiti de propósito. A pontuação que usei é regulada pelo movimento rítmico da consciência do personagem, não pela gramática oficial, que castra e uniformiza tudo. (DOURADO, carta ao revisor, 1970).

Portanto, o que se observa no processo de criação de Autran é a secundariedade discutida nos estudos de Moser (1999). A produção autraniana é construída a partir de um pré-constructo cultural, nesse caso, as técnicas narrativas desenvolvidas por Faulkner. A força da obra do pai, a relação de fraqueza inicial pelo poeta filho e a superação da obra canônica por este, relações discutidas por Harold Bloom, no processo de criação poética, seriam o próprio “Spätzeit” vivenciado por Autran, ao superar as técnicas de Faulkner.

Ainda nessa direção, é importante salientar que o leitor tem grande importância no processo de significação literária, tal como discute Anselmo Peres Alós (2012), no artigo “Literatura Comparada ontem e hoje: campo epistemológico de ansiedade e incertezas”, no qual aborda questões do comparatismo na atualidade. Para o autor, a intertextualidade ocorre no momento da recepção, conferindo ao leitor um local privilegiado na evolução da significação literária. O papel de uma alusão ou de uma citação exerce grande valor na tessitura de uma obra literária, porém cabe à recepção a responsabilidade por aludir às referências de leitura de um autor, as quais podem ser identificadas em um texto por imagens, técnicas ou até mesmo citação.

Para Leyla Perrone Moisés (1978), uma história sempre tem como pano de fundo outra história já contada, e esse recurso nasce com a literatura. Desde sempre, o escritor recorre às obras históricas para escrever. Em seu processo de formação como escritor, Autran visitou as mesmas obras lidas e estudadas por Faulkner.

Em seu depoimento³⁰, na Universidade de Virginia, ao ser questionado sobre a importância das leituras para a escrita de seus romances, Faulkner apelida suas leituras de

³⁰ Texto integral da resposta de Faulkner sobre a importância da leitura em seu processo criativo: “In the sense that—that you find new things in—in old friends. That is, there's some reason that—that you like to go back and

referência de “old friends” e ressalta que o processo criativo de um escritor perpassa por visitar insistentemente seus “old friends”, na tentativa de evocação da própria experiência de amadurecimento enquanto escritor, que, ao revisitar suas leituras, é capaz de ver, com o olhar da experiência, aquilo que não viu antes, o que os bons escritores dizem aos jovens.

A decadência do patriarcado, os espaços míticos de *Yoknapatawpha* e Duas Pontes, cenários de grande parte das obras de Faulkner e Dourado, e o legado trágico de famílias tradicionais, na perspectiva da modernização, são pontos de confluência do processo de criação, já apontados pela crítica e por Autran Dourado.

Para se estabelecerem as aproximações e o diálogo com a obra autraniana, é preciso destacar os três aspectos centrais de grande parte dos romances e contos de Faulkner: a ambientação em um universo mítico, mas carregado de crítica social, o condado de *Yoknapatawpha*; os personagens obsessivos e a utilização de personagens metafóricos que se encontram no centro da trama.

Em “A rose for Emily”, a história de Miss Emily ocorre em Jefferson, cidade principal do condado de *Yoknapatawpha*. A personagem é intensa e obsessiva; ao perder o pai, posterga seu enterro durante três dias, na tentativa de manter sua presença física. Mais tarde, ao se envolver com Homer Barron, e ao perceber que seria deixada, mata-o e guarda seu corpo no leito nupcial, ornado para seu casamento. Miss Emily também é uma metáfora do Sul decadente, numa representação do caos moral e psicológico que devasta a família dos Griersons.

Criando uma correspondência com a obra autraniana, *Ópera dos mortos* é construída com o mesmo requinte de técnicas desenvolvidas por Faulkner. Os aspectos centrais da obra faulkneriana estão presentes em Rosalina. A história se passa na cidade mítica de Duas Pontes e, de forma semelhante, a personagem se torna obsessiva ao perder o pai, criando duas personalidades, Rosalina diurna e Rosalina noturna, um misto de recato e pecado, e, do mesmo modo que se vê em Miss Emily, pode ser lida como uma personagem metáfora das questões que circundam a alma do homem.

spend a—an hour or two with an old friend. It may not be—be for anything new, unless the evocation with a little more experience on your own part will—will throw a new light onto something that you thought you knew before, and you find now you didn't, that you maybe know a little more about truth, that what the—the good writers say to the young man, he knows instinctively are true things. Later on, as he knows a little more, he knows why they're true and, in that sense, it is something new, yes”. (FAULKNER, William. Faulkner at Virginia. March, 11, 1957).

Por esse viés, é interessante refletir sobre as técnicas narrativas embutidas nas duas obras, como a descentralização dos atos das personagens para evocar a condição social e moral das famílias tradicionais, personificada pelos Griersons e pela família Honório Cota. A voz distanciada é capaz de ver, ouvir e adentrar nos pensamentos das personagens Miss Emily e Rosalina, para narrar eventos passados, enfatizando a experiência subjetiva. E o tempo, por meio dos poucos e estáticos eventos presentes, que ocorrem apenas para justificar o passado. Ao apontar para a decadente casa de Miss Emily e o casarão em ruínas de Rosalina, por exemplo, o que o narrador busca é chamar a atenção para o passado daqueles lugares, o recuo do tempo.

Para Autran, *Ópera dos mortos* é um romance carregado de simbologias e “metáforas de construção” (DOURADO, 1976, p. 114). O espaço seria profundamente significativo, o que possibilitaria a concretude da memória, de acordo com as palavras do autor: “Para usarmos da acepção metáforia do verbo ler, tão moderno e em voga, quem souber ler o sobrado entenderá Rosalina.” (DOURADO, 1976, p. 187). Como apresentado anteriormente, é preciso salientar que Autran já revelara que Rosalina seria a personificação do próprio autor. Então, se a leitura do sobrado revela traços sobre a personalidade de Rosalina, é possível afirmar que essa leitura também aponta para traços da escritura de Autran Dourado.

Ao retomar a noção kafkiana de que as personagens são meramente imagens, Autran postula que as personagens são metáforas que permitem ao romancista a intercomunicação e paralelismos entre personagens. Desse modo, a personagem não nasceria anterior ao romance, pois: “(...) só se cria e se narra um personagem através, por exemplo, entre muitas outras técnicas e figuras de retórica, da técnica associativa”. (DOURADO, 1976, p. 103-105).

Portanto, na construção das personagens, o mundo interior destaca-se, de tal modo, sobre o mundo exterior, que essas personagens não são capazes de interagir com a realidade que as circunda. Rosalina se fecha no casarão para cultuar seus mortos, e o estaque do tempo é figurado pelos relógios parados; já Miss Emily evoca a necrofilia, criando um ritual de culto ao corpo do pai e, depois, ao corpo do amante, até o final de sua vida. A criação de uma realidade paralela aponta para a estabilização do “eu passado”, como consciência transformadora da ruína em qualidade exemplar.

Ao apontar o sobrado como modelo de metáfora de construção, o que se observa é que Autran revisita suas memórias de leitura para a criação de sua obra:

Em geral todas as minhas obras nascem, não iguaizinhas, mas quase sempre de uma ideia súbita, conceito que prefiro ao de inspiração; ideia trabalhada

lúcida e objetivamente numa disciplina diária de anos. É um cheiro, uma lembrança, um fiapo de sonho, uns olhos azuis ou negros, uma frase, um personagem, um nome, a semente da obra futura. Tudo isso a psicologia explica, uma análise revelaria seus aspectos submersos. (DOURADO, 1976, p. 132).

O uso do *stream of consciousness*, que rompe a linearidade cronológica e destaca as emoções, para elucidar problemas na consciência das personagens de *Ópera dos mortos*, também é um traço marcante nas narrativas faulknerianas: a cidade mítica de Duas Pontes, assim como Jefferson; a presença do negro nos serviços da casa como crítica social; o envolvimento de damas da sociedade com homens de classe inferior; a ruptura de paradigmas do patriarcado e a própria estrutura neurótica da personagem Rosalina nos vislumbra a psicose de Miss Emily, no conto.

Ao destacar o processo de criação literária de Autran por meio do personagem João da Fonseca, Osmar Pereira Oliva (2014), em seu texto “Narrar e trair-se – a formação filosófica e literária de Autran Dourado em *Um artista Aprendiz*”, como já mencionamos anteriormente, ressalta a busca incessante do escritor em aprimorar seu projeto literário, a importância da leitura dos clássicos e a sua contribuição, destacadas por Autran por intermédio de suas memórias de leitura, apontando para a busca e apuração do aprendizado de novas técnicas narrativas, ao demonstrar a preocupação do autor em criar uma obra representativa para a literatura brasileira.

A exploração do inconsciente e dos mitos por um viés próprio, a rotina de uma cidade interiorana de Minas Gerais e seus costumes e linguagem coloquial destacam o valor ficcional representado pela originalidade de *Ópera dos mortos*. Embora tenhamos como proposta uma aproximação com o conto faulkneriano, é inegável que Autran Dourado tenha criado uma obra genuína, com características próprias. Desse modo, ao trazermos à reflexão o texto de T. S. Elliot sobre a analogia do catalisador, o autor, ao criar, mesmo recebendo experiências anteriores, digere-as e recria suas paixões, que lhe servem de elemento vivo para a constituição de uma obra original.

Ao apontarmos as semelhanças e distâncias entre os símbolos presentes no espaço e lermos o sobrado como uma escrita feita sobre outra, o que propomos é a confirmação do conceito de tradição e originalidade, em que todo texto se constrói por meio de outros. O primeiro andar do sobrado antigo e gasto “Ainda conserva a imponência e o porte senhorial, o ar solarengo que o tempo de todo não comeu”. (DOURADO, 1980, p. 1), o que seria uma alusão à escrita canônica de Faulkner, que se recria por meio da construção do segundo andar, a tradição revisitada por Autran e um exímio trabalho de originalidade, em que “O sobrado

ficou pronto. À primeira vista ninguém diz – o senhor mesmo só agora repara, depois que eu falei – que aquela casa nasceu de outra”. (DOURADO, 1980, p. 5).

A riqueza de detalhes do segundo plano, que se constitui barroco por natureza e “procurava fundir num só todo (compôs volumes cúbicos, buscou uma clara simetria nos vãos da fachada, deu-lhe vôo e leveza) aquelas duas figuras – o brumoso Lucas Procópio e aquele ali, o coronel João Capistrano Honório Cota”. (DOURADO, 1980, p. 5), revelam o zelo e a busca da permanência da tradição original exercida por Autran, assim como fez o mestre de obras na construção do sobrado dos Honório Cota, em *Ópera dos mortos*. Um projeto estético cuidadosamente elaborado por Autran, por meio de suas leituras que “Fez crescer do chão feito uma árvore a casa acachapada, deu-lhe leveza e vida”. (DOURADO, 1980, p. 5), num ato de conferir à literatura um espaço de retomadas, num ato de contar e recontar sempre.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou demonstrar como a narrativa *Ópera dos mortos* dialoga com a tradição figurada pelo conto “A rose for Emily”. A compreensão do texto literário, por meio da perspectiva comparatista, conduziu-nos à análise dos procedimentos aplicados nas duas obras, certificando, assim, as relações entre Autran Dourado e William Faulkner.

O principal objetivo estabelecido por este estudo foi analisar a representação do feminino, a construção dos narradores e a simbologia da rosa figurada no espaço, além dos temas que aproximam as duas narrativas. Apoiados no conceito de intertextualidade, observou-se que os processos de assimilação criativa dos elementos favorecem não só o conhecimento da peculiaridade de cada texto, mas a compreensão dos processos de criação de cada autor.

É importante ressaltar que não encontramos uma vasta bibliografia de estudos comparados entre as duas narrativas, especialmente em língua inglesa, o que tornou esta escrita mais provocadora. Também evidenciamos que este estudo trouxe muitas curiosidades, questionamentos e outros apontamentos que abrem caminho para futuros estudos.

A metodologia utilizada para a análise alcançar o propósito do comparatismo foi o estudo bibliográfico, com base nas obras de Autran Dourado e William Faulkner, nas pesquisas e nas noções de campos de teóricos como Borges e Elliot sobre o conceito de tradição e originalidade; em Ricoeur, na relação possível entre tempo, narração e consciência; em Kristeva, entre outros teóricos, na reflexão sobre o conceito de intertextualidade, e em Bachelard, sobre a figuração do espaço.

Ao analisarmos a fortuna crítica de Autran e Faulkner, observamos, principalmente, que os estudos das narrativas estão voltados para temáticas relativas à memória, às simbologias, aos mitos, à morte e às técnicas narrativas. No entanto, ao trilharmos o caminho da leitura das casas como espaço duplo – o novo e o velho, o tempo dos mortos e o tempo de Miss Emily e Rosalina –, observamos outra leitura possível.

Na perspectiva desta dissertação, o sentido, na leitura do sobrado, demonstra que Autran não o criou como simples recurso literário; acreditamos que o projeto estético de *Ópera dos mortos* é uma inquietação do autor em revisitar a tradição e reformular técnicas, no intuito de tornar-se um continuador desse projeto literário. Portanto, a estima e admiração pela obra de Faulkner não é mera coincidência; o sobrado é símbolo da renovação do autor contemporâneo que buscou, por meio do estudo do arcaico, compor seu projeto estético.

Assim, não somente a semelhança entre a vida social de Duas Pontes e Jefferson, o espaço das casas e as personagens femininas, castradas pela presença da figura paterna, estabelecem as relações entre as narrativas, mas também o requinte de técnicas utilizadas por Faulkner e Autran, que aponta para um lento processo de escrita e reescrita, com níveis de organização de palavras para fins estéticos.

Ao analisar comparativamente as representações femininas, verificamos que Rosalina e Miss Emily, apesar das ambientações distintas, o Sul de Minas Gerais e o Sul-estadunidense, vivenciam uma mesma realidade. Em ambos os casos, as personagens são marcadas por forte tradição da sociedade patriarcal e rompem esse padrão, ao se envolverem com homens de classes inferiores.

Tanto no romance autraniano quanto na obra de Faulkner foi possível observar uma forte crítica social ao patriarcado. A figura de Homer Barron e Juca Passarinho são antíteses de Miss Emily e Rosalina e do passado aristocrático de suas famílias. Do envolvimento amoroso, da abertura das casas, até o fim trágico das personagens, Rosalina e Miss Emily, ao tentarem romper o pacto realizado com seus antepassados, são condenadas ao eterno e ao valor exemplar.

Desse modo, o maior valor das narrativas parece-nos a morte; no romance e no conto, existe um narrador que retoma o tempo das personagens por meio de sua memória. Por vezes, no romance, ele aponta para a visão que o leitor deve ter; em outros trechos, ocorre uma fusão entre a voz que narra e o que pensa a personagem, como já dissemos antes. No conto, há uma prevalência do narrador externo, que trata Miss Emily com certo distanciamento. O uso da técnica de retrospectão faz com que o narrador explicita ao leitor os eventos vivenciados pela personagem e revele sua confusão mental, que não permite separar o presente do passado.

Apesar da desafiante complexidade das narrativas escolhidas para compor este estudo e das infinitas variantes de análise, foi possível constatar que as relações entre as personagens Miss Emily e Rosalina estão pautadas em vários aspectos, desde os autorais, pois Autran reverencia Faulkner como autor de grande influência em sua escrita, até os aspectos sociais, que se fazem presentes a partir de uma semelhança entre a vida interiorana, em espaços míticos, onde os costumes, as tradições, a arquitetura das cidades imaginárias de Jefferson e Duas Pontes dão-lhes um arquétipo mítico. Tragicamente destinadas à solidão por figuras castradoras, as personagens Rosalina e Miss Emily são espectros do passado de seus pais.

A morte abre caminho para que o narrador oculto possa visitar a história das personagens e nos transpor ao tempo de Miss Emily e Rosalina. A constância dos mortos, no cotidiano das personagens, é uma forma de se manter preservada a história das famílias; o

medo da perda da identidade cria um universo paralelo onde a morte se torna vida nos espaços das casas. É a ligação das personagens com os viventes do passado, a negação do espaço e da ausência do tempo presente que confere a Rosalina e Miss Emily a experiência da exemplaridade.

Os relógios parados, retratados no conto e no romance, são símbolos da persistência da memória por parte das personagens. São parados, no romance, nas horas das mortes dos pais de Rosalina e, ao final, por Quiquina, na morte simbólica da personagem, enquanto, no conto, a figuração da ausência do tempo é o relógio invisível que Miss Emily carrega no pescoço.

Desse modo, os relógios apresentam-se como exemplos da reconstrução do tempo de glória de suas famílias. Tudo está parado no casarão dos Honório Cota e dos Griersons: a vida das personagens é uma eterna espera, sua conduta, o modo de vida e os exemplos familiares são arcaicos e fixados num tempo que só faz sentido no tempo mítico das personagens.

O elo entre as obras ultrapassa o gosto pessoal da literatura de Autran e torna-se o centro de identidade das personagens. Por esse viés, reconhecer o interesse literário do autor mineiro é fundamental não só para compreender seu processo de escrita, mas também para aludir às personagens como identidades essenciais ao enredo, sendo estas repletas de significação e intertextualidade.

O deslocamento do conto “A rose for Emily” para o tempo de *Ópera dos mortos* é a explicitação da intertextualidade entre as narrativas que, por meio de sua referência direta à literatura universal – evocada abertamente na construção da personagem romanesca –, transpõe, ao gosto literário do autor, suas ações e sentimentos, interessando chamar a atenção ao fato de que Autran não oculta o que lê, e Faulkner faz parte de sua formação como escritor.

Dito isso, podemos concluir que, apesar de todas as semelhanças entre as obras, existe um ponto de maior confluência que merece ser retomado futuramente, em um estudo mais aprofundado. O sobrado, como metáfora de escrita, é o resgate do conto pelo olhar atento do leitor, que atribui a ele novo vigor, já que, ao construir uma escrita sobre outra, ou o segundo andar mais barroco que o térreo, Autran revisita Faulkner e recria um novo estilo de técnicas refinadas, assim como foi construído o sobrado.

Como dissemos antes, o autor não nega sua fonte de inspiração e, tal qual João Capistrano, não derruba a obra realizada pelo pai, Lucas Procópio. Ao contrário, incorpora seu estilo ao dele, transpondo, assim, os ensinamentos clássicos – advindos da obra falkneriana – ao seu tempo.

Reelabora-se, por meio de um *Spätzeit*, a literatura canônica de Faulkner. A partir de um pré-construído, a literatura autraniana é a subversão do mesmo, tecendo um estilo próprio

e refinado. Nas palavras de Autran: “Literatura é terreno baldio. Estamos reescrevendo a mesma história, recriando o mesmo mito.” (DOURADO, 2000, p. 14).

REFERÊNCIAS

ALÓS, Anselmo Peres. A literatura comparada neste início de milênio: tendências e perspectivas. *Ângulo* (FATEA), n. 130, jul./set. 2012. p. 7-12. Disponível em: <<http://www.fatea.br/seer/index.php/angulo/article/view/1007/787>> Acesso em: 16 de Novembro de 2017.

ALÓS, Anselmo Peres. Literatura comparada ontem e hoje: campo epistemológico de ansiedades e incertezas. *Organon*. (UFRGS), Porto Alegre, v. 27, n. 52, 2012, p. 17-42. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/33469/21342>> Acesso em: 16 de Novembro de 2017.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.

BARTHES, R. *Escritores, intelectuais, professores e outros ensaios*. Lisboa, Presença, 1975.

BLOTNER, Joseph. *Faulkner, A Biography I-II*. New York: Random House, 1974.

BORGES, J. L. *Otrassinquisiones*. Obras completas. Buenos Aires: EMECE, 1974.

BUXTON, Angela Heloiza Benedito; OLIVA, O.P. A Fatalidade em Ópera dos Mortos de Autran Dourado. In: *V Seminário de Literatura Brasileira*, 2011, Montes Claros, MG. Anais do V Seminário de Literatura Brasileira. Montes Claros, MG: UNIMONTES, 2011. v. I. p. 1-7.

CAMARGO, Maria Stella. *Linguagem e silêncio na obra de Autran Dourado*. Dissertação de Mestrado Pontifícia. Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1973.

CANDIDO, Antônio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antônio. Rosenfeld, Anatol. PRADO, Décio de Almeida. GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura cComparada*. São Paulo: Ática, 2006.

CARVALHAL, Tânia Franco. *O próprio e o alheio: Ensaios de Literatura Comparada*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

CARVALHAL, Tânia Franco; COUTINHO, Eduardo F. (org). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. RJ: José Olympio, 1998.

COLLOQUIES AT NAGANO SEMINAR, *FAULKNER at Nagano*, ed. Robert A. Jelliffe Tokyo: Kenkyushua. 1996, 1956. p. 17.

DAGHLIAN, Carlos. Estrutura e significado em “Uma rosa para Emily”, de William Faulkner. *Rev. Brasileira de Linguística Aplicada*, v. 4, n. 1, 2004.

DOURADO, Autran. *A barca dos homens*. 6. Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

DOURADO, Autran. *Breve manual de estilo e romance*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

DOURADO, Autran. *Carta ao revisor*. Rio de Janeiro, 01 de outubro de 1970.

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

DOURADO, Autran. *Novelas de aprendizado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

DOURADO, Autran. *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Difel / Difusão Editorial, 1980.

DOURADO, Autran. *Os sinos da agonia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

DOURADO, Autran. *Poética de romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Difel/Difusão Editorial, 1976.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. A essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ELLIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: *Ensaio*. São Paulo: Art Editora, 1985.

EVERETT, Walter K. *Faulkner's art and characters*. Woodbury, New York: Barron's Educational Series, 1969.

FABIANI, Marcelo Villela. *A tradição poética de Autran Dourado em Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro, 2011. 101 fl. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira – UFRJ, Faculdade de Letras.

FAULKNER, William. *A Rose for Emily*, In *Collected Stories of William Faulkner*. New York. Vintage – Random House, Inc. 1977.

FAULKNER, William. "Plot Complications Result of His ' Ignorance': Faulkner," in *Lion in the Garden: Interviews with William Faulkner*, ed. James B. Meriwether and Michael Millgate (New York: Random, 1968).

FAULKNER, William. "Session Ten: Visitors from Virginia Colleges," in *Faulkner in the University*, ed. Frederick L.Gwynn and Joseph L. Blotner (Charlottesville, Va. : Univ. of Virginia Press, 1959). Disponível em: <http://faulkner.libvirginia.edu>. Acessado em: 20 de Fevereiro de 2018.

FAULKNER, William. *Sartoris*. 4. ed. New York: Harcourt Brace Inc., 1964.

FELIPPE, M. L. Casa: uma poética da terceira pele. *Psicologia & Sociedade*, 22(2), 299-308, ano 2010.

FILHO, Ozires Borges. “Em busca do espaço perdido ou espaço e literatura: introdução a uma toponálise.” In: *Língua, Literatura e ensino*. Oziris Borges Filho; Maria Aparecida J. Veiga Gaeta. (Org.). Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2004, v., p. 85- 130.

GANGUZZA, Rose. “*Ópera dos Mortos*”. Belo Horizonte: Minas Gerais – Suplemento Literário, 15 de Janeiro de 1972.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Cibele Braga et al. Belo horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

IGLESIAS, Francisco. Meu amigo Autran Dourado. *Minas Gerais*, 19 jan. 1985. Suplemento Literário, p. 4-6.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Intertextualidades*. Tradução da revista Poétique número 27. Lisboa: Almedina, 1979.

JONES, Diane Brown. *A Reader's Guide to the Short Stories of William Faulkner*. New York: G. K. Hall, 1994. p. 87-141.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LAFETÁ, João Luiz. Uma fotografia na parede. In. : DOURADO, Autran. *Melhores Contos*. São Paulo: Global, 2001.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ed. Ática, 2005.

LEPECKI, Maria Lúcia Torres. *Autran Dourado uma leitura mítica*. São Paulo: Quirón, 1976.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo, Ática, 1978.

LOURENÇO, Maria Manuela da Silva. *Os sinos da agonia: uma poética da memória*. 2008, 117 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Românicos)- Universidade de Lisboa, Lisboa. Disponível em: http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/1742/1/21951_ulfl061154_tm.pdf. Acesso em: 12-08-2016.

LUBBOCK, P. *The Craft of fiction*. London. Jonathan Cape, 1939.

MAGALDI, Sábato. Desencontros e encontros com Autran Dourado. *Minas Gerais*, 19 jan.1985. Suplemento Literário, p. 6.

MAIA, Cláudia. *A invenção da solteirona: conjugalidade moderna e temor moral*. Santa Catarina: Editora Mulheres, 2011.

MELLARD, James. M. *Faulkner's Miss Emily and Blake's Sick Rose: Invisible worn, Nachträglichkeit, and Retrospective Gothic*. *Faulkner Journal*. 2.1 (1986): (37-45).

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira: Modernismo*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1996.

MOISÉS, Leyla Perrone. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

MOSER, Walter. Spätzeit. In: MIRANDA, Wander (org). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 33-54.

PAGNAN, Celso Leopoldo. Autran Dourado: a consciência da poética do romance. UNOPAR- *Cient-Ciên. Human*. Educ. Londrina, v.10, n01, p.53-59, jun. 2009.

PEREIRA, Elizabeth Marly Martins. *Um presente de Morfeu? A insólita gênese de Uma vida em segredo*. Dissertação (Mestrado em Letras/Estudos Literários) - Universidade Estadual de Montes Claros, 2014.

OLIVA, Osmar Pereira (Org.). *Tradições e traduções*. Montes Claros - MG: Editora da Unimontes, 2014. v. 1. 351p.

PLATÃO. *A república*, Publicações Europa América, Mira - Sintra - Mem Martins, 1975.

PÓLVORA, Hélio. Autran em tempo de ópera. *Minas Gerais*. Belo Horizonte, v. 2, n.71, p.10, jan. 1968. Suplemento Literário. Digitalização disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/websuplit/Lib/html/WebSupLit.htm>. Acesso em: 05 de Maio de 2016.

POLLITT, Katha. Dark forces, Tainted blood and a grim family fate. *The New York Times*, January 24, 1982. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1982/01/24/books/darkforcestaintedbloodandagrimfamilyfate.html>. Acesso em: 10 de Fevereiro de 2016.

RENDEIRO, Amanda Garcia. A parábase grega em Machado de Assis. *Garrafa*. Rio de Janeiro: 2010, n. 22. p. 1-16. Disponível em: http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/garrafa/garrafa22/amandarendeiro_aparabasegrega.pdf. Acesso em: 25 de Fevereiro de 2016.

RIBEIRO, Ana Gabriela Gonçalves. *Mulheres de Duas Pontes - Representações do feminino e gênese de O risco do bordado*. Dissertação (Mestrado em Mestrado em Letras/Estudos Literários) - Universidade Estadual de Montes Claros, 2012.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa 2*. A configuração do tempo na narrativa de ficção. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa 3. O tempo narrado*. Tradução de Cláudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios – Rocco*, Rio de Janeiro, 2002.

SANTOS, Leonor da Costa Santos. *Autran Dourado em romance puxa romance ou a ficção recorrente*. UFRJ. Faculdade de Letras, 2008. 215 fl. Tese de doutorado em Literatura Brasileira.

SEGALLA, Cristiane Barnabé. *Ópera dos mortos: uma narrativa em quatro atos (O desdobramento do espaço social através da linguagem)*. 2006. 149 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SENRA, Angela. *Baús de couro, baús de ouro: Minas de Autran Dourado*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994, 147 p.

SHMOOP Editorial Team. "The Sick Rose Poem Text." *Shmoop*. Shmoop University, Inc., 11 nov. 2008. Web. 8 Jan. 2018. Acesso em: 05 de Janeiro. 2018.

SOUZA, Eneida Maria. A glória de um ofício: uma poética da criação. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 9, n. 432, p. 4-5, dez. 1974.

SOUZA, Eneida Maria (Seleção e Org.). As Minas de Autran Dourado. *Suplemento Literário de Minas Gerais – Edição Especial Autran Dourado*, Belo Horizonte, v. 20, n. 955, p. 1, jan. 1985.

SOUZA, Eneida Maria. Ofício (e glória) de um escritor. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 20, n. 955, p. 2, jan. 1985.

SOUZA, Eneida Maria. Setenta anos de ficção. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 12, p. 3, abr. 1996. SOUZA, Eneida Maria (Org.). *Autran Dourado*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

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

VIANA, Vera Lucia Lenz. *A história na voz de quem conta a história* / Eliana Rosa Sturza. – Santa Maria: UFSM, PPGL-Editores, 2007.

VICKERY, Olga W. *The Novels of William Faulkner: A Critical Interpretation*. Rev. ed. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1964.

WERLOCK, Abby H. P. *Companion to the American Short Story*. New York: Facts on File, 2000.

WILLIAMSON, E. *The Penguin History of Latin America*. London: Penguin, 1992.