

FERNANDA GAMA BEZERRA

O DIÁLOGO ENTRE A ÓPERA
E O ROMANCE *ÓPERA DOS MORTOS*, DE AUTRAN DOURADO

Dissertação apresentada à Universidade
Presbiteriana Mackenzie, como requisito
parcial para a obtenção do título de
Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Lílian Lopondo

São Paulo
2008

B574d Bezerra, Fernanda Gama

O diálogo entre a ópera e o romance *Ópera dos Mortos*,
de Autran Dourado. / Fernanda Gama Bezerra. – São Paulo,
2008.

90 p. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade
Presbiteriana Mackenzie, 2008.

Orientação: Prof^a Dr^a Lílian Lopondo.

Bibliografia: p.: 89-90

1. Tempo. 2. Espaço. 3. Ópera. 4. Mulher. I. Título.

CDD: 401.41

FERNANDA GAMA BEZERRA

O DIÁLOGO ENTRE A ÓPERA
E O ROMANCE *ÓPERA DOS MORTOS*, DE AUTRAN DOURADO

Dissertação apresentada à Universidade
Presbiteriana Mackenzie, como requisito
parcial para a obtenção do título de
Mestre em Letras.

Aprovada em 26 de novembro de 2008.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Lílian Lopondo – Orientadora
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Profa. Dra. Elaine Cristina Prado dos Santos
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Profa. Dra. Maria Helena Fioravante Peixoto

Aos meus pais,
por tudo,
sempre.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela força e pela coragem, principalmente nos momentos mais difíceis desta caminhada.

Aos meus pais, minha eterna gratidão por sempre estarem ao meu lado, apoiando-me em todas as escolhas e confortando-me nas horas de angústia.

À Juliana, querida irmã e amiga, pelo apoio e pelas inúmeras noites mal dormidas.

À Profa. Dra. Lílian Lopondo, por ter sido orientadora persistente e compreensiva, aceitando-me com todas as minhas limitações e ajudando-me a concluir esta empreitada.

Ao Prof. Dr. José João Cury e à Profa. Dra. Sonia Helena O. R. Piteri, pelas sugestões apontadas no exame de qualificação.

Aos funcionários e professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UPM, em especial à Profa. Dra. Diana Luz Pessoa de Barros, pela ajuda em momento oportuno, e à Profa. Dra. Aurora Gedra Ruiz Alvarez, pelo incentivo à realização deste trabalho.

À Maria Lúcia Rico Koseki, grande amiga e incentivadora desde a época da graduação, pelo estímulo que acabou me trazendo até aqui.

À Dra. Zenaide Fichino, pelo apoio oferecido tantas vezes e por tantos anos.

Aos familiares e amigos, pela torcida e pela compreensão nas diversas ocasiões em que tive de me ausentar para que pudesse completar esta jornada.

À Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, pelo auxílio financeiro que viabilizou a concretização deste trabalho.

Ao MACKPESQUISA (Fundo Mackenzie de Pesquisa), pelos subsídios que também tornaram possível a realização deste percurso.

É bonito? [...]
Lindo. Sobretudo quando ela morre.
(Gustave Charpentier, Louise)

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo analisar o diálogo estabelecido entre o romance *Ópera dos mortos*, do escritor mineiro Autran Dourado, e o gênero musical a que o título da obra faz referência, bem como suas implicações na construção dos sentidos. Tal escolha justifica-se na medida em que entendemos que examinar as relações instituídas entre esse texto literário e outro sistema semiótico é caminho, dentre as várias possibilidades de leitura, para o conhecimento da complexidade do referido romance. Ressalte-se que o termo “ópera” será considerado em sentido amplo; mais que um espetáculo que une música, teatro e poesia, a ópera é uma das manifestações artísticas que melhor representa o caráter trágico da existência humana. Assim, em um primeiro momento, serão examinadas a dimensão simbólica do sobrado da família Honório Cota, enquanto espaço cênico, e a significativa relação entre tempo e espaço. Em seguida, traçar-se-á um paralelo entre a trajetória da protagonista e os caminhos percorridos por algumas das mais célebres heroínas de ópera, buscando entender por que, invariavelmente, a mulher é castigada na arena operística.

Palavras-chave: tempo; espaço; ópera; mulher.

ABSTRACT

This dissertation has as purpose the analysis of the dialogue between the novel *Ópera dos mortos*, by Autran Dourado, and the opera, as well as their implications in the construction of the meanings. This choice is justified because we understand that the exam of the relations established between this literary text and another semiotic system is a way, among many possibilities, to know the complexity of the above-mentioned novel. It is important to stand out that the term “opera” will be considered in wide meaning; more than a spectacle that connects music, theatre and poetry, the opera is one of the artistic manifestations that represents the tragic character of the human existence. In a first moment, it will be examined the symbolic dimension of the Honório Cota’s house, as a scenic space, as well as the meaningful relationship between time and space. After that, it will be delineated a parallel between the trajectory of the protagonist and the paths gone through for some of the most eminent opera heroines, trying to realize why, invariably, woman is punished in the opera arena.

Keywords: time; space; opera; woman.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	09
 CAPÍTULO I	
O sobrado – palco da ópera	14
1. O templo e o tempo	15
2. A sala, o quarto e a cozinha: interditos	23
3. Escadas, soleiras e portas: transição	28
4. Janelas e cortinas: o contato indireto com o mundo	32
5. Relógios parados: morte e destruição	34
6. Espelhos e retratos: imagens duplicadas	37
7. O jardim artificial	40
8. As pontes sem trânsito	42
9. Voçorocas: o berço e o túmulo	45
 CAPÍTULO II	
Rosalina – a heroína derrotada	47
1. A ópera	48
2. A ópera e a derrota da mulher	50
3. Rosalina, a estrela do espetáculo	55
4. Estrangeiras, sempre	60
5. O <i>trickster</i>	63
6. O início da derrota	67
7. A última ária	81
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	
Fecham-se as cortinas	86
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	89

APRESENTAÇÃO

Lançado originalmente em 1967, e incluído pela Unesco em coleção das obras mais representativas da literatura mundial, *Ópera dos mortos* é um dos romances que melhor espelham a temática e o rigor formal de Valdomiro Freitas Autran Dourado, um dos mais importantes escritores em atividade no país.

Natural de Patos, Minas Gerais, Autran Dourado veio ao mundo em 18 de janeiro de 1926. Formado em Direito pela UFMG, foi taquígrafo da Câmara Municipal e da Assembléia Legislativa em seu Estado de origem, redator-chefe da revista *Edifício*, jornalista do *Estado de Minas*, oficial de gabinete do governador Juscelino Kubitschek e secretário de imprensa quando este exerceu a Presidência da República.

Paralelamente a essas atividades, aventurou-se na carreira literária. Nesse percurso, iniciado em 1947 com a novela *Teia*, obteve prêmios de destacada relevância, tanto no Brasil quanto no exterior. Autor de mais de vinte títulos, traduzidos em várias línguas, publicou romances, novelas, contos e ensaios, dentre os quais distinguem-se, além do já citado *Ópera dos mortos*, *Tempo de amar* (1952), *A barca dos homens* (1961), *Uma vida em segredo* (1964), *O risco do bordado* (1970), *Solidão solitude* (1972), *Os sinos da agonia* (1974), *As imaginações pecaminosas* (1981) e os recentes *Ópera dos fantoches* (1995) e *Confissões de Narciso* (1997).

Sua obra une uma “intrínseca mineiridade” à fatalidade das tragédias universais, o que levou a crítica internacional a compará-lo a William Faulkner. Suas personagens, via de regra, são “seres nimbados pelo mistério, enjaulados em

atmosferas cinzentas, oníricas, acossados [...] pelos destinos desavindos, pela decadência e pelo estigma da morte” (MOISÉS, 1996, p. 472-473).

Ópera dos mortos não é exceção. A narrativa orbita em torno da família Honório Cota e transcorre em algum lugar do interior de Minas, num tempo “já lenda-já história” (DOURADO, 1999, p. 12).

A partir de um velho sobrado em ruínas, vão sendo revelados os destinos trágicos de seus moradores. Um narrador, que aos poucos se confunde com a voz da cidade, inicia o relato contando a trajetória de Lucas Procópio Honório Cota. Este, homem poderoso e truculento, espalha filhos e desafetos pelos campos afora e ergue no centro da cidade uma casa com linhas retas e pesadas.

Após sua morte, João Capistrano, seu único filho legítimo, acrescenta à habitação um pavimento com janelas arredondadas, tentando suavizar a fachada. O grande sonho de João – a carreira política – dura até sofrer a primeira traição. A partir desse momento, passa a odiar a cidade e tranca-se no sobrado.

Com o correr dos anos, o casarão vai-se impregnando, cada vez mais, dos fantasmas do passado, que transformam tudo, de objetos a ambientes, em signos da morte. Nessa atmosfera sufocante e sombria cresce Rosalina, filha única de João Capistrano. Solteira, reclusa, isolada do mundo e tendo como companhia apenas Quiquina, a criada muda, a moça passa os dias fazendo flores de pano e vagando entre relógios imóveis e paredes carcomidas. Assiste à vida através das janelas, por detrás das cortinas. Somente as noites e os dias marcam a passagem do tempo, o tempo próprio da gente Honório Cota.

Todavia, a rotina do sobrado é alterada com a chegada de José Feliciano. Vindo de longe, Juca Passarinho, como é chamado por todos, é contratado e vai aos poucos adentrando o universo enigmático da casa e, principalmente, a vida de

Rosalina, uma e ao mesmo tempo tantas. Do tratamento hostil que a patroa dispensa ao novo empregado até entregar-se a ele, é tudo uma questão de tempo. Entretanto – e todo o romance é composto de ‘entretantos’ –, o filho dessa união nasce morto e Rosalina enlouquece, confirmando “os sinais, os avisos surdos das ruínas, dos desastres, do destino” (p. 12) anunciados desde o início da narrativa.

Verifica-se, então, que o título *Ópera dos mortos* não foi escolhido ao acaso. Como no gênero musical a que faz referência, é a certeza de um desfecho trágico que percorre todo o romance, uma meditação a respeito da amplitude do tempo, da vida e da condição humana. Ao contar a história de indivíduos plantados no interior de Minas, a obra reflete, acima de tudo, sobre o absurdo da existência de todos os seres na vastidão do mundo.

O objetivo desta dissertação é analisar o diálogo estabelecido entre o romance acima citado e a ópera, bem como suas implicações na construção dos sentidos. Tal escolha justifica-se na medida em que entendemos que examinar as relações estabelecidas entre esse texto literário e outro sistema semiótico é caminho, dentre as várias possibilidades de leitura, para o conhecimento da complexidade de *Ópera dos mortos*.

Ressalte-se que aqui o termo “ópera” será considerado em sentido amplo. Afinal, mais que um espetáculo que coaduna música, teatro e poesia, a ópera “atende a uma necessidade do homem: a transmissão [...] das muitas e diferentes formas de drama com que se defronta a condição humana” (KOBÉ, 1997, p. xiii).

Para levar a bom termo as metas acima, a presente dissertação será dividida em dois capítulos, sendo que nenhum deles contemplará exclusivamente os pressupostos teóricos.

Para embasar o estudo, no que se refere à arena operística teremos como ponto de partida as idéias apresentadas em *Questões de literatura e de estética* (1998), de Mikhail Bakhtin – especialmente o capítulo a respeito dos cronotopos –, e no livro *O romance e a voz* (1995), de Irene Machado. Quanto à heroína, teremos como base *A ópera ou a derrota das mulheres* (1993), de Catherine Clément, e *O livro completo da ópera* (1997), de Gustave Kobbé.

No primeiro capítulo, será analisada a arena operística, o palco onde é encenada a ‘ópera’: o sobrado. Espécie de espaço cênico, é nele que a narrativa começa e termina; é nele que acontecem os grandes atos dessa ‘ópera’; é ele o símbolo dos triunfos e dos fracassos da gente Honório Cota. Espaço físico e de angústia, o casarão é o lugar das intrigas, dos esconderijos, dos disfarces, dos amores, da morte, da loucura. Em suma, o sobrado é o palco da ‘ópera’ dos mortos – um espetáculo permanente que reverencia um presente que é passado e um passado que é futuro.

Nessa análise, percorreremos todo o casarão, começando pelo piso inferior, onde reside a Rosalina apolínea, que passa os dias confeccionando flores de pano. Subindo as escadas, chegaremos ao pavimento superior, onde vive outra Rosalina, a dionisíaca, que passa as noites na companhia do vinho e de Juca Passarinho.

Nesse trajeto, examinaremos não só a dimensão simbólica da arquitetura desse sobrado cindido em dois mundos distintos, mas também os vínculos entre tempo e espaço e o teor altamente significativo de elementos como a soleira da porta, a escada, a janela, as flores de pano e os relógios parados.

Não é segredo, mesmo para os leigos, que a ópera é marcada pela tragédia. O que talvez nem todos saibam é que, além de trágica, a ópera é “impiedosa” (CLÉMENT, 1993, p. 35), especialmente com as mulheres. No segundo capítulo,

veremos que a protagonista não foge à regra. Assim como muitas heroínas do universo operístico que foram condenadas, de algum modo, por terem subvertido o *status quo*, Rosalina vê sua história de vida culminar em uma retumbante derrota. Afinal, “não existe ópera feliz” (p. 244), pelo menos para as personagens femininas.

Além disso, nesse capítulo serão retomados alguns pontos, examinados na seção precedente, que evidenciam o estreito vínculo, a íntima conexão entre a trajetória da protagonista e a questão temporal e espacial.

Enfim, infinitas são as sugestões e as possibilidades em um texto tão rico, denso e privilegiado como *Ópera dos mortos*. A alternativa que aqui se propõe é adentrar esse universo pela porta da ópera. É o que faremos agora.

Gradativamente as luzes se apagam. Cessa o rumor, a cortina se levanta, as vozes começam a soar. A ópera vai começar...

CAPÍTULO I

O sobrado – palco da ópera

Em *Ópera dos mortos*, o espaço alcança estatuto tão importante quanto outros componentes da narrativa, sendo fundamental no desenvolvimento do entrecho. Sendo assim, neste capítulo analisar-se-á a semântica dos espaços no romance, tendo como eixo o sobrado da família Honório Cota.

Levando-se em conta o título da obra, o sobrado não será visto apenas como o espaço no qual se localiza a ação ou o lugar por onde circulam as personagens; mais do que isso, o casarão será examinado em sua dimensão simbólica, enquanto espaço cênico onde ocorrem os grandes atos dessa ‘ópera’.

Neste estudo, além da estrutura arquitetônica do sobrado, será analisado o teor altamente significativo de elementos como a escada, a soleira da porta, a janela, os relógios parados, os espelhos e as flores de pano. Ademais, o entorno da casa – o Largo do Carmo, o cemitério, as voçorocas – será examinado, dada a sua relevância na composição do cenário e no desenvolvimento da trama.

Apesar de toda a ênfase dada ao componente espacial, é importante assinalar que, na obra de Autran Dourado, em especial no romance que aqui se analisa, os espaços “preenchem-se de tempo, são habitados por sombras do passado – lugares que só assumem sentido e existência em função das vivências temporais que neles se deram” (LEPECKI, 1976, p. 250). Isso significa que “toda referência espacial, onde se desenvolvem os episódios e por onde transitam os personagens, são instâncias temporais”, ou seja, “o tempo está indissolúvelmente

ligado ao espaço e somente através deste vínculo é que surgem as articulações do enredo” (MACHADO, 1995, p. 246-247).

Torna-se, portanto, inevitável citar o conceito de cronotopo. O termo, empregado por Einstein na elaboração da teoria da relatividade, estende-se, no estudo de Bakhtin (1998, p. 211), à literatura e às artes:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo.

Sendo assim, toda a análise que se fará do problema espacial em *Ópera dos mortos* será, necessariamente, uma análise da questão temporal, uma vez que é essa indissolubilidade entre espaço e tempo que torna a ação possível.

É importante salientar, porém, que nem todos os cronotopos do romance de Autran Dourado serão examinados. Dada a complexidade desse assunto, um outro estudo poderia ser destinado exclusivamente a esse propósito. Aqui, limitar-nos-emos à análise de apenas alguns desses cronotopos – aqueles que desempenharam papel essencial na trajetória da heroína.

1. O tempo e o tempo

O mítico Largo do Carmo nasceu como tantas outras cidades ‘reais’ do interior do país, especialmente do sertão de Minas, fundado por homens como Lucas Procópio Honório Cota, “demarcadores, ladrilhando com seus filhos e escravos este chão deserto, [...] buscando as terras boas de plantio, as terras roxas e de outras cores em que o sangue e as lágrimas entram como corantes” (DOURADO, 1999, p.

12). Assim, ergueu-se uma igreja e fez-se o vilarejo. Assim, teve início a gente Honório Cota.

Lucas Procópio, o patriarca, o chefe do clã, levantou uma casa no meio da praça. O prédio retratava com perfeição a alma de seu fundador, um homem da terra, rude e truculento: “No tempo de Lucas Procópio a casa era de um só pavimento, ao jeito dele; pesada, amarrada ao chão, com as suas quatro janelas, no meio a porta grossa, rústica, alta” (p. 14).

João Capistrano, único legatário de Lucas, sempre foi diferente do pai. Sério, reservado, bem-educado, nem de longe lembrava o progenitor, a não ser pelos traços físicos semelhantes – lábios grossos, sobrancelhas cerradas. Quando deixou a Fazenda da Pedra Menina (antiga Fazenda do Encantado, na época de Lucas) para residir na cidade, decidiu remodelar a casa:

assobradou-a, pôs todo gosto no segundo pavimento. Se as vergas das janelas de baixo eram retas e pesadas, denunciando talvez o caráter duro, agreste, soturno, do velho Lucas Procópio, as das janelas de cima, sobrepostas nos vãos de baixo, eram adoçadas por uma leve curva, coroadas e enriquecidas de cornijas delicadas que acompanhavam a ondulação das vergas. (p. 14)

Assim surgiu o sobrado – o monumento, o templo, o palco da ‘ópera’. Um edifício com dois andares, cada um representando seu criador – o inferior Lucas, o superior João.

Apesar de a fachada sintetizar dois estilos opostos e construir-se de forma antitética – o térreo reto, pesado e simples, o andar de cima mais sofisticado, leve e arredondado –, supostamente reproduzindo compartimentos estanques e apartados, o que se via era um risco único, capaz de fundir duas figuras antípodas: “eu não quero um sobrado que fique assim feito uma casa em riba da outra. Eu quero uma casa só, inteira, eu e ele juntos pra sempre” (p. 15).

Dois pavimentos distintos compondo uma só casa. Lucas e João unidos, fundidos, não apenas na frontaria da edificação, mas principalmente na figura de Rosalina – a única neta, a única filha, a última Honório Cota. O sobrado formando um só corpo, juntando três eras, três gerações.

Desse modo, o casarão deixou de ser um problema exclusivamente espacial e passou a representar, também, uma instância temporal, um desenho no espaço e no tempo: pai, filho e neta fisicamente conectados, Lucas, João e Rosalina eternamente vivos na memória da cidade.

Sob esse prisma, o edifício majestoso e imponente erguido no centro do Largo do Carmo assumiu *status* de monumento. Segundo Augé (2007, p. 58)

O monumento, como indica a etimologia latina da palavra [*monumentum*, o que traz à memória, o que faz lembrar um morto], pretende ser a expressão tangível da permanência ou, pelo menos, da duração. É preciso haver altares aos deuses, palácios e tronos para os soberanos, para que não fiquem sujeitos às contingências temporais. Eles permitem, assim, pensar a continuidade das gerações. [...] Sem a ilusão monumental, aos olhos dos vivos, a história não passaria de uma abstração.

Fincado no meio da cidade e estrategicamente acessível aos olhos de todos, o sobrado era a “expressão tangível da permanência”, a garantia da continuidade, da perpetuação do nome Honório Cota. Enquanto objeto que trazia à memória a figura dos mortos, o mausoléu reverenciava o nome da família, protegendo-o das “contingências temporais”. Mesmo depois, devastado e sem nenhum habitante, o casarão mantinha viva a memória dessa gente: para sempre Lucas, João e Rosalina seriam lembrados. Graças ao sobrado, a lenda sedimentou-se, o mito permaneceu.

Note-se que a narrativa se inicia com a descrição do sobrado já em ruínas e inabitado:

Ali naquela casa de muitas janelas de bandeiras coloridas vivia Rosalina. Casa de gente de casta, segundo eles antigamente. Ainda conserva a imponência e o porte senhorial, o ar solarengo que o tempo de todo não

comeu. As cores das janelas e da porta estão lavadas de velhas, o reboco caído em alguns trechos como grandes placas de ferida mostra mesmo as pedras e os tijolos e as taipas de sua carne e ossos, feitos para durar toda a vida; vidros quebrados nas vidraças, resultado do ataque da meninada nos dias de reinação, quando vinham provocar Rosalina [...], escondida detrás das cortinas e reposteiros (DOURADO, 1999, p. 11)

Apesar da mediação destruidora do tempo – cores desbotadas, reboco caído, vidros quebrados – o sobrado preservava a “imponência e o porte senhorial”; mesmo cambaleante, mantinha-se em pé. Afinal, como todo monumento, ele foi construído para “durar toda a vida”.

Dessa maneira, o casarão transformou-se em um legítimo memorial, um marco de orgulho e de esplendor, de sofrimento e de vulnerabilidade. O perene representante da gente Honório Cota, o símbolo concreto dos triunfos e dos fracassos, dos dias de festa e das noites de solidão.

Cada detalhe da fachada corroída revelava um pouco da história da família, sugerindo um mergulho nas entranhas do sobrado, desde as origens até a ruína atual: a soberba figurativizada na frontaria imponente, a decadência estampada no reboco caído – as “placas de ferida” à mostra.

As janelas, por sua vez, conservavam viva a imagem de Rosalina: mesmo ausente ela permanecia. Era como se a moça ainda estivesse ali, atrás das cortinas, observando a cidade, vendo o tempo passar.

Construiu-se, assim, o palco da ‘ópera’, composto por muitas camadas, reveladas em corte horizontal – o reboco, as pedras, os tijolos, as taipas, “carne e ossos” do sobrado – e vertical – os pavimentos da habitação.

Um cenário dentro do qual se desenrolou uma história cujo caráter essencial era a involução temporal, o retorno ao passado mais remoto. João recuperou Lucas ao construir um edifício capaz de fundir pai e filho – “eu e ele juntos pra sempre”; Rosalina retomou o pai e, por extensão, o avô, ao repetir gestos e submeter-se à voz

ancestral. Sendo assim, o movimento era sempre regressivo, rumo ao remoto absoluto, ao espaço-tempo exemplar.

Em verdade, apesar de o casarão ter sobrevivido a todas as intempéries, a dinâmica do tempo nesse espaço era a da destruição. Desde o princípio a gente Honório Cota estava fadada ao aniquilamento; desde o início todos os caminhos levavam ao desfecho trágico – o fim típico da ópera.

Ali, nada se multiplicou, nem Lucas, nem João, nem Rosalina. O primeiro, apesar dos muitos filhos ilegítimos, só permitiu que João carregasse o nome da família. Este, a despeito das inúmeras tentativas, só conseguiu dar vida à Rosalina. Esta, por sua vez, deu à luz um filho morto. Em suma, cada um dos membros do clã gerou um único herdeiro. Cada um desses sucessores, de algum modo, contribuiu para o desaparecimento da linhagem: João, por não gerar um filho varão, o único capaz, pelas leis civis, de perpetuar o nome; Rosalina, pelo próprio isolamento – que, em tese, não produziria descendente nenhum – e por gerar um natimorto.

Aliás, como única herdeira e última integrante viva da família, coube a ela o culto aos antepassados. Assim, a filha transformou a figura do pai em exemplaridade, em criador cuja criatura não tinha outra sina senão a de viver a serviço de quem a moldara.

Logo, além de monumento e de palco da ‘ópera’, o sobrado era também o templo consagrado aos mortos. Nesse contexto, “o fechado, sob a forma de casa e das suas divisões, toma qualidade de sagrado: a casa não só figura como é *templum*” (LEPECKI, 1976, p. 143). Sendo assim, enquanto monumento, o sobrado perpetuava; enquanto templo, reverenciava os falecidos.

Ressalte-se que o valor profano ou sagrado atribuído aos espaços dependia, essencialmente, da forma como cada personagem os via e os sentia. Apesar de a

cidade reconhecer no sobrado uma realidade histórica, redutível às sucessivas gerações, a casa representava um espaço sagrado porque era, permanentemente, inacessível.

Mesmo próximo, ao alcance dos olhos, o sobrado permanecia inatingível, inabordável, tanto no aspecto físico – nas referências às muitas portas e janelas, sempre cerradas – quanto no socioeconômico – na identificação dos Cota como “gente de casta”, cuja morada conservava “a imponência e o porte senhorial”. A despeito das inúmeras, e frustradas, tentativas de aproximação, que assumiam a forma de ataques físicos – os vidros quebrados – e psicológicos – a curiosidade popular de que Rosalina tanto se ressentia – o casarão continuava impenetrável.

Além de ser espaço sagrado para a cidade, o sobrado também se configurava como *templum* para seus habitantes. Rosalina e Quiquina o sentiam como lugar da manutenção da exemplaridade, tanto pelo isolamento, que negava qualquer possibilidade de mudança, quanto pela repetição de gestos – em especial a paralisação dos relógios –, que assumia valor ritual. Em momento oportuno, esse evento será retomado; por ora, convém apenas citá-lo.

Juca, por sua vez, apesar de ter visualizado a casa, em um primeiro instante, como lugar de trabalho, sacralizou-a progressivamente, na medida em que aceitava os interditos e a sentia cada vez mais como lugar do mistério. Em verdade, o primeiro movimento de sacralização do sobrado, por parte do forasteiro, ocorreu logo à chegada, quando ele estabeleceu um paralelo entre a casa de Rosalina e a vida no espaço distante, e exemplar, da infância: “Parecia até os tempos do major Lindolfo” (DOURADO, 1999, p. 79). Sua permanência no casarão alternou-se em espaço-tempo profano e espaço-tempo sagrado, até o ponto em que o primeiro se

esvaiu e tudo – inclusive o cotidiano amoroso compartilhado com a patroa – se transformou em vivência do sagrado.

Já a cidade – o aberto, diametralmente oposto ao fechado do sobrado – era vista como espaço profano pela protagonista. Desde a adolescência, Rosalina desenvolveu a capacidade de viver negando o convívio social e, conseqüentemente, o espaço aberto, passível de sofrer interferência de outrem. Portanto, mais do que a defesa da casa, o isolamento revelava a recusa sistemática do “outro” – sentido como ameaça latente e possível fonte de desequilíbrio.

Ressalte-se que, em *Ópera dos mortos*, não se tentou a fusão do sagrado e do profano. Ao contrário, separaram-se nitidamente os espaços, o que não impedia que alguns agentes deambulassem entre um e outro – caso de Quiquina e Juca, que transitavam nos dois espaços: freqüentavam a cidade, moravam no sobrado.

Ainda com relação à fachada, é interessante destacar que a arquitetura barroca, repleta de contrastes – luzes e sombras, retas e curvas –, era o estilo ideal para abrigar as antíteses emocionais que habitavam aquele espaço sacro, marcado por muitos dramas e sucessivas mortes. Tal arquitetura relacionava-se com a personalidade conflitante de seus moradores, em especial Rosalina, que se debatia entre a permanência e a mudança, a obediência e a transgressão, o equilíbrio precário e a tragédia iminente.

A protagonista lia, nos espaços que lhe eram propostos, uma possibilidade de vida que condicionava o *modus vivendi*, pautado no modelo sagrado eleito. Assim, o sobrado, além de espaço físico, era lugar de sofrimento, de angústia, de coerção de liberdade. Ali, Rosalina ouvia as vozes modeladoras, as vozes ancestrais – do pai e, menos freqüentemente, do avô – que conduziam sua vida. Uma vida repleta de morte.

Neste ponto, é válido assinalar que Autran Dourado privilegia o tema da morte na maioria de suas obras, e a história dos Honório Cota não é exceção. Toda a narrativa organiza-se em torno de sucessivos óbitos – o avô, a mãe, o pai, os irmãos e o filho de Rosalina. Ademais, em boa parte das obras do escritor mineiro, incluindo-se o romance que aqui se analisa, a morte

torna-se presença inarredável a nível de conflitos, de ambiente físico, de objetos, de animais e até de matéria. *Morte, morrer* constitui-se, pois, em situação-chave. Vivida, sentida, observada [...] ela confere sentido ao estar no mundo do protagonista ou de personagens secundárias. (LEPECKI, 1976, p. 5, grifo do autor)

Lucas e João, mesmo mortos, faziam parte do ambiente que rodeava a protagonista, integravam o ciclo vital, orientavam não apenas sua conduta, mas também a das personagens secundárias – em especial Quiquina e Juca. Eles não estavam “destruídos, aniquilados ou de qualquer forma alijados do mundo dos vivos” (p. 6). Ao contrário, continuavam presentes, exercendo autoridade sobre a vida das personagens, principalmente sobre Rosalina.

Além disso, todos os objetos que compunham o cenário estavam impregnados de morte, remetiam a gestos praticados no passado ou tornavam muitas vezes palpável a presença dos que ali já não estavam fisicamente. Como ficará evidente nas páginas a seguir, os relógios parados, as flores artificiais, o piano mudo, os retratos pendurados nas paredes carcomidas, os espelhos, nada permitia que Rosalina esquecesse que a razão de sua existência era preservar a memória da família. Era dela, enquanto última integrante viva do clã, a responsabilidade do culto aos mortos, da manutenção da exemplaridade, da conservação do mito. Assim, sua trajetória transformou-se em um emaranhado para o qual a única saída era a loucura – a morte em vida.

Em suma, no casarão dos Cota, o “risco proposto para todos os bordados desenha sempre a palavra morte” (p. 122). Por isso, a ‘ópera’ era dos mortos. Ali, no mundo fechado e sufocante do sobrado, eram eles que ditavam as regras, que conduziam a vida, que regiam o ‘espetáculo’.

Além de ser o cerrado por excelência, a edificação admitia, dentro de si, outros fechamentos, correspondentes aos espaços específicos por onde circulavam as personagens: a sala e o quarto (Rosalina), a cozinha (Quiquina), o quintal (Juca). Cada um desses compartimentos estava relativamente separado do resto da casa e, como consequência, constituía uma proibição particular. Desse modo, a entrada no território de outrem era entendida como violação de tabu.

2. A sala, o quarto e a cozinha: interditos

Segundo Bakhtin (1998, p. 352), a sala de visita é um espaço privilegiado no romance, especialmente a partir de Stendhal e de Balzac. De acordo com o teórico russo, é nela que ocorrem

os encontros [...], criam-se os nós das intrigas, freqüentemente realizam-se também os desfechos; finalmente ocorrem, o que é particularmente importante, os diálogos que adquirem um significado extraordinário no romance, revelam-se os caracteres, as “idéias” e as paixões dos heróis.

Em *Ópera dos mortos*, a sala configurou-se como o espaço de maior destaque no interior do sobrado. Foi ali que ocorreram os episódios cruciais, os atos mais importantes do ‘espetáculo’: os rituais de paralisação dos relógios, protagonizados por pai e filha; o encontro decisivo de Juca e Rosalina; a última aparição da protagonista antes da partida definitiva.

Além disso, Bakhtin considera que “no interior das casas (sobretudo nas salas de visita), a antiga praça dos carnavais e dos mistérios parece se reanimar” (p. 354). Assim, é possível dizer que nas ocasiões em que os habitantes da cidade penetraram no sobrado e assistiram aos momentos mais agudos de crise – como a paralisação do tempo e, em especial, a derradeira aparição da heroína – a sala de estar do casarão reatualizou o espaço da praça pública da Antiguidade. Nesses momentos, em que o privado entrelaçou-se com o público, em que o particular afetou o social, realizou-se “a exposição e a recapitulação de toda a vida do cidadão” (p. 252).

Todos esses episódios serão retomados e analisados no capítulo II. Por ora, interessa-nos examinar a sala enquanto espaço interdito, enquanto território exclusivo de Rosalina.

Após as mortes de Dona Genu e, principalmente, de João, a última Honório Cota, obedecendo às ordens do pai, isolou-se do mundo e trancou-se no sobrado. A partir de então, a sala – que, em regra, é espaço social e coletivo – converteu-se em espaço íntimo e privado. Ali, em um ambiente perturbadoramente silencioso e sem vida, espremida entre relógios parados, um piano mudo, nunca mais tocado, e móveis “duros e secos e negros e pesados” (DOURADO, 1999, p. 206), Rosalina passava os dias, envolvida na confecção das flores de pano, e parte das noites, sob o efeito do vinho.

Aliás, especialmente nas horas noturnas, nos momentos em que a dona do sobrado sentia com maior intensidade a solidão, a sala tornava-se interdito para os outros habitantes. Quiquina, após o jantar, não freqüentava o cômodo, “nunca atravessava a porta da sala” (p. 126). Também ao crepúsculo, o acesso de Juca à sala, e ao resto do casarão, era vedado; a criada muda cerrava todas as portas,

impedindo qualquer tentativa de aproximação: “De noite trancava a porta da cozinha, ele não podia entrar no corpo da casa” (p. 139).

No entanto, toda a trajetória da heroína pautou-se na violação de tabus. Todas as proibições que lhe foram impostas – ou que ela mesma se impôs – foram, em algum instante, transgredidas. Assim, na sala, no lugar interdito, teve início a relação clandestina entre Rosalina e Juca, entre a filha desobediente e o forasteiro atrevido. Esse episódio, de capital importância e estreitamente relacionado ao desfecho da narrativa, também será retomado em momento oportuno.

Vejamos agora o quarto – o território mais íntimo de qualquer casa, o recanto mais escondido, o *thálamos*, o “pequeno espaço da autonomia concedido às mulheres pela tragédia” (LORAUX, 1995, p. 51).

Alojado no andar de cima do sobrado – o que reforçava o isolamento – o quarto da protagonista, mais que local de repouso, era o espaço onde emergiam as vontades secretas, nos momentos solitários em frente ao espelho, o lugar onde se consumaria a transgressão definitiva.

Antes da chegada do forasteiro, somente Rosalina tinha acesso ao cômodo. Depois de estabelecida a relação íntima entre os dois, ela permitia a entrada de Juca todas as noites e desinterditava, temporariamente, o espaço. Entretanto, terminado o ritual erótico, o quarto e o corpo da heroína voltavam a ser territórios proibidos: “a boca se fechava, o corpo se crispava, as mãos seguravam firmes a colcha. Se insistia, ela era brusca. Ele sabia então que, na sua mudez, na sua recusa, ela queria mandá-lo embora” (DOURADO, 1999, p. 199).

Dessa forma, fica evidente que o quarto também não estava livre do jugo dos mortos. A autonomia de Rosalina naquele compartimento era apenas transitória; nem mesmo ali – no lugar mais recôndito, isolado do resto da casa – ela conseguia

esquivar-se à voz castradora do pai. A ‘surdez’ temporária, provocada possivelmente pelo efeito do vinho, permitia o encontro dos corpos; no entanto, o brado ancestral não se calava nunca, fazendo a heroína recuperar a consciência e sentir-se envergonhada. Ao invasor, restava apenas retornar ao seu território: o fundo do quintal.

Apesar de ambos serem empregados, Quiquina e Juca ocupavam espaços distintos no sobrado e no coração da patroa. A primeira morava na casa dos Cota desde menina. Bem antes de Rosalina nascer, a criada muda já era parte integrante daquele lugar e, ao longo de anos de convivência e de fidelidade à família, ganhou muito mais do que um quarto dentro do casarão; conquistou o respeito e o afeto da única herdeira.

O segundo, ao contrário, era um forasteiro; ninguém sabia quem ele era, ninguém conhecia sua vida pregressa. Desde o primeiro contato com o sobrado, Juca sentiu-se um estrangeiro, alguém que invadia a jurisdição alheia. Para ele, as portas sempre trancadas, as janelas sempre cerradas.

Em verdade, sua presença naquelas cercanias sempre esteve relacionada à clandestinidade. Não por acaso, ele entrou no casarão pela porta dos fundos – “Por aí não. Pelo portão do quintal” (p. 87) – e saiu de lá escondido – “Dias atrás tinham visto Juca Passarinho sair da cidade fugido” (p. 243). Até mesmo a sua contratação como empregado da casa representou a violação de uma regra (como ficará evidente no capítulo II).

Sendo assim, o único papel que ele poderia desempenhar era o de amante noturno, o de homem fraco da ‘ópera’; o único lugar que ele poderia ocupar no sobrado era do lado de fora, no fundo do quintal.

Já a copa e a cozinha eram territórios exclusivos de Quiquina. Juca raramente penetrava nesses cômodos, uma vez que os sentia como tabus, graças à hostilidade que, desde sempre, marcou seu relacionamento com a criada muda. Ela, enquanto guardiã do templo, tentava de todas as formas impedir a passagem do elemento exógeno, que poderia provocar (e de fato o faria) algum tipo de mudança, instaurar um novo modo de ser.

Nem mesmo a dona do casarão freqüentava esses espaços, provavelmente porque ali estava abrigado o único relógio que não havia sido paralisado. Se na copa prevalecia o tempo cronológico – “Duas horas da tarde. Ainda. Faz pouco ouviu as pancadas da pêndula” (p. 43) – no restante do sobrado o tempo próprio da gente Honório Cota, marcado pelos relógios parados, esmagava qualquer proposta de temporalidade histórica e de mutabilidade. Assim, não transitar nessa parte da casa foi a maneira encontrada por Rosalina para negar qualquer possibilidade de mudança e, portanto, manter-se presa aos vetores do tempo ancestral. De fato, essa tentativa teve êxito até a chegada do forasteiro; depois dele, nada mais seria igual no sobrado.

A despeito da fragmentação de territórios, todos esses compartimentos, juntos, formavam um só corpo, uma única história. Dois pavimentos unidos por uma série de degraus; diferentes cômodos intermediados por várias portas e soleiras; diversos limiares marcando presença nos itinerários da heroína.

3. Escadas, soleiras e portas: transição

Em *Ópera dos mortos*, a escada fez-se presente nos momentos mais significativos da trajetória da protagonista, dos quais distinguem-se três: o da obediência, o da transgressão e o da derrota.

No primeiro, ocorrido na ocasião da morte de seu pai, Rosalina veio até a sala e, diante das pessoas que acompanhavam o velório, paralisou mais um relógio, repetindo os gestos de João quando da morte de Dona Genu. Ao dirigir-se para o piso superior sem dizer uma só palavra – “Rosalina subia de novo as escadas, direitinho como desceu” (p. 42) – deu início ao isolamento absoluto, mantendo-se para sempre afastada da cidade. Desde esse dia, a moça não sairia mais do sobrado, em clara atitude de sujeição aos desejos do progenitor.

No segundo, ocorrido logo após o primeiro contato mais íntimo com Juca, Rosalina subiu as escadas tentando escapar do forasteiro e dos olhos vigilantes de Quiquina, sempre no vão da porta: “Quando ele procurou por Rosalina, viu-a no meio da escada, correndo, fugia” (p. 156). Ainda que o ato não tenha se consumado nessa ocasião – os dois se encontrariam novamente alguns dias depois – ficou evidente, desde esse instante, que a última Honório Cota não só tinha aberto “as portas do sobrado pras visitas”, mas também “o coração pros outros” (p. 107). Mesmo sem perceber, a filha fiel havia rompido o acordo feito com o pai.

No terceiro, ao descer os degraus amparada por Emanuel e escoltada pelos homens da lei – “Lá vinha Rosalina descendo a escada” (p. 247) – a heroína fez sua derradeira aparição no ‘espetáculo’. Nessa cena, a escada era imagem de um eixo que tinha como extremidades a protagonista, no alto, e o povo da cidade, embaixo. Dois pólos de uma linha vertical que uniu, momentaneamente, o sagrado e o

profano. A assembléia, estupefata, assistiu ao final de uma escalada rumo à loucura. Restou à única herdeira deixar o sobrado, quase como uma criminosa, e desaparecer estrada afora.

Essas três passagens serão examinadas com mais detalhes no capítulo II, na medida em que a trajetória da protagonista for sendo esquadrihada. Por ora, convém sublinhar que foi no espaço intermediário da escada que, no ritual de descida ou de subida, se revelaram os mais importantes episódios da história de Rosalina: a paralisação do tempo e a submissão à voz ancestral; a tentativa de fuga quando já era tarde; a demência inevitável.

Em cada uma dessas ocasiões, o ato de descer ou de subir os degraus assumiu um sentido distinto. Cada um dos movimentos delineou, gradativamente, a derrota da heroína no palco da ‘ópera’. A cada passo, a última Honório Cota ia se aproximando do desfecho trágico, anunciado desde o princípio.

Sob essa perspectiva, a escada está intimamente relacionada à soleira – o cronotopo “da *crise* e da *mudança* de vida”. Tanto em uma quanto na outra realizam-se os “acontecimentos das crises, das quedas, [...] das decisões que determinam toda uma vida”. Nesses cronotopos, o tempo é “um instante que parece não ter duração e sai do curso normal do tempo biográfico” (BAKHTIN, 1998, p. 354, grifo do autor).

Assim, não é exagero dizer que, mais do que a copa ou a cozinha, a soleira da porta era o território de Quiquina. Nos momentos que antecederam as grandes mudanças e as decisões que alteraram o rumo dos acontecimentos, ali estava ela, onipresente – a boca que não falava, o olho que tudo via.

A chegada de Juca foi, sem dúvida, o evento de maior ressonância na vida de Rosalina após a morte de seu pai. O forasteiro foi o responsável por desencadear as

crises, por provocar as alterações que afetaram de modo definitivo a trajetória da heroína. O estrangeiro, o homem vindo de fora, o “vento após a calmaria” (DOURADO, 1999, p. 125) veio para romper o equilíbrio precário.

A criada muda, enquanto guardiã do *templum*, tinha de resguardá-lo das ameaças exógenas. Por isso, quando Juca aproximou-se do sobrado, trazido pelo carro-de-bois, ela barrou-lhe a entrada. No vão da porta, no limiar entre o mundo interno e o externo, no limite entre a estabilidade e o desequilíbrio, “parada, olhando firme nos olhos dele” (p. 83), Quiquina tentou impedir a ‘invasão’. No entanto, a própria dona da casa desobstruiu-lhe a passagem: “O senhor entra, disse ela, a gente conversa” (p. 87). A partir dessa decisão, tudo mudaria na vida de Rosalina.

Apesar de ter falhado na tentativa de evitar a aproximação do forasteiro, Quiquina continuava vigilante. Todas as noites, trancava as portas, vedava as vias de acesso ao sobrado. No entanto, uma vez mais, seus esforços foram inúteis e não conseguiram impedir que a heroína violasse mais uma regra. Apesar de hesitar, perturbada pela figura da criada – “De repente uma outra presença na sala. Quiquina no vão da porta” (p. 147) –, Rosalina transpôs o limiar, iniciou a relação clandestina com o empregado.

Nesses dois episódios, e em tantos outros que não foram aqui citados, o espaço intermediário da soleira assumiu valor simbólico na medida em que estabeleceu os limites que antecederam as grandes mudanças e os momentos de crise.

Além dos degraus e das soleiras, outros elementos de transição podem assumir sentidos simbólicos na arena operística. No ambiente fechado e opressor do sobrado, não poderiam faltar portas, tanto para acentuar o isolamento no qual a protagonista estava mergulhada quanto para erguer interditos.

A porta da sala – principal via de ingresso, limiar entre o interior e o exterior – figura como “a mais freqüente forma de transição física representada na arquitetura” (LEPECKI, 1976, p. 144). Fechada, cria e garante o *templum*, espaço sagrado, e consolida impedimentos.

Para o povo da cidade, essa, bem como todas as outras portas da casa, estavam sempre cerradas. Além disso, ao proibir Juca de entrar no sobrado por essa via – “Por aí não. Pelo portão do quintal” (DOURADO, 1999, p. 87) – Rosalina instituiu um tabu, reforçando as distâncias e a sacralização do espaço.

Ademais, ao longo de toda a narrativa, várias portas marcaram o percurso de Juca em direção a Rosalina. Sua caminhada, desde a vinda de Paracatu até o encontro definitivo, determinou-se pela modificação das vias de acesso possíveis: a porta dos fundos (a entrada nos limites do sobrado), a porta da cozinha (o ingresso na casa), a porta da sala (o encolhimento das distâncias entre ele e a patroa), a porta do quarto (o acesso ao corpo da filha de João). Cada fronteira transposta correspondia a mais um passo rumo ao aniquilamento de ambos, previsto desde o início.

Conforme já assinalamos, antes dessa aproximação todo o sobrado, à noite, era interdito ao forasteiro. Depois de estabelecido o relacionamento íntimo entre os dois, Juca passou a transitar, no cotidiano noturno, por espaços que antes lhe eram proibidos.

Sob a luz do sol, nada se alterou; o empregado continuou freqüentando o piso térreo, invariavelmente tendo como via de acesso a porta da cozinha. Durante o dia, convivia com a patroa sisuda, sempre envolvida no fabrico das flores de pano. Nessas horas, o acesso ao andar superior lhe era vedado.

No crepúsculo, o criado transmudava-se em amante, penetrava na casa pela porta da sala – aberta pela própria Rosalina –, subia as escadas e ingressava em seu quarto. Somente sob o luar ele se encontrava com a mulher impetuosa, sempre acompanhada pelo vinho.

Essas duas vidas – a diurna e a noturna – estavam “separadas por rigorosos limites temporais”, apartadas pela intransponível distância que afasta o sol da lua. Durante o dia, a patroa e o empregado – a vida “oficial, monoliticamente séria e sombria, subordinada à rigorosa ordem hierárquica” (BAKHTIN, 2005, p. 129). À noite, o homem e a mulher – a existência subterrânea, secreta, clandestina, pautada na desordem do vinho e na superação de tabus.

4. Janelas e cortinas: o contato indireto com o mundo

A janela, assim como a porta, configurou-se como elemento cênico obsessivo em *Ópera dos mortos*. Via de regra abertura necessária à vida cotidiana e à comunicação com o mundo exterior, o objeto transformou-se, no sobrado dos Cota, em barreira física que reforçava o isolamento da protagonista e, por extensão, a dialética sagrado/profano, sobrado/cidade.

Fechada, a janela impedia que a cidade atingisse o casarão e, portanto, defendia o *templum*, recusando-o aos de fora, que, barrados pelas vidraças e cortinas sempre cerradas, não conseguiam observá-lo. O máximo que lhes era permitido era vislumbrar a sombra de Rosalina desenhada nos acortinados. Assim ela se escondia dos olhares curiosos, assim se protegia.

No entanto, era por meio dela que a última Honório Cota, mesmo sem sair de casa, assistia à vida que corria na cidade e mantinha contato indireto com o mundo externo, especialmente antes da chegada de Juca:

conhecia o Largo do Carmo palmo a palmo, desde sempre olhando detrás das cortinas a igreja, as casas fronteiras, a Escola Normal, a estrada. Os olhos vazios e mornos miravam o silêncio coalhado da praça, a solidão do descampado às três horas da tarde, o céu de verão sem nuvens, o sol estorricando a terra, reverberando nas paredes brancas, os burricos peados junto ao cruzeiro, os jacás vazios, esperando os donos – eles eram lerdos e cansados, pastavam com focinhos duros, disputavam uma ou outra cabeleira de capim que teimava em brotar daquele chão duro (DOURADO, 1999, p. 13)

Rosalina acompanhava tudo – ainda que nada acontecesse – “desde sempre olhando detrás das cortinas”. O Largo do Carmo, visto através dos reposteiros, mais parecia uma gravura, um quadro estático, uma paisagem sempre igual: as mesmas pessoas circulando, os mesmos burrinhos pastando, o silêncio, a solidão. O “chão duro” e o clima seco, neste caso, funcionam como metáfora de sua existência – uma vida árida, infértil, sem vizinhos, parentes ou amigos.

Em suma, a vida no Largo do Carmo era tão monótona quanto a de Rosalina. Era como se o tempo tivesse parado não apenas para os habitantes do sobrado, mas também para todos naquele lugar. Ali, como ocorre em tantas outras cidades provincianas do universo romanesco,

não há acontecimentos, há apenas o “ordinário” que se repete. O tempo é privado do curso histórico progressivo, [...] não tem peripécias e parece quase parado. Não ocorrem nem “encontros” nem “partidas”. É um tempo denso, viscoso, que rasteja no espaço. (BAKHTIN, 1998, p. 353)

De fato, excetuando-se Juca, ninguém entrou no vilarejo. Quanto às “partidas”, houve apenas duas, ao final da história: a da própria Rosalina e a do forasteiro. Por isso, antes do surgimento de Juca, os olhos “vazios e mornos” da

heroína aguardavam que algo novo acontecesse, que o tédio fosse um dia rompido, que alguém diferente surgisse. Por isso, ela estava sempre à janela, esperando.

Essa mornidão, aliás, sugere que, a despeito do luto permanente e da sombra incômoda da morte, Rosalina estava viva, “um pulso batia no seu corpo” (DOURADO, 1999, p. 52), um calor tímido escondia-se sob a aparente frieza e indiferença. Enfim, uma flor podada precocemente estava prestes a desabrochar.

Retomemos a imagem dos burrinhos, que se fizeram presentes em outros momentos da narrativa:

Procurou distrair a vista nas coisas do Largo. A igreja branca, [...] o burrinho que finalmente agora conseguiu se livrar do cabresto. Da primeira vez que olhou o burrinho de pêlo fusco, ele ainda estava preso. Aqueles burrinhos eram um pouco de sua vida, daquela janela. Como ele lutou pra se ver livre. Agora dava saltos, relinchava [...]. Ao contrário do que esperava, depois daquelas evoluções o burrinho ficou por ali mesmo. Bobo, podia ter fugido pra muito longe (p. 47-48)

Mais que “um pouco de sua vida”, os burrinhos eram uma metáfora – o símbolo de sua vida. Rosalina, tanto quanto eles, queria escapar do “cabresto”, fugir do cativo. Todavia, assim como os eqüídeos, não soube administrar as mudanças e servir-se da nova realidade. O burrinho, mesmo alforriado, “ficou por ali”. Rosalina, apesar de Juca, não conseguiu se libertar dos mortos nem reverter a dinâmica que aniquilava a vida naquelas cercanias.

5. Relógios parados: morte e destruição

O relógio, indubitavelmente, era o elemento que mais se destacava no *décor* do sobrado. No entanto, mais que uma peça de mobília, o marcador temporal acentuava a dinâmica da destruição que regia a vida tanto na casa dos Cota quanto no Largo do Carmo.

Ao longo da narrativa, a paralisação dos ponteiros transformou-se em gesto ritual repetido sucessivamente: a cada morte, real ou simbólica, parava-se mais um relógio no sobrado; a cada pêndulo interrompido recusava-se a passagem do tempo, negava-se qualquer possibilidade de mudança.

Pouco antes de reconhecer a traição política, João pendurou na parede da sala o relógio comemorativo da Independência, o primeiro de uma série: “num gesto que só ele entendeu, poucos notaram, deixou de usar o relógio de prata [...], nunca mais deu corda, o relógio de prata ali ficou para sempre” (p. 35). Confirmado o fim da breve carreira política, o pai de Rosalina isolou-se no casarão e, simbolicamente, morreu para a cidade.

Depois foi a vez do imponente relógio-armário, que João paralisou quando a esposa faleceu. A partir de então, o tempo seria “só a noite e o sol, as duas metades impossíveis de parar” (p. 51).

Em seguida, repetindo os gestos do pai, Rosalina imobilizou os ponteiros do relógio de ouro e pendurou-o na sala, ao fim do velório de João. A partir desse momento, só a pêndula da copa marcaria as horas no sobrado.

Por fim, quando a dona da casa partiu para nunca mais voltar, coube a Quiquina, enquanto guardiã da exemplaridade, parar o último relógio – a pêndula –, marcando a morte em vida de Rosalina.

Um a um, todos os relógios foram paralisados. No entanto, mesmo parados, esses marcadores continuavam a operar, regulando a vida dentro e fora do sobrado. Graças à dinâmica regida por esses ponteiros, a morte era presença inarredável, tanto no casarão quanto fora dele. Todo o cenário era composto por elementos que, de uma forma ou de outra, traziam à tona a imagem dos mortos e, conseqüentemente, remetiam à idéia de destruição.

No que tange ao interior do sobrado e a seus habitantes, essa dinâmica já foi explicitada e examinada anteriormente, em especial no item 1 deste capítulo. Vejamos agora a materialização dessa dinâmica nos limites externos da casa:

Da torre pode se ver a lisura vazia do largo de terra batida, onde às vezes se formam redemoinhos coriscantes de poeira, o cruzeiro no meio da praça, as ruas que dali partem, os muros brancos do cemitério, as voçorocas de goelas vermelhas na beira da estrada que deixa a cidade. (p. 13)

O Largo do Carmo era uma extensa porção de terra vazia e silenciosa, formada por subespaços intimamente relacionados às idéias de morte e de destruição. Todo o entorno do sobrado era composto de signos que remetiam à morte: as ruas partindo *do* e levando *ao* cruzeiro; os muros do cemitério envolvendo o vilarejo; a estrada margeada pelas voçorocas. Ali, não havia espaço para a vida, não havia outro caminho possível senão o que conduzia ao aniquilamento, ao fim trágico, anunciado em cada detalhe.

O cruzeiro e o cemitério configuravam-se como território dos mortos – o primeiro destinado ao culto; o segundo, à inumação. Já as voçorocas eram o símbolo máximo da destruição, ameaçando engolir tudo. Assim, a imagem panorâmica da cidade, vista do alto da torre da igreja, tornava a vida impraticável naquele lugar impregnado de morte.

Em dado momento, pouco antes do desfecho, Rosalina se deu conta de que tudo havia começado com eles, “malditos relógios [...], ele pensou que podia com o tempo, que podia com eles. Eles venceram a gente” (p. 166-167).

De fato, de nada adiantou lutar contra o tempo, paralisar os ponteiros, esquivar-se à mudança, pois “a hora” (p. 228) chegou, trazida pelo forasteiro, anunciada pela cantilena, arrastada pelo carro-de-bois e pelo vento forte que formou

o redemoinho no meio da praça – o prenúncio de uma “extraordinária intervenção no decurso das coisas” (CHEVALIER, 2006, p. 773).

Além da questão concernente aos relógios, a problemática do tempo, no sobrado dos Cota, também relacionava-se, de certo modo, aos espelhos e aos retratos, a momentos repetidos e a presenças permanentes.

6. Espelhos e retratos: imagens duplicadas

Em literatura, muito freqüentemente o espelho funciona como um objeto no qual “se projetam e percebem as profundidades do ser” (LEPECKI, 1976, p. 90). Em *Ópera dos mortos*, o artefato, ao transformar-se em expediente para suportar os momentos mais agudos de angústia, trazia à tona os desejos mais secretos da protagonista.

Sob esse prisma, o espelho simbolizava a presença de um “outro”, de um duplo, “entidade que duplica o ‘eu’, destacando-se dele e autonomizando-se a partir desse desdobramento” (CUNHA, 2008).

À noite, nas horas mais solitárias, recolhida em seu quarto, longe do olhar vigilante de Quiquina, Rosalina olhava-se no espelho. Por instantes, conseguia evadir-se daquele ambiente sufocante e vislumbrar uma existência diversa, uma vida mais ordinária e próxima da normalidade:

prendia no cabelo [a flor]. Se olhava no espelho remedando uma mulher muito elegante e bonita saindo de braço dado com o marido para uma festa no Rio de Janeiro. Quiquina não devia ver. Trancava a porta, abria a gaveta da cômoda, tirava as rosas mais bonitas que tinha feito e guardado sem coragem de vender. Meio envergonhada, como se fizesse um pecado escondido, faceirosa. Não era mais menina para aquelas coisas. Uma mulher muito elegante e bonita: o vestido branco rendado, os braços cheios de pulseira de cigana, os brincos de brilhante brincando nas orelhas. Como a senhora está bonita, dizia ele num carinho alisando-lhe os cabelos, os braços. De braço dado com Emanuel, ele todo compenetrado, sisudo. (DOURADO, 1999, p. 49)

Sufocada pela presença incômoda da morte, sobrevivendo dentro de uma atmosfera quase insuportável, restava a Rosalina o alheamento, ocasião na qual a consciência “escapa à contingência situacional objetiva (lugar geográfico, tempo histórico, ambiente cultural ou social), paira transitoriamente em outro espaço-tempo e depois regressa” (LEPECKI, 1976, p. 138).

Por meio desse afastamento transitório, a dona do sobrado criava um espaço-tempo paralelo; por intermédio dessa “outra” Rosalina, seu duplo, ela alcançava a felicidade que lhe era negada no cotidiano. Note-se que, neste caso, o “eu” e o seu duplo “coexistem em perfeita simbiose”, resultante de um processo de identificação entre ambos (CUNHA, 2008).

Nesses momentos, emergiam as vontades abafadas: usar outros trajes – o vestido branco, a pulseira de cigana, os brincos de brilhante –, visitar outros lugares – o Rio de Janeiro –, ter uma vida diferente, casar-se, quem sabe com Emanuel, o único que chegou próximo de ser seu namorado, ainda na infância. A pulseira de cigana, aliás, remete ao desejo recolhido de ser nômade, à vontade reprimida de perambular mundo afora. Veleidades guardadas na gaveta, dentro do quarto fechado.

“Faceirosa”, Rosalina prendia flores nos cabelos. “Envergonhada”, trancava-se no quarto, a parte mais reservada da casa, o *thálamos*, o único lugar onde era livre, temporariamente, para ser quem quisesse, alforriada do luto, longe dos juízos de valor – “Quiquina não devia ver”, ninguém podia saber.

Assim vivia a dona do casarão: avessa à novidade, mas ao mesmo tempo esperando que algo novo acontecesse, sempre tentando manter o estabelecido, mas desejando a ruptura.

Em última instância, esses momentos solitários no quarto, em frente ao espelho, simbolizavam um futuro nunca atingido, no qual se superariam as mais violentas e recônditas frustrações, um tempo virtual impossível de realizar-se, a não ser por intermédio de um duplo, dada a dominante de sujeição à exemplaridade que qualificava a personagem.

É válido acrescentar que, dependendo do lugar onde se encontravam, os espelhos refletiam imagens distintas para Rosalina e, conseqüentemente, projetavam duplos diferentes. O do quarto, conforme foi exposto acima, remetia à fantasia, ao sonho, e estabelecia um processo de identificação entre o “eu” e o seu duplo. O da sala, ao contrário, recuperava cenas reais, lembranças tristes que ela tentava esquecer; por conseguinte, estabelecia-se, neste caso, um processo de oposição entre o “eu” e o seu duplo:

Nenhum desejo de se ver naquele espelho – no outro sim, no quarto, quando punha a rosa no cabelo e era uma senhora a passeio; Emanuel, ele lhe dava o braço – aquele espelho guardava no fundo das suas águas imagens remotas, os círios crepitando, os corpos de comprido, as mãos mortas cruzadas sobre o ventre, o arranjo dos terços. (DOURADO, 1999, p. 55)

Apenas no quarto Rosalina conseguia libertar-se dos mortos, ainda que temporariamente. Somente lá, e por breves momentos, a heroína era capaz de recuperar a individualidade. Lá, longe dos espectros, ela conseguia ser a esposa fictícia de Emanuel, a amante real de Juca. Fora do quarto, Rosalina era tão-somente a guardiã do templo e da memória. A sala, e todo o sobrado, eram dos mortos.

Como em um museu, a casa estava repleta de objetos que preservavam o passado: a mobília, os relógios parados, os retratos de Lucas e de João. Nessas fotografias espalhadas pela sala não se liam “as figuras gravadas, mas sim o *tempo*

em que elas existiram, logo a validade pantemporal do texto fotográfico” (LEPECKI, 1976, p. 90, grifo do autor).

Mais que uma imagem estática e sem vida, as fotografias corporificavam e duplicavam os antepassados: “O retrato na sala [...]. Botar uma flor pra ele. Só aquela cara, os grandes olhos, as sobrancelhas grossas, os lábios nascendo carnudos detrás da barba. [...] Lucas Procópio metia medo, mesmo depois de morto” (DOURADO, 1999, p. 44). A presença assustadora do avô era quase palpável – olhos, sobrancelhas, lábios, barba. Mesmo morto, Lucas permanecia, no retrato, nas histórias, na lembrança. Cabia a Rosalina o culto, a reverência – “botar uma flor pra ele”.

Além do mobiliário – relógios, espelhos, retratos –, a presença dos mortos era sentida de outras maneiras no casarão. Não raro, a neta de Lucas ouvia, ou pensava ouvir, “estranhos ruídos”: “Agora ele desce a escada, os tacos de sua bota vibravam no corredor. O pai ou vovô Lucas Procópio? Será que Quiquina também ouvia?” (p. 52).

Sons do passado ecoando no presente, determinando a vida no sobrado. Uma vida quase sempre igual, feita de movimentos repetidos e de tarefas infrutíferas.

7. O jardim artificial

Rosalina preenchia os dias, “aqueles dias vazios e compridos” (p. 47), confeccionando flores de pano e de papel. Gostava do ofício, “ocupava as mãos, distraía o espírito, ajudava a passar o tempo” (p. 46). Mais que uma distração, essas

flores sem perfume e sem vida eram suas semelhantes, a metáfora de uma existência insípida e sem ruído.

Nesse sem-ter-o-que-fazer, a dona do sobrado construiu, no tempo dilatado do ócio e no espaço reduzido da sala, seu jardim inerte, cheio de rosas, cravos, lírios, flores de laranjeira, camélias e violetas artificiais.

Note-se que o fabrico de flores, em princípio, poderia configurar-se como um tipo de trabalho, atividade produtiva, uma vez que elas eram comercializadas na cidade por Quiquina. Entretanto, tal tarefa não gerava riqueza; o dinheiro acabava ficando, na maior parte das vezes, com a própria empregada.

Para Rosalina, as flores eram atividade lúdica, uma maneira de ocupar o cotidiano monótono e solitário. Em suma, a produção das flores não tinha um sentido de efetiva responsabilidade e/ou necessidade e assemelhava-se ao da mulher burguesa que se distrai executando tarefas pouco ou nada imprescindíveis.

Em verdade, as flores, ao saírem do sobrado levadas por Quiquina, ligavam Rosalina ao mundo exterior:

Quiquina tinha ido levar as rosas de papel-crepom. A procissão, o andor de Nossa Senhora do Carmo especialmente preparado. Amanhã, da janela do seu quarto, escondida detrás da cortina, ia ver a procissão sair. Queria ver as flores de papel e de pano, aquelas flores que só ela sabia fazer tão bem. (p. 43).

Por meio delas, a moça participava dos principais eventos sociais do vilarejo – festas, procissões, casamentos, primeira comunhão. Por seu intermédio, e sem sair de casa, a última Honório Cota se fazia presente, ainda que de maneira indireta, na vida do Largo do Carmo. Mesmo escondida atrás das vidraças, protegida pela cortina, Rosalina compartilhava um pouco de sua vida solitária com o resto da cidade.

Burguesa de província, moça prendada, Rosalina, além das flores, teve lições de piano. No entanto, depois da morte da mãe, nunca mais o tocou. Depois da partida de Dona Genu, nunca mais se ouviu música no sobrado. Em suma, flores sem vida e música extinta para uma ‘ópera’ dos mortos.

Ressalte-se que, ainda que essas flores revelassem uma nesga do que ocorria na vida de Rosalina, o sobrado permanecia inacessível. O fosso que separava o casarão do Largo do Carmo ficava, a cada dia, mais profundo, graças a Quiquina, Emanuel e Juca, que impediam qualquer manobra de aproximação por parte do povo da cidade.

8. As pontes sem trânsito

Até a chegada de Juca, Quiquina era, efetivamente, a única companhia de Rosalina. Ao longo de tantos anos de convivência, a relação entre as duas tornou-se simbiótica, quase maternal; só a possibilidade de perdê-la preocupava a dona do sobrado:

Mesmo no seu silêncio Quiquina fazia falta. A presença de Quiquina mexendo pela casa, ocupada na cozinha, na horta, ajudava nas flores, era um sinal de vida, de tempo. Quiquina para ela queria dizer que a vida continuava, não estava morta, toda a sua vida não era um pesadelo de que nunca mais conseguia acordar. [...] Meu Deus, se ela morrer como é que vou ficar sozinha neste casarão? Eu fico louca, eu morro, de vez. (p. 51)

Além de fazer todo o serviço da casa e servir de companhia, Quiquina conectava Rosalina a uma idéia mais concreta, mais tangível de existência. Em meio a tantos signos da morte, sua presença, mesmo silenciosa, “queria dizer que a vida continuava, não estava morta”.

Ademais, por estar sempre no espaço e no tempo intermédio, pisando alternadamente no sagrado e no profano, dividida entre o sobrado e a cidade, Quiquina era uma espécie de elo que ligava Rosalina ao mundo externo. Era ela que vendia as flores que a patroa confeccionava, que fazia as compras para a casa, que buscava dinheiro com Emanuel sempre que necessário.

Em suma, ela era

a ponte, o barco que nos levava àquela ilha. A ponte que contudo não podíamos atravessar, o barco sem patrão vagando no mar silencioso dos sonhos de impossível travessia. Porque a gente indagava de Quiquina sobre a vida no sobrado. Se pediam notícias de Rosalina, ela ficava mais muda do que era, sem nenhum gesto, a fábrica de sua fala emudecia. (p. 101)

Quiquina, desde sempre, foi a defensora do sobrado. Ela ligava a cidade à casa dos Honório Cota, de tal forma que a primeira não interferia nem perturbava a segunda. Dessa forma, Rosalina, pelo isolamento mantido, realizava o ideal de manutenção do sobrado dentro dos vetores do tempo ancestral.

Graças à criada muda, a convivência cidade-sobrado frustrava-se, uma vez que a união entre os dois espaços se dava por meio de uma ponte de trânsito proibido. A única passagem permitida era na direção sobrado-cidade, o único acesso possível era ao secundário – as flores de Rosalina. O trânsito no sentido inverso era vedado. A mudez, a palavra impossível em Quiquina impedia que a cidade contaminasse o sobrado. Sob essa perspectiva, sua função resumia-se a impedir a intersecção dos dois planos espaciais – o sagrado e o profano.

Ainda que a criada muda não tenha conseguido evitar a passagem de Juca, é necessário ressaltar que ele, apesar de elemento profano, era forasteiro, não representava a cidade. Seu espaço de origem era o sertão remoto, sacralizado e, nesse sentido, simétrico ao sobrado.

Além de Quiquina, a única pessoa autorizada a entrar no *templum* era Emanuel. Espécie de iniciado, o filho de Quincas Ciríaco era o responsável por administrar os bens da família; por isso, uma vez ao ano, invariavelmente, ele fazia uma breve visita ao solar para prestar contas a Rosalina.

As escassas idas de Emanuel ao sobrado não lhe tiravam o caráter de sagrado. Ele, assim como Quiquina, era mais uma ponte sem trânsito, mais uma ligação incompleta, mais uma tentativa frustrada, do ponto de vista da cidade, de aproximar o casarão ao mundo exterior:

No princípio os mais agoniados recorriam a Emanuel, quem sabe ele não podia explicar? Emanuel porém era tão discreto e calado como o pai, o falecido Quincas Ciríaco. Pra que querem saber? Não chega o que fizeram? dizia ele. [...] E o sobrado ia ficando cada vez mais soberano, inacessível na sua penha. (p. 101)

Como Quiquina e Emanuel, Juca também não revelava nada sobre o sobrado. Assumindo voluntariamente a mudez, ele mantinha o interdito. Ao inibir o verbo, ao impedir a palavra, o forasteiro impossibilitou o contato entre os dois espaços e tornou-se mais uma ponte sem trânsito.

No princípio, a cidade animou-se com a chegada de Juca: “De novo tentávamos construir uma ponte para o sobrado, talvez por ali a gente pudesse passar. Seria a ligação cortada [...]. Quem sabe a gente teria a língua que faltava?” (p. 110-111). Entretanto, seu silêncio era ainda maior que o de Quiquina, seu mutismo muito mais perturbador porque voluntário. Com ele, mais uma tentativa de se atingir o sobrado foi frustrada.

Desse modo, a criada muda, o amigo da família e o forasteiro tornaram-se vias de acesso impraticáveis. Graças a eles, o sobrado continuava inabordável. Jamais o miolo seria alcançado, jamais a ligação perdida seria restabelecida.

Mesmo afastada do mundo externo, protegida por Quiquina, Emanuel e Juca, resguardada pelas portas, janelas e cortinas, Rosalina não poderia escapar das assustadoras “goelas de gengivas vermelhas” (p. 76) que ameaçavam engolir tudo. De fato, no desfecho do ‘espetáculo’, elas cumpririam a promessa de destruição; devorariam, não a cidade ou a estrada ou algum passante, mas a última vida gerada no sobrado: o bebê de Rosalina.

9. Voçorocas: o berço e o túmulo

Em *Ópera dos mortos*, como o próprio título sugere, a morte é onipresente. Ela não surge apenas como o ato físico de expirar, mas também se torna presença nos mais diversos níveis do texto, em especial na descrição de paisagens naturais.

Tanto o cemitério quanto as voçorocas eram espaços despovoados de voz humana ou de qualquer outro ruído, portanto espaços do silêncio. Além disso, o cemitério figurava como signo de finitude – o corpo enterrado, a morte consumada. Já as voçorocas eram, a um só tempo, prenúncio e imagem concreta da tragédia.

Vindo dos lados de Paracatu, trazido pelo carro-de-bois, Juca foi se aproximando da cidade. Próximo à entrada, deparou-se com as voçorocas, “o buracão enorme como o leito de um grande rio seco, que ia desde a margem da estrada até se perder de vista, se confundindo com o vale, vermelho e negro” (p. 76). Assustou-se com a imagem dantesca da cratera quase engolindo tudo, quase alcançando o vilarejo.

Desde o primeiro momento, elas colocaram Juca de frente para o nada e provocaram a experiência do silêncio. Pouco a pouco, o homem alegre e falante foi ficando triste e taciturno. Ao longo de toda a narrativa, a simples lembrança do

imenso buraco provocava no forasteiro medo e pavor; as escavações tornaram-se para ele uma presença incômoda e constante da qual não conseguia se livrar.

O trabalho do tempo – que transformava tudo em ruínas – era simbolizado, também, na figura das voçorocas. Elas provocavam estranhamento em quem as via porque traziam à tona aquilo que é a única certeza do homem, mas que lhe é absolutamente desconhecido: a morte. A dificuldade de encarar as goelas das voçorocas era a dificuldade de encarar a finitude humana, o limite último. Por isso elas assustavam tanto.

Ademais, as voçorocas remetiam, assim como os relógios parados, à dinâmica do tempo. Elas eram a própria presença do passado no presente, do que já tinha sido naquilo que ainda era. Sendo assim, elas não indicavam futuro, a não ser na morte, na destruição. Não havia devir para a cidade, assim como não havia futuro possível para Rosalina. Em suma, o sobrado “era o túmulo, as voçorocas, as veredas sombrias” (p. 121).

Além disso, ao final, o enorme buraco recebeu o corpo do filho de Rosalina e Juca – a última vida gerada no sobrado. Assim, as voçorocas transformaram-se, a um só tempo, em ‘berço’ e túmulo, o primeiro e o derradeiro abrigo. O fruto da união clandestina entre a filha desobediente e o forasteiro tinha de desaparecer, tinha de ser tragado pelo símbolo maior da destruição. Dessa maneira, os outros mortos estariam a salvo.

CAPÍTULO II

Rosalina – a heroína derrotada

Dando continuidade à reflexão iniciada no capítulo anterior, que privilegiou a análise do sobrado – o palco da ‘ópera’ –, partiremos agora para um exame mais aprofundado de Rosalina, o astro principal do ‘espetáculo’.

Ressalte-se que, a despeito de não pertencer à esfera da dramaturgia, *Ópera dos mortos* está repleto de sugestões teatralizantes, evidentes no sobrado, concebido como espaço cênico, nas entradas e saídas de cena das personagens e na expressão em duos ou em solos dos agentes.

Focando a análise na personagem feminina, e tendo em vista o diálogo entre o texto literário e a ópera – manifesto desde o título e acentuado no decorrer de toda a narrativa –, este capítulo percorrerá a trajetória de algumas das mais célebres heroínas do universo operístico, traçando um paralelo com Rosalina, sempre buscando compreender como, e por que, a mulher é invariavelmente castigada na arena operística.

Antes, faremos um sucinto comentário acerca da ópera, suas raízes e sua abrangência para além do mundo da música e do teatro. Convém sublinhar, no entanto, que foi inevitável fazer escolhas, o que implicou optar por nomes, e momentos, em detrimento de outros. Portanto, a síntese a seguir proposta fatalmente incorrerá em omissões e simplificações.

1. A ópera

A origem da ópera é remota. A união de música e teatro assumiu diversas formas ao longo do tempo: a tragédia grega, as pantomimas e os mistérios medievais, as cerimônias indígenas, a própria missa católica e outros rituais litúrgicos e profanos. Todavia, nenhuma dessas manifestações apresentava a íntima conexão, a quase fusão do gesto musical com o gesto teatral que caracteriza a ópera no sentido moderno do termo.

Em verdade, a ópera veio a ser a culminância de um tipo de expressão que ainda em nossos dias está em constante processo evolutivo. Ela surgiu, tal como a conhecemos hoje, na Itália, em fins do século XVI e início do XVII. Nesse período, músicos e poetas do Renascimento reuniram-se em assembléia – a *Camerata Fiorentina* – e começaram a testar experiências nas quais a força da música se submetia a um texto que a valorizava. Surgia, assim, o *recitar cantando*.

A *Dafne*, de Jacopo Peri, foi encenada em 1597, em Florença, no palácio do conde Giovanni Bardi. No entanto, a partitura se perdeu, o que torna a *Euridice*, do mesmo Peri, também apresentada em Florença, no ano de 1600, a primeira ópera que passou à posteridade.

Nessa obra inaugural e nas óperas subseqüentes – *Euridice*, de Giulio Caccini, e *La rappresentazione di anima e di corpo*, de Emilio de'Cavalieri – havia uma ação teatral com cenários, figurinos e vozes que cantavam. A preocupação, nesse momento, voltava-se exclusivamente para a combinação harmônica de sons e palavras.

Coube a Claudio Monteverdi, alguns anos mais tarde, dotar a ópera de uma força dramática que os primeiros autores desconheciam. Assim, em 1607, em

Mântua, estreou *Orfeo* – considerado um marco, dada a violência emocional presente no espetáculo, violência essa que passaria a ser uma constante no que viria a seguir.

No território italiano, a ópera ainda passou por Roma, Veneza e Pádua antes de ganhar o mundo. Fez sucesso no século XVIII, com nomes como Wolfgang Amadeus Mozart, mas atingiu o auge de popularidade no século XIX e na primeira metade do século seguinte, imortalizando personalidades como Giuseppe Verdi e Richard Wagner, além de Giacomo Puccini.

Entretanto, na segunda metade do século XX a ópera foi posta em xeque. Todos os excessos eram percebidos em seus aspectos mais inverossímeis e caricatos, o que levou o espetáculo a cair em uma espécie de ostracismo.

Hoje a ópera recuperou o prestígio, voltou a despertar a curiosidade e o interesse, conquistou novos públicos e tornou-se presença constante na cultura contemporânea, a ponto de estabelecer relações com outros sistemas semióticos, como o cinema e a literatura.

Em sentido estrito, ópera é a união de teatro, música e poesia. Mas, para além dessa fusão, a ópera é “uma maneira de entender o mundo” (FRAGA; MATAMORO, 2001, p. 44). Como qualquer manifestação artística, ela está “integrada com nossa vida, e não separada e oposta a ela. Não se pretende que ocupe o centro da existência, [...] mas sim que nos ajude a descobrir a beleza oculta no passar do tempo, a entender melhor a nós próprios e aos demais” (p. 175).

Em suma,

la ópera es multiforme como la vida misma, su imagen refleja. [...] Sus figuras, sus conflictos dramáticos y sus escenarios nos ofrecen un testimonio elocuente del modo de vida y de las ideas artísticas de la época en que surgió, un testimonio más claro tal vez que el de cualquier otra manifestación cultural. En efecto, ningún otro género artístico ha despertado

tan profundamente el interés, incluso la pasión de los hombres, como la ópera. (PAHLEN, 2004, p. 15)

Além disso – e aqui reside nosso maior interesse – a ópera, enquanto manifestação artística *sui generis*, dispensa um tratamento bastante peculiar à figura feminina. Na representação dos diversos conflitos humanos que ocorre na arena operística, a mulher quase sempre é a estrela do espetáculo. Todavia, esse lugar de destaque não pressupõe, necessariamente, triunfo e glória.

2. A ópera e a derrota da mulher

Violeta Valéry, a cortesã da ópera *La traviata* (1853), de Giuseppe Verdi, é apaixonada por Alfredo Germont. Por ele, deixa a vida mundana e vai morar em uma casa de campo na companhia do amado. Tudo parece ir bem, até o dia em que a ex-prostituta recebe a visita de Giorgio Germont. Em nome da reputação da família – o noivado de sua filha estava ameaçado –, o pai de Alfredo pede o fim da união. Violeta aceita o sacrifício. O rapaz, ignorando o real motivo da separação e julgando-se traído – ele supõe que a amada voltou a exercer a antiga profissão –, humilha Violeta, atirando contra o seu rosto dinheiro para reembolsá-la das despesas com a casa onde viveram. A heroína desmaia – é o auge do sofrimento. Após um tempo, Alfredo acaba descobrindo a verdade e vai visitá-la, pedir perdão. Todavia, não há mais nada a fazer: a tosse, presente desde o ato I, tem fim. *A traviata*, a ‘extraviada’, a ‘perdida’, está morta.

As tísicas, porém, não são as únicas que se debatem no palco da ópera. Há também as suicidas e, seguramente, *Madame Butterfly* (1904), de Giacomo Puccini, figura entre as mais notáveis.

Forçada a exercer a função de gueixa depois que seu pai se suicidou, Cio-Cio-San – ou Butterfly para os mais íntimos – ‘casa-se’ com Pinkerton, um jovem oficial da Marinha norte-americana. Ela acredita na união, sem saber que para o ‘marido’ tudo não passava de uma brincadeira, um passatempo enquanto estivesse em Nagasaki. Ridicularizada pela cidade e renegada pela família – na ausência de um pai há sempre um tio para cumprir o papel castrador –, Butterfly espera que um dia seu marinheiro volte para buscar a ela e ao filho, cuja existência todos ignoram, exceto uma criada. Eis que o tempo passa e Pinkerton retorna ao Japão, desta vez acompanhado de uma elegante mulher, a esposa legítima. A pequena borboleta compreende tudo e, resignada, resolve entregar o menino ao pai para que seja educado nos Estados Unidos. Antes, porém, comete o *haraquiri*: fere-se mortalmente com a espada do pai – cuja lâmina traz a inscrição “morrer com honra para não viver na desonra” –, arrasta-se até o local onde o filho brinca e morre no momento em que o americano entra para levar a criança.

Nem tísica, nem suicida. A *Carmen* (1875), de Georges Bizet, tem um outro fim. Igualmente trágico. Igualmente definitivo. A cigana trabalha em uma fábrica de cigarros em Sevilha. Atrevida, volúvel, insolente, logo no início da ópera envolve-se em uma briga e é acusada de ferir à faca uma operária, companheira sua de trabalho. Para escapar à prisão, seduz o pacato Don José, o cabo responsável por vigiá-la. Apesar de comprometido com outra mulher, ele se encanta com o charme provocante da zíngara e a deixa fugir, ficando preso em seu lugar. Depois, em uma taberna, os dois reencontram-se e ela o convence a unir-se a um bando de contrabandistas do qual era integrante. Desesperadamente apaixonado, Don José é corroído pelo ciúme. A moça já se cansou dele e agora sente-se atraída por Escamillo, o garbo toureiro. O ex-cabo promete matá-la, caso ela o troque pelo

outro; a cigana nem se abala, não tem medo da morte. Transtornado, Don José cumpre a ameaça e a apunhala pelas costas, antes que ela ultrapassasse o portão da arena onde assistiria a Escamillo tourear. A morte ocorre exatamente no momento em que o toureiro é aclamado pela multidão em delírio.

“Mortes violentas, mortes líricas, mortes suaves, mortes falantes ou silenciosas [...]. Mortas, mortas, tão freqüentemente” (CLÉMENT, 1993, p. 68). Mas, nem sempre. Nem só de cadáveres femininos se faz uma ópera. Há espaço também para as loucas – e elas brilham, tanto quanto as mortas.

É o caso de Lucia di Lammermoor, a heroína da ópera homônima de Donizetti (1835). Espécie de Julieta escocesa, Lucia está no epicentro de um conflito entre duas famílias. Ama Edgar, mas acaba se casando com outro. Durante a festa, os convidados na sala festejando, Lucia mata o esposo no quarto, no andar de cima da casa; em seguida, desce as escadas, ainda usando o vestido de noiva, agora encharcado de sangue, e começa a valsar e a cantar sozinha, imaginando-se na companhia de Edgar. Um dueto sublime com um parceiro fantasma. Está louca, é o que todos dizem, estupefatos.

Seja a tuberculose, seja o suicídio, seja o homicídio, seja a loucura, seja por meio de um gládio milenar ou de um simples punhal, vários são os caminhos e expedientes que conduzem as personagens femininas a um mesmo fim: “as mulheres no palco da ópera cantam invariavelmente sua eterna derrota. Jamais a emoção é tão pungente quanto no momento em que a voz se eleva para morrer” (p. 12).

As óperas anteriormente mencionadas, e tantas outras, apesar das particularidades, “falam das mulheres e de seu infortúnio”, das “mulheres presas de intrigas cruéis” (p. 16). Nesse espetáculo engendrado para venerar, e também para

matar, a personagem feminina, todas as heroínas sofrem, poucas se salvam. Em verdade, raríssimas mulheres são poupadas na arena operística.

O fato é que a ópera acostumou-se a ver a mulher como ornamento indispensável – a diva, a *prima donna* – e habituou-se, igualmente, a transferir para os homens os verdadeiros papéis principais: compositores, regentes, *metteurs en scène*, além dos pais, dos tios, dos reis e de tantas outras figuras patriarcais que só aceitam se calar momentaneamente, interrompidos pelas vozes agudas, lindas e efêmeras das mulheres massacradas. Vozes que, contudo, ecoam, trazendo à tona um surpreendente esquema psíquico que repete interminavelmente a história de uma mulher condenada por ter subvertido a ordem dos homens.

Eis o ponto crucial; tudo gira em torno da *subversão*, da *transgressão* cometida pelas mulheres. Sob esse prisma, a ópera é um espetáculo que “perpetua um massacre ignorado, verrumado pela história” (p. 21), no qual as mulheres, “quando contrariam sua função familiar e ornamental, acabam punidas, decaídas, abandonadas ou mortas” (p. 14). Portanto, é imperioso que essas mulheres desobedientes que infringem as regras sejam castigadas. É a lei da ópera. *Dura lex sed lex*.

Desde o prelúdio, tudo é concebido para que a lei primordial seja sempre cumprida e para que as ‘indisciplinadas’ sejam severamente punidas. Os nós da trama “servem para prender as personagens e conduzi-las à morte por transgressão. Transgressões das regras familiares, das regras políticas, dos jogos do poder sexual e autoritário” (p. 18).

No palco da ópera, tabus não devem ser quebrados, universos previamente estabelecidos não podem ser modificados: cortesãs não podem se apaixonar por rapazes burgueses, jovens nipônicas não devem romper tradições milenares e se

envolver maritalmente com ocidentais, ciganas não têm o direito de amar mais de um homem, moças de família têm de obedecer aos pais e casar-se com quem eles determinam.

Por terem desobedecido às normas impostas, por terem satisfeito, ainda que momentaneamente, seus desejos, Violeta, Butterfly, Carmen e Lucia tiveram de ser punidas. Presas a essa rede, a esse emaranhado de interdições seculares, não poderiam escapar ao castigo – fosse a morte, fosse a loucura.

O ponto de intersecção entre essas e tantas outras heroínas de ópera é justamente o fato de elas terem transgredido regras determinadas por homens. Companheiras na derrota, “as mortas, as sofredoras, as dilaceradas” são vítimas de “um complô terrível, vindo do começo dos tempos, feito para trazer à luz essas mulheres, vítimas de sua feminilidade, adoradas e odiadas, figuras simuladas de uma sociedade real demais” (p. 17).

A despeito das trajetórias diversas, as personagens femininas, na arena operística, de algum modo

transpõem uma linha rigorosa invisível, a linha que as torna insuportáveis, de tal modo que elas precisam ser castigadas. Longamente elas se debatem, o tempo de algumas horas [...], um tempo infinitamente longo, no labirinto das intrigas, das histórias dos mitos que as conduzem, quando já é tarde demais, ao desfecho supremo onde todos sabiam que iriam encontrá-las. (p. 84)

Apesar de Rosalina ser a heroína de uma ópera que não foi concebida para ser encenada em um palco de teatro – e que, portanto, não conta com o apoio da música na construção dos sentidos –, guarda muitas semelhanças com as figuras femininas anteriormente citadas. Tanto uma quanto as outras percorrem caminhos que as levam à transgressão, ao “desfecho supremo”, ao castigo e, conseqüentemente, à derrota. O mesmo esquema repetido à exaustão.

Rosalina, em particular, tem uma trajetória de vida bastante peculiar. Para que isso fique evidente, será necessário esmiuçar esse percurso, atentando para os detalhes que denunciam, desde o início, a iminência de um epílogo trágico – desfecho esse que figura entre os principais pontos de contato entre a ópera e o romance que aqui se analisa.

3. Rosalina, a estrela do espetáculo

Neta do famigerado Lucas Procópio Honório Cota e filha única de João Capistrano Honório Cota e de Dona Genu, Rosalina nasceu após uma longa série de tentativas frustradas:

E os filhos não vinham e não vingavam. Nasciam temporões e mortos ou não iam além de meio ano [...], a miuçalha perdida, os frutos pecos [...]. E o coronel Honório mais dona Genu iam povoando o chão vermelho do cemitério. Os quartos do sobrado iam ficando cada vez mais vazios. (DOURADO, 1999, p. 29)

Nem o casal nem a cidade acreditavam que aquele ciclo tétrico pudesse ser rompido. Mas, um dia, um fruto finalmente vingou, juntando-se ao corpo daquela família e daquele infausto sobrado.

Note-se que o nascimento de Rosalina estava estreitamente ligado à morte: ela só nasceu após uma quase interminável sucessão de óbitos. Além disso, tal episódio apóia-se sobre uma antítese – cemitério cheio, casa vazia – que acentua a dinâmica da destruição que regia o sobrado, já apontada no capítulo I. Tudo na vida da heroína, desde o início, relacionava-se de alguma forma com a morte. Todos os detalhes, desde o princípio, remetiam ao aniquilamento dos Honório Cota: o cemitério povoado de vidas desperdiçadas, a “miuçalha perdida”; a terra repleta de “frutos pecos”, de sementes inúteis que jamais vingariam; o sobrado quase

inabitado. Em suma, todos os caminhos, desde o prelúdio, levavam ao epílogo trágico – o desfecho à altura de uma ‘ópera’ dos mortos.

Seja como for, o aparecimento de Rosalina trouxe ao casarão um sopro de felicidade e de esperança. Até mesmo Quincas Ciríaco, único e leal amigo de João, arriscou sonhar um belo futuro para a afilhada, acreditando, em segredo, que aquele novo membro poderia mudar a sina daquela família e, quem sabe, amainar a sombra pesada do passado:

Queria ver aquela, moça crescida, abrandar em beleza e graça o destino bruto e selvagem de Lucas Procópio Honório Cota. Nem de longe aqueles traços, aquelas sobrancelhas cabeludas que ainda estavam na cara de João Capistrano (p. 30)

Artimanhas do mundo operístico. Rosalina não carregava no rosto as “sobrancelhas cabeludas” do avô, tinha tudo para “abrandar” o destino dos Honório Cota. Entretanto, a neta de Lucas herdou um “fardo pesado demais” (CLÉMENT, 1993, p. 172), assaz penoso – o fardo de todas as heroínas de ópera. Se nem de longe “dona Genu e o coronel Honório se permitiram pensar que podia ser um menino-homem, varão, para continuar aquela linhagem” (DOURADO, 1999, p. 30) é porque *tinha de ser uma menina* a cumprir a sina, não só daquela família, mas das mulheres na ópera.

O tempo foi passando e Rosalina foi crescendo, “encorpou, virou moça bonita, disputada, todo rapaz de olho nela e na herança do coronel. Tinha agora dezesseis anos” (p. 31). Não sendo mais criança, estava pronta para desempenhar a sua função no ‘espetáculo’, o papel de protagonista.

Neste caso específico, os dezesseis anos de Rosalina representam a idade simbólica de iniciação na vida adulta e, também, marcam uma ruptura decisiva em sua trajetória. O prelúdio havia terminado; a ‘ópera’ de fato ia começar.

Nessa época, o sonho de João, até então secreto, de ingressar na vida política tornou-se obsessivo. Entretanto, o devaneio durou até que sofresse a primeira traição. Após a malograda experiência, o pai de Rosalina passou a detestar a cidade. Esse “ódio manso, medido, magoado” (p. 107) acabou aproximando pai e filha e desse estreitamento surgiu uma sintonia única, quase incestuosa, entre os dois:

Rosalina [...] procurava ampará-lo, e a sua maneira de amparar era assumir o silêncio do pai, aquele mesmo ar casmurro e pesado, de dignidade ofendida, aquele ódio em surdina, duradouro, de quem nunca se esquece. Às vezes ela arriscava um carinho tímido, tomava-lhe as mãos magras e compridas, alisava-as. Ele olhava para ela e nos seus olhos escuros havia uma pontinha de luz feito um princípio de lágrima. (p. 39)

A filha fiel tomou para si uma dor que não era sua, um silêncio que não era seu, apenas para agradar ao pai. E foi vestindo, gradativamente, uma máscara, atrás da qual se esconderia por um longo período: “aquele mesmo ar casmurro e pesado”, “aquele ódio em surdina”. Daí a ficar enclausurada no sobrado, fechada em uma estufa, isolada do mundo, seria uma questão de tempo.

Dessa aproximação nasceu um pacto silencioso, um acordo velado que influenciaria de modo definitivo a trajetória da moça:

Rosalina não quis se casar [...]. Tinha de deixar a casa. Mesmo que não tivesse de deixar o sobrado, o pai ia ficar sozinho. Tinha de quebrar o trato que com certeza mesmo sem palavra os dois fizeram escondido. *Abrir o coração pros outros, as portas do sobrado pras visitas*. O pai não pedia aquele sacrifício, mas ela sabia que contrariando [...] atendia ao querer que ficava mais no fundo da alma dele. Contrariando, ela satisfazia, era a melhor filha do mundo. (p. 107, grifo nosso)

Esse trato foi estabelecido em um momento crucial. Aos dezesseis anos, no instante em que o botão estava prestes a desabrochar, na iminência de transformar-se em uma bela flor, Rosalina viu todas as possibilidades de uma vida que mal tinha começado serem podadas.

Não se tratava apenas de um casamento, mas da oportunidade de viver fora do sobrado, além dos limites do Largo do Carmo. Mais do que isso, Rosalina não poderia abrir “o coração pros outros, as portas do sobrado pras visitas”. Portanto, o isolamento no qual ela mergulharia não foi uma escolha, e sim uma imposição, uma ordem “sem palavra”, uma prescrição categórica.

João nem precisou verbalizar seus desejos; a filha exemplar sabia o que fazer. O que talvez ela não soubesse é que o custo daquele “sacrifício” seria elevado demais. O que jamais ela tenha suspeitado é que a “melhor filha do mundo” seria, também, a ‘pior’: a desobediente, a transgressora.

Com a morte de Dona Genu, o isolamento de pai e filha acentuou-se. No velório da esposa, João protagonizou um ritual bastante emblemático, que influenciaria de modo peremptório a trajetória da protagonista:

Na sala, ele olhou todos do alto, nenhuma palavra. Dirigiu-se primeiro para o grande relógio-armário, aquele mesmo, e parou o pêndulo. Eram três horas. [...] No acompanhamento do enterro o coronel Honório Cota vinha logo atrás do caixão, não segurava na alça, deixou isso com a gente, dando o braço a Rosalina, que como ele não chorava nem soluçava, apenas os olhos úmidos e vermelhos minavam um brilho de lágrima, que a gente, de tanto querer ver, via. (p. 39-40)

O desaparecimento de Dona Genu veio a consolidar o que já era uma tendência na vida de João e de Rosalina desde a época do imbróglio político. O ato simbólico de paralisação do relógio-armário estabeleceu, em definitivo, uma nova dinâmica temporal no sobrado. Ali, para sempre, seriam “três horas”; ali, a partir daquele instante, o tempo seria marcado apenas pela alternância dos dias e das noites.

Apesar de não ter sido o primeiro – pois antes dele um outro marcador temporal já havia sido interrompido –, o pêndulo parado instaurou uma nova lógica cotidiana na casa dos Cota, assentada no isolamento e, portanto, na recusa do

“outro” – representado pelo povo da cidade. A partir de então, o pai de Rosalina encerrou-se em um mundo no qual existiam apenas ele e a filha, aquela que nunca o trairia, aquela que, como ele, “não chorava nem soluçava”, aquela que, tanto quanto ele, detestava aquela gente.

Não por acaso, esse rito aconteceu na sala, no espaço onde se criam “os nós das intrigas” (BAKHTIN, 1998, p. 352), onde acontecem os episódios decisivos, conforme assinalado anteriormente.

Quando João morreu, foi a vez de Rosalina, a última integrante viva da família, parar mais um relógio, reiterando os gestos do pai:

Rosalina descia as escadas, toda a sua figura bem maior do que era, a cabeça erguida, digna, soberba, que nem uma rainha – os olhos postos num fundo muito além da parede, os passos medidos, nenhuma vacilação [...].

Abriu-se caminho para Rosalina. Quando a gente pensou que ela fosse primeiro para junto do pai, voltou-se para a parede e aquilo que ela trazia brilhante na mão era o relógio de ouro do falecido João Capistrano Honório Cota [...]. Que ela colocou num prego na parede, junto do relógio comemorativo da Independência. Os relógios da sala estavam todos parados, a gente escutava as batidas do silêncio. Só na copa ouviam a pêndula [...]. Foi assim que Rosalina fez, todos os gestos medidos: viu o pai no caixão, o corpo coberto de flores, cruzou os dedos como quem ia rezar mas não rezou. Súbito se voltou para onde tinha vindo. A gente viu tudo em silêncio de igreja: Rosalina subia de novo as escadas, direitinho como desceu. (DOURADO, 1999, p. 41-42)

Perturbadoramente semelhante ao ritual realizado por João, este episódio é o primeiro solo de Rosalina no palco da ‘ópera’. Tudo é teatral nesta primeira aparição como estrela do ‘espetáculo’: ela desce as escadas “que nem uma rainha”, “a cabeça erguida, digna, soberba”, “os passos medidos, nenhuma vacilação”. A platéia, hipnotizada, abre caminho e Rosalina pára o terceiro relógio, reforçando as “batidas do silêncio”; depois, vai até o esquife e olha o pai pela última vez; tudo feito, volta para o quarto, sobe as escadas. A mesma altivez, a mesma ausência de palavras, o idêntico magnetismo sobre a audiência.

Os gestos, a maneira de pensar, o modo de agir e de encarar a vida, o orgulho ferido. Tudo idêntico, tudo simetricamente igual. Assim é Rosalina: a filha exageradamente parecida com o pai, a moça diferente do resto da cidade, esquisita, exótica, estrangeira em sua própria terra.

4. Estrangeiras, sempre

Rosalina não é a única. As

heroínas da ópera serão freqüentemente estrangeiras, por isso é que são presas em uma rede social que não pode suportá-las, sob pena de negar-se a si mesma. [...] o exotismo nem sempre é geográfico, pode estar assinalado por um detalhe, uma profissão, uma idade que se considera inadequada à mulher. No entanto, sempre, de alguma maneira, elas transpõem uma linha rigorosa invisível, a linha que as torna insuportáveis, de tal modo que elas precisam ser castigadas. (CLÉMENT, 1993, p. 84)

No universo operístico, ser estrangeira não pressupõe, necessariamente, ser de outro lugar (no sentido geográfico), mas exótica, excêntrica, diferente. Mais do que isso, ser estrangeira implica superar limites, não necessariamente físicos, e afirmar a própria individualidade, mesmo que isso acarrete destruição. Assim ocorre com a cortesã, com a gueixa e com a cigana. Assim acontece com Rosalina.

Violeta Valéry abandona a vida mundana e, na casa de campo, ao lado de Alfredo, experimenta um sopro de tranqüilidade, logo dissipada pela visita do pai burguês. Este vem lembrar à messalina que ali, longe da cidade, fingindo o papel de esposa, ela está em terra estrangeira, ocupando um lugar que não lhe pertence, um posto ao qual não tem direito. Por ter atravessado a “linha rigorosa” que separa o mundo da prostituição do mundo da família, por ter buscado a felicidade, a *traviata* teve de pagar com a própria vida.

Butterfly, por seu turno, é duplamente ádvena: enquanto oriental, é estranha ao Ocidente, representado na figura do oficial da Marinha; enquanto 'esposa' de um americano, torna-se estrangeira em seu próprio país. Ao envolver-se com Pinkerton, a gueixa nega a tradição de seu povo e, ao mesmo tempo, afirma sua individualidade. Assim como Violeta, transpôs limites proibidos e teve de ser castigada. Contudo, ao cometer o *haraquiri*, ao morrer à maneira japonesa, Butterfly – a nipônica com nome inglês – reencontra suas origens.

No sentido geográfico, Carmen, indubitavelmente, é a mais exótica entre as heroínas citadas. Zíngara, nômade, vinda de todas as terras, não tem pouso fixo, não pertence a lugar algum; os ofícios que lhe convém são os ambulantes, ilegais, clandestinos, como o contrabando nas montanhas. Além de ser a estrangeira por excelência, a cigana rechaça o jogo masculino, toma a iniciativa amorosa, não se prende a ninguém. Em suma, seu percurso é marcado pela transposição de diversas fronteiras, de vários limites que uma mulher não deveria ultrapassar. Carmen morre sem defesa possível, apunhalada pelas costas.

Rosalina, por sua vez, não mudou de casa como Violeta, não quebrou nenhuma tradição milenar como Butterfly nem ao menos chegou perto de levar uma vida errante como Carmen. Mas, apesar de nunca ter ultrapassado os limites do Largo do Carmo e de jamais ter ido além das janelas do sobrado após a morte do pai, a filha de João era tão exótica, e deslocada de um único eixo que a pudesse definir, quanto as outras.

O isolamento e a necessidade de manter-se longe e afastada tornaram-na diferente do resto da cidade – uma estrangeira em sua terra natal, para sempre incompreendida. O povo, incapaz de captar a complexidade dessa figura e de aceitar o seu modo excêntrico de ser, deu o veredicto: “soberba mais pancadice”

(DOURADO, 1999, p. 79). E, assim, a imagem cristalizou-se: Rosalina, a orgulhosa, a estranha.

De fato, a última Honório Cota vivia em um mundo à parte, paralelo ao da cidade, presa ao sobrado e acorrentada aos fantasmas do passado. A vida dentro dessa estufa tinha uma dinâmica bastante peculiar. As intermináveis horas diurnas eram ocupadas com o fabrico das flores – o jardim artificial. As penosas horas noturnas eram preenchidas com o devaneio: no quarto, nos momentos secretos em frente ao espelho, e na sala, nos momentos de solidão junto às garrafas de vinho – as “outras” Rosalinas, seus duplos.

Ninguém, além de Quiquina, conhecia o vício noturno – um dos expedientes utilizados por Rosalina para fugir àquele ambiente asfixiante. Ninguém deveria descobrir o segredo mais subterrâneo: de dia, as flores; à noite, o vinho. Na aurora, Apolo; no crepúsculo, Dionísio.

Nesse sem-ter-o-que-fazer, pelo menos um pensamento era recorrente: o casamento. Breves instantes, idéias passageiras. Afinal, a voz castradora do pai não descansava nunca, ecoando do inconsciente, lembrando-lhe do pacto, trazendo-a de volta à realidade:

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. Depois do que aconteceu. Esta gente não presta. A gente também deve ter um pouco de orgulho. [...] Ninguém vai pisar no orgulho da gente. Eles vão ver. (p. 50)

Rosalina seguia à risca as ordens do pai. Resignada, a filha obediente abdicou ao direito de escolher, ao direito de viver segundo sua vontade, chegando ao extremo de negar os próprios sentimentos: “Não, de jeito nenhum ela pensava em casar”.

Mais que uma herança natural – afinal, este sempre foi o emblema dos Honório Cota – a soberba de Rosalina era quase uma obrigação: “A gente também deve ter um pouco de orgulho”. Mas, como tudo nessa família era superlativo, o “pouco de orgulho” a que se referia João era um eufemismo. Tudo era excessivo, inclusive a altivez e o desejo de revanche – “Eles vão ver”. De fato, o povo da cidade veria, não o que o pai de Rosalina havia planejado, mas, ao contrário, a derrota de sua filha no palco da ópera.

Abafada por essa voz que, mesmo morta, não estava extinta, esmagada pela “sombra do pai”, pela “mão pesada que mesmo morta, de longe, a mantinha presa” (p. 143), Rosalina ia cumprindo a sua sina, levando uma existência “sem alarde”, uma vida literalmente “sem ruído” (LORAUX, 1995, p. 22), sempre à margem, assistindo a tudo pela janela, por trás das cortinas.

Assim vivia Rosalina, sempre escondida, sempre disfarçada, retirada, inacessível, indiferente à passagem do tempo – “as horas eram todas iguais para ela” (DOURADO, 1999, p. 50-51). Pelo menos até a chegada do homem vindo de fora que há muito ela esperava, mesmo sem saber.

Em verdade, a vida de Rosalina, a sua vida enquanto personagem “no *limiar* da última decisão, no momento de *crise* e reviravolta” (BAKHTIN, 2005, p. 61, grifo do autor) tem início com a chegada do forasteiro.

5. O *trickster*

Gradualmente, o terreno foi sendo preparado para a chegada de Juca Passarinho, aquele que desviaria Rosalina da vida mais segura, aquele que a conduziria à derrota.

Aos poucos, Quiquina deixou de ser suficiente e a dona do sobrado sentiu a necessidade de mais um empregado, um homem, sob o pretexto de limpar a horta e espantar os meninos que invadiam o quintal. Contudo, somente uma pessoa vinda de outra cidade poderia entrar no casarão; seu ódio por aquele povo era eterno, ordens do pai.

Mas, e quanto ao pacto de jamais abrir “as portas do sobrado pras visitas” (DOURADO, 1999, p. 107)? Rosalina distraída, Rosalina transgressora, Rosalina derrotada.

O forasteiro, vindo de longe, deveria unir-se à filha desobediente, estrangeira em sua própria terra, para que “os sinais, os avisos surdos” (p. 12), anunciados desde o início, se concretizassem, para que a tragédia, enfim, se consumasse.

Assim, ignorando que a sua real função no palco da ópera era a de intermediário do destino, o mediador em cuja presença “se realizam os deslocamentos, as perturbações necessárias” (CLÉMENT, 1993, p. 181), Juca entrou em cena:

Um zumbido muito longe, longe demais da conta. O zumbido crescia, agora mais perto, chegando. Principinho de cantilena. [...] 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, 1999, p. 56)

Era como se uma força estranha estivesse se aproximando gradativamente da cidade, trazida pelo carro-de-bois. Quase tangível, ela foi se materializando, tomando corpo, seja pela “nuvem de poeira”, seja pelo “zumbido muito longe, longe demais da conta”. Juca finalmente chegara ao Largo do Carmo; logo encontraria o sobrado, logo conheceria Rosalina.

José Feliciano, ou Juca Passarinho, ou Zé-do-Major. Três nomes, três facetas de um mesmo rosto: o nome de batismo, a alcunha de caçador, o apelido do afilhado do patrão.

Após a morte do Major Lindolfo, seu padrinho, Juca perdeu as regalias de que desfrutava como agregado da família. Decidiu, então, abandonar os sertões de Paracatu e sair pelo mundo, “andejo por esses caminhos todos, sem pouso nem trabalho certo, de cidade em cidade, de fazenda em fazenda” (p. 58). Nessas andanças, encontrou aquele carro-de-bois e resolveu pegar carona, sem saber ao certo onde ia chegar.

Juca gostava de viver o presente. Não pensava no amanhã, raramente fazia planos para o futuro. Sua filosofia de vida era “ver onde é que eu vou esbarrar, deixar Deus comandar sozinho, ver onde Ele vai querer que eu chegue” (p. 60). De fato, a impressão que se tem é a de que ele esbarrou no sobrado, guiado pelo destino, tragado pelas goelas da voçoroca que encontrou na estrada.

Antes desse encontro, sua existência resumia-se a trabalhos ocasionais, ganhar o que comer e então prosseguir a caminhada. Seu patrimônio: uma pequena trouxa com roupas e poucos pertences. Praticamente um cigano.

Extrovertido, folgazão, Juca gostava de inventar histórias, contar mentiras. Além disso, não enxergava do olho esquerdo e, constantemente, usava essa limitação como pretexto para escapar ao trabalho pesado. A verdade é que ele “não era gente trabalhadeira”; preferia “prosear esticado” ou sair para caçar passarinhos a trabalhar. Gostava de ser homem livre, escravo de ninguém, patrulhado por ninguém. Nômade, sua sina era ficar andando, vagando pelo mundo – “vagamundo”, “vagabundo” (p. 59).

Todavia, esse forasteiro, dono de características tão pouco edificantes, não poderia jamais ocupar, na arena operística, o posto de um pai, um avô, um tio, um marido, os “fortes das leis da sociedade civil” (CLÉMENT, 1993, p. 181). Restava a ele representar os fracos, os estrangeiros, os excluídos, os marginais de sempre. O *trickster*, o farsante, o brincalhão, sempre “fora-da-lei dos outros” (p. 167), pertencente ao grupo dos homens que

desatam, quebram, provocam curtos-circuitos, ziguezagues, desviam o pensamento reto e obstinado e o quebram em múltiplos estilhaços [...]. Esses seres libertam, dão à luz, desviam; sem eles os limites do mundo seriam sempre os mesmos. Com eles, os horizontes se deslocam, as montanhas mudam de forma, pontes se erguem, mãos se estendem. *No palco da ópera, tendem ao fracasso, como as mulheres, porque o mundo ali representado não suporta transgressão alguma, desvio algum que não seja duramente castigado.* (p. 166, grifo nosso)

Esse é o verdadeiro papel de Juca na ‘ópera’ dos mortos. Sua função: desatar os nós que prendiam Rosalina àquela vida sufocante, quebrar barreiras, alargar limites e horizontes, desviá-la do “pensamento reto”. Enfim, desestabilizar, romper com a ordem, transgredir.

Em suma, esses homens “diferentes dos outros” são “o elemento dialético, a inquietação da ópera, sua oscilação perpétua entre a vida tranqüila e suas súbitas rupturas” (p. 181). Por isso favorecem a loucura nas mulheres, por isso estão destinados à derrota, tanto quanto elas.

Além disso, Juca, como tantos outros *tricksters* do universo operístico, carrega no corpo uma anormalidade, um defeito: o olho esquerdo doente, “a belida que lhe toldava a vista” (DOURADO, 1999, p. 97).

Assim, desconhecendo seu papel, ignorando ser um *trickster*, Juca viu naquele sobrado uma possibilidade única de reviver os bons tempos de agregado:

pensava em arranjar um lugar naquele sobrado. Bem que era bom. Uma dona solteira, uma preta, nenhum homem. Ninguém para aperrear, para

ficar toda hora lhe azucrinando as idéias. [...] Lugarzinho bom. Com certeza, pouco, nenhum serviço maior, ia ter umas folgas. Se associava a outro caçador (um caçador sempre cheira outro caçador), arranjava um cachorro, saía por aí batendo esses matos. Parecia até os tempos do major Lindolfo. (p. 79)

Parecia o paraíso terrestre. Uma bela casa, uma “dona solteira, uma preta, nenhum homem”. O lugar perfeito para alguém como ele, que pensava nas folgas antes mesmo de trabalhar. Nenhuma patrulha, nenhum capataz para açoitá-lo. “Lugarzinho bom”, bom demais para ser verdade:

Um vento soprou forte, fez um redemoinho que fugia do meio da praça em direção à igreja. Isto não é bom, redemoinho nunca é bom. Primeiro o sonho, depois as voçorocas, agora o redemoinho. Quem sabe era um sinal pra ele? Quem sabe não era melhor [...] tomar outro rumo? Bobagem, essas coisas não existem, invenção de moda. [...] Não adianta fugir. [...] O que for, soará. É fugindo do buraco é que a gente cai nele. (p. 80-81)

Como em toda ópera, aqui também há uma cena premonitória. Mas, como sempre, os avisos foram ignorados. E vários foram os sinais. Primeiro, um pesadelo, pouco antes de Juca encontrar o carro-de-bois; no sonho, seu padrinho apontava-lhe uma arma depois que voltavam de uma caçada. Depois, as voçorocas, aquele imenso buraco engolindo a estrada, causando medo e horror. Por fim, o vento forte e o redemoinho. Entretanto, nada foi o bastante para fazê-lo “tomar outro rumo”. Em parte, Juca estava certo: não adiantava fugir. Afinal, é impossível lutar contra a força implacável do destino, especialmente em uma ópera.

6. O início da derrota

Juca – o “vento após a calmaria” (p. 125), o sopro, para o bem e para o mal de Rosalina. Logo o forasteiro percebeu que não seria tarefa fácil entrar no casarão e na vida da solarenga. Na primeira tentativa, foi impedido por Quiquina: a fiel

escudeira, guardiã do templo, sempre na soleira, rispidamente despachou-o, fazendo sinais com as mãos. No entanto, algo ainda devia acontecer. O ato decisivo, aquilo que desestabilizaria a ordem vigente, que romperia o equilíbrio precário – o encontro do *trickster* com a estrela do espetáculo:

Já se afastava quando uma voz chamou, ôi moço, chega aqui. Uma voz clara, bonita, não podia ser da preta, velha não fala assim. Era Rosalina, da janela. Protegida pela cortina, ouvira interessada todo o discurso do homem. Pelo menos este não é daqui, pensou. Foi o que ele disse. De Paracatu, se ouviu bem. Gostou do feitio do homem, do seu jeito despachado, da fala fácil. Há muito não ouvia fala humana (p. 85)

Juca estava decidido a ir embora quando “uma voz chamou”. Da janela, “protegida pela cortina”, Rosalina vira tudo: o carro-de-bois chegando, o portão abrindo, a conversa com Quiquina. Finalmente, sua espera terminara.

Desde o primeiro instante, a dona do sobrado sentiu-se atraída pelo estrangeiro, gostou “do seu jeito despachado, da fala fácil”, ouviu “interessada” a história daquele homem vindo de longe. Ela, que há tanto tempo vivia mergulhada no silêncio, foi seduzida pelo som da “fala humana”.

Assim, sem perceber, Rosalina cometeu a primeira transgressão: “ôi moço, chega aqui”. Ele já havia desistido quando *ela o chamou*. Um simples vocativo e uma retumbante derrota – a derrota de Rosalina, transgressora como as outras heroínas, “portadora de um destino que não será jamais uma vida simples porque ao redor dela age, poderosamente, o efeito mágico da ópera, magnificando todos os seus gestos e transformando-os em dramaturgia” (CLÉMENT, 1993, p. 39).

O improvável aconteceu: a filha fiel rompeu o pacto, desobedeceu à ordem do pai, transgrediu o interdito, dirigiu-se para o limiar e abriu as portas do sobrado para um estranho. Logo viria a segunda transgressão, a definitiva: Rosalina abriria o coração para o forasteiro – o elemento exógeno que desencadearia a tragédia.

Rompida a primeira barreira – corporificada na figura da criada muda, sempre no vão da porta, no limiar entre a permanência e a mudança, entre o equilíbrio e a desordem – Juca penetrou no sobrado. Pela porta dos fundos – “Por aí não. Pelo portão do quintal, ali no muro” (DOURADO, 1999, p. 87). A porta da sala, neste primeiro momento, lhe foi negada. Em breve, não mais essa via seria o seu acesso ao sobrado.

Transposto o primeiro obstáculo, o forasteiro tinha pela frente um longo caminho a percorrer:

Rosalina chamava-o de Seu José Feliciano e dizia sempre senhor quando lhe dava ordens: não era como se dirigia a Quiquina, ele viu logo. [...] Queria estabelecer distância, se dar ao respeito [...], muito enxerido e perguntador é que ele era. Nos primeiros dias até pensou em mandá-lo embora, tanto ele perguntava, tanto ele queria saber coisas. [...] Precisava cortar-lhe as asas, ele devia conhecer o seu lugar: ela era a dona da casa, ele um mero empregado. (p. 88)

Nesse princípio de convivência, nem Juca nem Rosalina haviam se dado conta de que participavam de um jogo de sedução. De um lado ele, sentindo-se ofendido, diminuído, humilhado – “um mero empregado”. De outro ela, achando-se superior, inabalável, soberana – a patroa, “a dona da casa”. O primeiro, (des)caracterizado pelo artigo indefinido *um*; a segunda, particularizada pelo artigo definido *a*. Ambos formando um *pendant* hierarquicamente distante, gramaticalmente separado.

De fato, Juca falava além do necessário, perguntava o que não devia. Em suma, não conhecia “a medida” – a das “distâncias a serem mantidas” (CLÉMENT, 1993, p. 170). Tentando “cortar-lhe as asas” e “se dar ao respeito”, Rosalina era áspera com ele. Chamava-o pelo nome de batismo, dispensava-lhe invariavelmente um tratamento cerimonioso – sempre Seu José Feliciano, nunca Juca Passarinho.

Mais de uma vez pensou em mandá-lo embora; se não o fez, foi porque algumas razões pesaram.

Uma delas era o sossego, a sensação de tranqüilidade que a presença de Juca trouxera à casa. Desde a sua chegada os meninos deixaram o sobrado em paz, não mais saltavam o muro, não mais jogavam pedras nas vidraças. O homem, a figura masculina que impõe respeito.

A outra razão era de ordem prática. Juca de tudo sabia um pouco: desentupia os canos, arrumava as torneiras, restaurava os móveis, carpia o quintal. O empregado, o criado que conserta tudo.

Todavia, o motivo principal de sua permanência no sobrado era diverso: Rosalina carecia de ouvir voz humana. O ruído, o barulho da fala de Juca, o som da voz do “outro” – a princípio irritante – tornou-se essencial em sua vida:

A voz de José Feliciano veio dar vida ao sobrado, encheu de música o oco do casarão, afugentou para longe as sombras pesadas em que ela, sem dar muita conta, vivia. [...]

De repente, acordada pelo canto, viu a solidão que era a 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. E dentro dela rugia a seiva, a força que através de verdes fusos dá vida [...].

E a voz, que a princípio chegava a doer-lhe nos ouvidos, alta demais, acordou-a para a claridade, para a luz das coisas, para a vida. (DOURADO, 1999, p. 90-91)

Mais do que “dar vida ao sobrado” e encher “de música o oco do casarão”, mais do que romper um longo processo de reificação, a voz de Juca fez desabrochar uma flor podada aos dezesseis anos, uma rosa dentro da qual “rugia a seiva”. A despeito da sombra incômoda da morte, Rosalina estava viva, um pulso batia no seu corpo, havia sangue correndo em suas veias, a seiva da rosa prestes a desabrochar: Rosalina, Rosalinda.

Ao dissipar as sombras do passado, Juca “acordou-a para a claridade, para a luz das coisas, para a vida”. E ela, pouco a pouco, foi se soltando das amarras, libertando-se do pacto, recuperando a individualidade:

não soube bem quando foi que começou o lento despertar. De repente, uma noite, se viu diante do espelho no ritual que sempre praticava no quarto antes de dormir. A rosa de seda nos cabelos [...]. Um amor, uma flor sem ninguém para colher. Os dedos ajeitaram a rosa nos cabelos. Súbito ela parou no gesto e não havia nela nenhum movimento, de pedra. Assim ficou durante algum tempo, parada. Que figura era aquela dentro do espelho, que ela não conhecia? Um ligeiro tremor principiou a mexer-lhe as pálpebras, os músculos do rosto. Tirou a rosa da cabeça, ficou olhando-a na palma da mão como se não a reconhecesse, como se não fosse ela mesma que a tivesse feito. [...]

E os seus olhos foram ganhando um brilho novo, [...] foram se enchendo de lágrimas, de lágrimas foi o que ela viu com espanto, porque há muito tempo não chorava, não se lembrava mesmo quando tinha sido a última vez. E chorou um choro mudo, sem nenhum soluço, as lágrimas correndo pela face, indo molhar a rosa branca de seda. (p. 91-92)

Gradualmente, a “mulher triturada pela família” (CLÉMENT, 1993, p. 86), “vítima absoluta de seu pai” (p. 94), foi reconquistando a própria individualidade. A imagem, tantas vezes refletida naquele mesmo espelho, agora era a de uma estranha. Rosalina não mais se reconhecia nela, não reconhecia nem mesmo a flor de seda que em tantas outras ocasiões prendera nos cabelos, quando sonhava, imaginando-se outra.

Esse vagaroso despertar corresponde, na tragédia, ao momento da anagnórise, da tomada de consciência. Para Bakhtin (2005, p. 48, grifo do autor), trata-se da autoconsciência da personagem, obtida mediante a sua relação com o “outro”. Nesse momento, nós “não vemos quem a personagem é, mas *de que modo* ela toma consciência de si mesma”.

A “flor sem ninguém para colher”, sufocada durante anos naquele claustro, desabafou, desafogou-se em um “choro mudo”, um pranto silencioso, libertador, revigorante.

Não só Rosalina foi se transformando, a casa também ficou diferente. Os remendos no reboco “eram um sinal de que o sobrado convalrescia, não era mais ruína” (DOURADO, 1999, p. 96). Até mesmo o tempo, antes lento, tornou-se mais apressado desde a chegada de Juca.

Dia após dia, a resistência de Rosalina foi sendo vencida e a distância entre os dois foi se encurtando. Nesse processo gradual de aproximação, Juca fez descobertas que, para ele, foram surpreendentes. Primeiro, percebeu que por trás de toda a altivez de Rosalina escondia-se um ser humano frágil – “um assim tão grande é pequenininho” (p. 95). Depois, ainda mais perplexo, descobriu a existência de não uma, mas várias Rosalinas:

Que pessoa estranha, dona Rosalina. Ela o deixava desconcertado não apenas pela ambivalência de sua conduta mas pelo mistério mesmo do seu ser. Como é que uma pessoa era assim? Ele não entendia [...]. Ela lhe dava a impressão de duas numa só [...]. Às vezes mais de uma, tão imprevista nos modos, nos jeitos de parecer. Um ajuntamento confuso de Rosalinas numa só Rosalina. (p. 120)

Estranha, ambivalente, dúbia, múltipla. Talvez “sem solução” (CLÉMENT, 1993, p. 220). Era difícil para Juca definir Rosalina, uma e ao mesmo tempo tantas. Era quase impossível, para ele, entender a “multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis” (HALL, 2006, p. 13).

Juca não sabia o que esperar desse “ajuntamento confuso” – às vezes rude, às vezes afável, sempre imprevisível. Até mesmo o biótipo denunciava a presença latente das Rosalinas em conflito:

uma moça muito bonita, os traços finos e bem desenhados; só a boca era carnuda, vermelha, como se não assentasse bem com o todo severo e seco, com aqueles olhos negros tão limpos, lumeando uma pureza, uma doçura que o amolecia (DOURADO, 1999, p. 123)

O embate materializado, corporificado: de um lado, a Rosalina diurna, a sacerdotisa vestal, apolínea, os “traços finos e bem desenhados”, rodeada de flores artificiais; de outro, a Rosalina noturna, a bacante, dionisíaca, a boca “carnuda, vermelha”, sempre acompanhada do vinho. Duas pessoas distintas habitando um mesmo corpo, afastadas pela intransponível distância que separa a noite do dia, percorrendo, por linhas paralelas, um caminho no qual jamais se encontrariam.

Perturbado, confuso e, acima de tudo, fascinado por essa alternância de Rosalinas, Juca não conseguiria resistir por muito tempo aos seus encantos. Era como se ele sentisse o “sangue correndo dentro dela, quente, silencioso, selvagem” (p. 149), a seiva que mantinha viva aquela flor prestes a desabrochar – “Rosaviva” (p. 155).

Finalmente, o encontro inevitável aconteceu, sob a luz da lua, próximo à meia-noite, “a hora dos amores, o momento em que se desenvolve, noturna, a paixão” (CLÉMENT, 1993, p. 179). Voltando de suas andanças, Juca surpreendeu-se com

a porta da cozinha entreaberta [...]. Devagarzinho empurrou a porta, ela rangeu, parou um pouco. [...]
 Pé-ante-pé, entrou na cozinha. [...] Passou para a copa [...].
 Quem sabe não era melhor voltar? Por que aquela ousadia? Por que queria saber o que dona Rosalina estava fazendo, se estava cansado de saber o que ela fazia? Bebendo, certamente ela está bebendo. [...]
 Parou na porta da sala, temia prosseguir. [...] avançou mais, sentiu a tábua do assoalho ranger. [...] Sou eu, tentou dizer, a voz presa na garganta, não conseguiu dizer. Eu, dona Rosalina, disse com muito esforço. [...]
 calados, ela de olhos baixos, sem olhá-lo, pensando. [...] Ele, aflito, torcia os nós dos dedos [...].
 Ela queria ele sentado ao seu lado. Onde o orgulho, a distância? Se sentar ao lado dela, nunca julgou possível. [...] E como ele não se mexesse, ela disse sente-se, faz favor. [...] Ela sabia o que estava fazendo? (DOURADO, 1999, p. 141-146)

Ao anoitecer, Juca não podia entrar no sobrado, o acesso lhe era vedado, as portas ficavam trancadas. Naquela noite, no entanto, uma porta estava “entreaberta”: o caminho para Rosalina parcialmente desobstruído.

A aproximação foi lenta e gradual, “devagarzinho”, “pé-ante-pé”, sem ruído. Juca entrou pela cozinha, atravessou a copa até finalmente atingir a sala – o espaço interdito. Lá, encontrou Rosalina na companhia de Baco, sob a névoa do vinho, sob o efeito da bruma que amolece o orgulho e encurta as distâncias. O forasteiro cada vez mais perto, “sentado ao seu lado”; Rosalina cada vez mais próxima da segunda transgressão.

A cada passo, mais um limite transposto: “Quer? disse ela” (p. 149), oferecendo-lhe vinho. As últimas barreiras, os derradeiros obstáculos antes da “canção perpétua” (CLÉMENT, 1993, p. 73), o canto das loucas.

Rosalina não poderia mais recuar, dera o primeiro passo, rompera a escuridão e o silêncio. A rosa, enfim, estava desabrochando:

Desabotoou os primeiros botões da blusa branca. [...] tirava qualquer coisa escondida nos seios. Uma rosa branca [...]. Uma rosa de pano, viva. [...]
 Ela sorria [...]. Sorria só com os olhos, a boca fechada, o rosto mudo. [...]
 Viu o que ela queria, o que ela queria dizer. Prendeu a rosa no cabelo, [...] puxou-a para junto de si, abraçou-a. Os lábios roçaram a pele macia do rosto, sentiu-lhe o fundo perfume, o calor irradiante.
 Os úmidos lábios entreabertos, ela olhava para ele. Ela olhava para ele com os olhos de uma mulher úmida de fogo, com os olhos de repente de uma menina que vai deixando que se faça sem entender o que está acontecendo, deixando, imóvel, paralisada. [...]
 Quiquina no vão da porta [...]. Rosalina se desvencilhou dele, deu um grito de horror apontando a porta onde viu Quiquina.
 Quiquina já não estava mais lá, a porta vazia.
 Quando ele procurou por Rosalina, viu-a no meio da escada, correndo, fugia.
 A rosa branca caída no chão (DOURADO, 1999, p. 155-156)

Uma série de primeiros gestos, todos efetuados por Rosalina: o vocativo e a entrada do estranho no sobrado, o pedido para ele sentar-se ao seu lado, o oferecimento do vinho, um percurso que levaria aos botões da blusa branca e à rosa escondida nos seios.

Assim, os corpos tocaram-se, os lábios uniram-se, os olhos descobriram-se. E nesse “calor irradiante” finalmente a flor desabrochou, toda ela cheiro, ardor e umidade: Rosalina, Rosalinda, “Rosaviva”.

No entanto, não seria dessa vez que o ato se consumaria: Quiquina onipresente, “no vão da porta”, na vigília, “Quiquina seu cão-de-guarda” (p. 126), sempre tentando impedi-la de ultrapassar os limiares que a conduziriam ao desfecho irreversível. Desta vez, Rosalina fugiu pelas escadas, ainda não estava pronta.

Na manhã seguinte, devido aos excessos etílicos da noite anterior, Rosalina acordou sentindo-se mal. Não era a sua primeira ressaca, estava acostumada, mas esta era diferente das outras. Não se tratava apenas de um desconforto físico – o corpo dolorido, a cabeça pesada. A patroa de Juca foi surpreendida pela dolorosa e terrível “sensação de existir” (p. 157).

De repente, tudo ficou claro para Rosalina. Aquele sol que a despertou e que inundou a sala, invadindo de luz o sobrado, fez a verdade vir à tona: “Por que tinha deixado se arrastar pelo orgulho, pela loucura do pai?” (p. 167) Por que havia se enterrado naquela casa, abdicando da própria vida? Por que havia desperdiçado tanto tempo confeccionando aquelas flores que, agora, não faziam mais sentido? Por quê?

Nesse dia, ao questionar seu mundo, não foi só a si própria que Rosalina teve de encarar. Precisou enfrentar o julgamento mudo de Quiquina e as expectativas angustiadas de Juca. Mas, para a surpresa de ambos, a patroa agiu como se nada de extraordinário tivesse acontecido na noite anterior. Seu silêncio parecia dizer que tudo continuaria igual no sobrado. Pelo menos durante o dia.

Nas duas noites seguintes, Juca desejou encontrar uma porta aberta, na esperança de terminar o que havia começado. No entanto, o que viu foram apenas

janelas e portas cerradas, luzes apagadas. Cogitou ir embora, fugir daquela casa, dar outro rumo a sua vida. Resolveu esperar.

Na terceira noite, Juca encontrou não só as luzes da sala acesas, mas também as “janelas escancaradas” (p. 195), escandalosamente abertas. Tentou a cozinha, repetindo o gesto da outra noite, mas encontrou a porta trancada. Quiquina tomara seus cuidados. Em vão, pois ele entraria no sobrado da maneira menos provável.

Resolveu tentar a sala. Esperou alguns instantes; de repente, ouviu “um barulho, viu um friso de luz surgir entre as abas da porta. [...] Sem uma palavra ela o estava chamando” (p. 196). Sim, ela o chamava, aquela mesma Rosalina que outrora havia lhe indicado o portão dos fundos agora abria-lhe a porta da sala, a porta da frente.

Furando bloqueios físicos – Quiquina e as várias portas do sobrado – e psicológicos – o orgulho, a soberba, o acordo firmado entre pai e filha – Juca desinterditou a sexualidade de Rosalina, despertou a libido contida por anos de repressão e clausura, comprimida por uma atmosfera sufocante de relógios parados e exercícios repetidos. A rosa, há muito podada, finalmente desabrochou.

Infringindo um tabu, Rosalina vivenciou a experiência erótica, que assume valor positivo sob o ponto de vista da descoberta do prazer individual, mas carregasse de carga negativa, uma vez que um acordo foi quebrado para que ela se concretizasse. Mais que uma transgressão, a experiência erótica representa uma ameaça à ordem vigente: instaura um princípio de historicidade, de mutabilidade, um antes e um depois.

Nessa noite decisiva, a filha de João abriu as portas de sua vida e escancarou “o coração pros outros” (p. 107). Infringiu a regra capital, transpôs a última barreira

rumo à perdição. Estava à beira do abismo; decidiu pular, entregar-se a Juca quando ele só tinha a lhe oferecer o calor do próprio corpo. No entanto, foi isso que ela escolheu. Assim, assinou sua própria condenação.

Violando a lei, Rosalina arriscou-se na clandestinidade: durante o dia, a patroa rodeada de flores de pano; à noite, a amante acompanhada do vinho. Nessa alternância de “dias absurdos” seguidos de “noites sem sentido” (p. 200) estabeleceu-se uma relação subterrânea, a vida partida ao meio: de noite Rosalina, de dia Dona Rosalina, cada uma percorrendo um caminho, sem encontro possível a não ser na morte. Ou, talvez, na loucura.

No mundo fechado do sobrado, qualquer mudança implicaria destruição. A chegada do forasteiro provocou modificações não só no cotidiano da casa, como já foi dito antes, mas principalmente na vida de seus habitantes.

Sob esse prisma, a solução encontrada por Rosalina para estar com Juca e, ao mesmo tempo, não romper o equilíbrio que mantinha seu mundo em funcionamento foi a dissociação de personalidade, o seccionamento da vivência diurna da noturna. Ao dicotomizar as experiências, ao esfacelar-se em pessoas diversas – cada uma exclusiva e apartada das outras –, era como se Rosalina não reconhecesse a mudança e, conseqüentemente, o aniquilamento do seu mundo. Por isso, “ela arranjou um jeito de ser duas: uma de noite, outra de dia” (p. 228).

Note-se, ainda, que as cenas eróticas mantinham um caráter ritualístico, tanto pela expectativa de Juca durante o dia quanto pela preparação que precedia cada uma dessas seqüências: as luzes acesas, a porta da sala entreaberta, a embriaguez, a subida pela escada, os cabelos soltos.

Todavia, a despeito da união dos corpos, a comunicação erótica não era plena: “Só com o corpo se falavam, só com o corpo silenciosos se entendiam.

Porque a alma e os olhos lhe eram vedados. Dos mortos” (p. 200). Mais que um amante, Juca – a personagem de maior dimensão profana no romance – era, para Rosalina, uma ameaça à manutenção do modelo. Daí o sentimento de culpa; terminado o ato, ela “puxava a colcha, cobria a nudez, envergonhada” (p. 199). Silenciosamente, ela o expulsava de seu quarto.

O tempo foi passando e Rosalina foi ficando “redonda e pacificada” (p. 208). Juca demorou a entender o motivo da transformação, custou a perceber que uma nova Rosalina estava surgindo – a semente no corpo, Rosalina-mãe.

Os últimos meses de gestação marcaram o fim dos encontros; nunca mais o forasteiro encontraria a Rosalina noturna – as luzes apagadas, a porta da sala trancada para sempre.

Finalmente, o bebê nasceu. Noite longa, parto difícil, apenas Quiquina para ajudar. Mas a filha de João tinha de sofrer, era chegada a hora do castigo, o início do fim. As dores vindo de hora em hora, Rosalina “sofrendo muito demais” (p. 231).

De repente, silêncio. Episódio obscuro, não fica claro se a criança nasceu morta ou foi assassinada por Quiquina. O fato é que, passado um tempo, a criada muda apareceu e entregou a Juca um pacote “úmido, feito manchado de terra”, “um peso estranho, uma umidade desagradável, um cheiro nauseabundo” (p. 237-238).

Com o embrulho debaixo do braço, ele dirigiu-se para o fundo da horta – extensão da casa e, portanto, espaço sagrado. Entretanto, Quiquina interveio. Ela, enquanto guardiã do sobrado e da exemplaridade, indicou-lhe as voçorocas – o espaço profano, o único lugar que poderia abrigar um corpo fruto de união igualmente profana. O destino do bebê de Rosalina – a semente na terra.

Via de regra, a edificação de um túmulo simboliza a “transformação do corpo em monumento” (AUGÉ, 2007, p. 59), a perpetuação memorialística da pessoa, a

homenagem póstuma. Todavia, nenhuma sepultura foi construída para o bebê de Rosalina. Ele foi enterrado em vala comum, à beira da estrada, bem próximo às voçorocas: semente morta sepultada em terra estéril. O filho de Rosalina e Juca, continuador do sangue profano deste, deveria desaparecer sem deixar vestígio. Em suma, a morte dessa criança representa, simbolicamente, o fim de tudo o que poderia ameaçar a permanência do exemplar, a conservação do mito Honório Cota.

Note-se que, a despeito dos muitos mortos que rodeiam Rosalina – o avô, a mãe, o pai – nenhuma alusão é feita ao enterro desses corpos. Narra-se apenas o ritual do velório, não do funeral. Essa ausência, essa interrupção do rito da morte torna o defunto vivo de duas maneiras: primeiro porque “na visão mítica é da natureza do morto ser o vivo por excelência”; segundo porque “o morto não enterrado é exemplo recordado na morada terrestre, [...] indiscutível proposição modelar” (LEPECKI, 1976, p. 59). O contrário acontece com o filho de Rosalina: ele é o único corpo enterrado, o único morto efetivamente sepultado e esquecido.

É importante assinalar que, apesar de os filhos de João e de Dona Genu também terem sido enterrados, a inumação dos corpos, nesse caso, deu-se no cemitério, local por si só destinado à memória dos mortos e que, portanto, assume *status* de monumento.

Retomando a imagem da semente, que pressupõe a virtualidade do crescimento, é relevante notar que, em *Ópera dos mortos*, nada germina, nada floresce. Não há vida possível no sobrado; tudo, de pessoas a objetos, está impregnado de morte. Com exceção de uma, todas as outras ‘sementes’ – os bebês Honório Cota – não vingaram. As ‘flores’ – incluindo Rosalina e seu jardim artificial – não se desenvolveram.

Voltemos ao sobrado. Juca, ao retornar ao casarão depois de enterrar o próprio filho, encontrou-se pela última vez com Quiquina:

Era melhor partir, nada mais tinha a fazer naquela casa, era expulso. Foi o que viu nos olhos de Quiquina quando voltou correndo e ela o esperava na porta [...]. De costas para a cozinha, tapando a luz, parada no vão da porta, o seu corpo se projetava numa grande sombra sobre ele, feito quisesse abraçá-lo. Ele olhava-a de frente, ela no último degrau da escadinha, a lhe barrar a entrada. [...] Os dois parados, mudos. Ela sem nenhum gesto, apenas no seu silêncio [...]; ele ofegante, a fala estrangulada na garganta. (DOURADO, 1999, p. 234-235)

Um dueto mudo e o acerto de contas: o forasteiro expulso do sobrado e da vida de Rosalina. Ao final, Quiquina conseguiu fazer o que não conseguira no começo: barrar a entrada de Juca, tornar o casarão interdito. Ela, poderosa, forte, uma “grande sombra”, tranquila no “seu silêncio”. Ele, fraco, esmagado, arfante, “a fala estrangulada na garganta”.

Antes de partir e retomar sua caminhada sem rumo pelo mundo, Juca ficou alguns instantes sozinho em seu quarto. Deitado na cama, não conseguiu segurar o choro. Essa foi sua última aparição no palco da ópera; o pranto, sua derradeira ária. O *trickster* – a “vítima masculina, próximo de uma feminilidade que roça com sua fraqueza e sua vulnerabilidade” (CLÉMENT, 1993, p. 95) – também derrotado, saiu de cena.

O final da trajetória de Juca confirma o caráter destrutivo anunciado desde o início, ratifica o prenúncio do epílogo trágico, figurativizado no pesadelo, nas voçorocas e no redemoinho.

Juntos, Rosalina e Juca desafiaram o estabelecido, puseram à prova a força da censura imposta por João; na procura pela vida, ambos esbarraram na morte. Companheiros na derrota, “figurinhas simbólicas, atores muito pequenos de uma história onde a natureza e a cultura se procuram, se contrariam, se casam, se separam, se dilaceram” (p. 32).

Em verdade, esse trecho sintetiza a trajetória das duas personagens na ópera. Eles “se procuram”, ainda que inconscientemente – ela na janela, ele em sua peregrinação pelos sertões de Minas. Mesmo sem saber, um precisava do outro, um procurava pelo outro, um esperava pelo outro. Mas, ao se encontrarem, eles “se contrariam”: são muito diferentes, cultura x natureza. Entretanto, pouco a pouco as distâncias vão diminuindo e o inevitável acontece: eles “se casam”, os corpos se unem. Mas, porque opostos, porque tão diferentes, e porque se trata de uma ópera, a tragédia consuma-se: eles “se dilaceram”. Eis tudo.

Enfim, o epílogo, o último ato da ópera: a cantiga de Rosalina, o canto das loucas.

7. A última ária

A morte do filho de Rosalina marca o fim de uma era e a fundação de um novo modo de ser – a loucura e a vida fora do sobrado. Primeiro seriam as saídas noturnas; depois, a partida definitiva.

Assim,

toda vestida de branco vinda do meio da noite, das bandas do cemitério. [...] toda noite, há muitas noites, tarde da noite, quando todos dormiam, Rosalina saía do sobrado e ia por aí cantando a sua cantiga no mundo da noite. O que ela falava na sua cantiga, nunca ninguém soube. (DOURADO, 1999, p. 245-246)

Não há ópera sem música – mesmo quando não se trata de um espetáculo teatral, como é o caso da *Ópera dos mortos*. Também aqui a protagonista canta no desfecho, “no momento crucial em que de repente o conflito aparece em toda a sua violência”. Ninguém entende o que Rosalina fala, “ressoa a melodia sem a palavra” (CLÉMENT, 1993, p. 33), o grito de pura dor. O último solo, o instante sublime da

mulher na arena operística, o momento da sonora derrota. Essa é a sua hora, essa é a sua ária.

Como em toda ópera, esse canto feminino é perdedor. O universo vitorioso é o outro, o do pai, o dos homens. A “derrota das mulheres está garantida” (p. 105). Uma vez mais. Sempre.

Rosalina e Lucia di Lammermoor, as loucas, as moças destroçadas, incapazes de administrar a realidade cruel demais. Na derradeira aparição, suas vozes se elevam em agonia, perdidas e mesmo assim mais poderosas e perturbadoras do que nunca, pronunciando palavras que só fazem sentido para elas, mulheres em sofrimento. “Isso se chama: delírio. Isso poderia chamar-se ‘descanto’. Porque é de desencantamento, de ‘descantamento’ que enlouquecem as inocentes presas aos fios das outras” (p. 122).

Insanas ou não, todas sofrem, todas gritam, todas cantam no final – a cantilena melancólica, alta, estridente. Violeta, Butterfly, Carmen, Lucia, Rosalina, as mulheres pressionadas pelos homens fortes – sogros, tios, amantes, pais.

Para elas,

a mais bela música; para elas, a luz dos refletores; para elas, a adoração, a sublimação, o amor temível a ser conquistado sem cessar, e o risco absoluto. É delas também o gesto da queda, o gesto final; e a voz que agoniza. E, se os homens morrem, se eles são vencidos é porque possuem algum traço quase imperceptível de uma feminilidade sobre a qual a ópera jamais se engana. Vencidos: os meninos fracos, os mancos, os corcundas, os negros, os estrangeiros, os velhos; e é nisso que eles se assemelham às mulheres. Vencedores: os pais, os reis, os tios [...]. A ópera é impiedosa. (p. 34-35)

Rosalina não está sozinha; sua sina é a mesma de tantas outras heroínas do universo operístico. Vivendo em ambientes sufocantes, essas mulheres oprimidas encontram-se, sem querer, em posição de rebeldia, e não têm outra escolha senão a transgressão.

Ao envolver-se com Juca – o *trickster*, o caolho, o forasteiro, o homem fraco – Rosalina deixa de lado não só a soberba característica dos Honório Cota, mas também os relógios parados e tudo de funesto que havia naquele sobrado, incluindo a pesada presença de Lucas, de João e até mesmo de Quiquina, sempre no vão da porta. A sua ‘culpa’, o seu ‘pecado’, é tão-somente ousar viver – rir, chorar, sentir, tocar.

Em suma, Rosalina, assim como a cortesã, a gueixa, a cigana e a louca – companheiras suas na derrota –, transgride a regra capital, infringe a rígida lei familiar: paralisar o tempo, isolar-se do mundo, abdicar da chance de amar, deixar de viver. A filha fiel desobedece ao pai, quebra o pacto e, por isso, tem de ser castigada.

Cercada por figuras masculinas que remetem ao campo semântico do crime – o juiz, o promotor, o delegado e o pracinha – Rosalina deixa o sobrado quase como ré, praticamente condenada, sem defesa possível. Desce as escadas pela última vez e desaparece: “Lá se ia Rosalina para longes terras. Lá se ia Rosalina, nosso espinho, nossa dor” (DOURADO, 1999, p. 248).

Até esse instante, a dona do casarão levava uma vida essencialmente fechada, privada e particular, apartada do mundo exterior. Uma vida de mistérios, uma vida sem observadores diretos – o máximo que a cidade vislumbrava eram sombras atrás das cortinas. Ninguém, fora do sobrado, sabia o que ali se passava. Ninguém, além de Quiquina e Juca, conhecia os segredos de Rosalina – os devaneios em frente ao espelho, o vinho, a relação íntima com o empregado.

Ao trair a ancestralidade, ao desrespeitar o acordo firmado, ao cometer um ‘delito’ – não na acepção jurídica do termo, mas em sentido simbólico, restrito ao mundo da ópera – a protagonista vê sua casa ser devassada e sua vida tornar-se

pública. Isso porque o crime “é aquele momento da vida privada onde ela se torna, por assim dizer, pública a contragosto” (BAKHTIN, 1998, p. 244).

De repente, o “sobrado se enchia de gente, mesmo que uma festa”, “uma festa de pura especulação”, o vozerio “aumentando, aumentando” (DOURADO, 1999, p. 241). Rosalina, que tanto lutara para manter a casa longe daquelas pessoas, não tinha mais controle sobre nada, nem mesmo sobre a razão. De braço dado com Emanuel, e acompanhada dos homens da lei, a heroína conclui sua trajetória: do alto (quarto, pavimento superior) para o baixo (sala, piso térreo), do começo para o fim, do silêncio à algazarra, do íntimo ao social, do privado ao público, do escondido ao visível, do sobrado para a rua.

Os caminhos percorridos tornam impossível à Rosalina ocupar outro papel, no desfecho do espetáculo, senão o de louca. Ela não é mais a filha, dada a sua condição de órfã, jamais será a esposa e perdeu a única chance de ser a mãe. A ópera, “impiedosa”, ceifou todas as possibilidades. No último ato, só lhe resta descer os degraus da loucura e partir.

Afastada para sempre, Rosalina não se torna ausente. Ao contrário, no momento da partida, descendo as escadas pela derradeira vez, ela recua no espaço e no tempo e afirma a continuidade da sua presença; partindo, Rosalina permanece.

Note-se, ainda, que a última Honório Cota será presença perene também por meio de suas flores, que, artificiais e imperecíveis, sempre estarão na cidade. Além disso, após o desaparecimento da última integrante do clã, o sobrado reafirma a sua função enquanto monumento: apesar de deteriorado, continua a perpetuar a memória dos Honório Cota, a eternizar a figura de Rosalina, para sempre “nosso espinho, nossa dor”.

Ressalte-se que a loucura, enquanto punição imposta à heroína, é especialmente cruel, na medida em que sugere um castigo com duração indefinida: Rosalina pagará eternamente por ter transgredido as regras do sobrado e da própria ópera. Assim, prolonga-se *ad infinitum* o tempo de expiação, o tempo do sofrimento da mulher.

Com relação à última cena – o momento da partida – é válido destacar que a penetração em massa do povo (profano) no sobrado (sagrado)

não significa a profanização do *templum*, nem provoca qualquer assimilação de significado entre os dois espaços que continuam a se opor. O povo da cidade, ao entrar na casa de Rosalina, constitui-se em *assembléia* que assiste à última epifania da protagonista, à *reaparição transitória* após a ocultação sistemática (LEPECKI, 1976, p. 75, grifo do autor)

Louca, Rosalina é retirada do sobrado e vira lenda. O casarão, mesmo sendo invadido momentaneamente, mantém-se como *locus* sagrado. A derradeira aparição de Quiquina, ao paralisar o último relógio – a pêndula na copa –, também reforça a manutenção da exemplaridade, a conservação do mito.

Assim, a ópera encontra sua resolução. Rosalina – a neta, a filha, a última integrante viva da família – finaliza o espetáculo dos mortos, põe um ponto final na gente Honório Cota. Ela, uma mulher, conclui.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fecham-se as cortinas

Obediência *versus* transgressão. Submissão ao *status quo versus* afirmação da individualidade. Sobre essa tensão, constroem-se as trajetórias das mulheres na ópera, delineiam-se os caminhos que inevitavelmente as conduzem à morte, seja ela física ou simbólica. Assim acontece com Violeta Valéry, Madame Butterfly, Carmen e Lucia di Lammermoor. Assim ocorre com tantas outras.

Ao examinarmos o itinerário da cortesã, da gueixa, da cigana e da louca – eminentes personagens femininas do universo operístico – estabelecemos um paralelo com a história de Rosalina, a protagonista do romance *Ópera dos mortos*, tentando distinguir, em cada um dos casos, pontos de contato que tornassem evidente o diálogo estabelecido entre a ópera e a obra de Autran Dourado.

Ressalte-se que, nesse percurso, tentou-se evitar a todo custo reduzir o drama dessas heroínas a dilemas de ordem feminista ou misógina. Ao contrário, procurou-se trilhar as vias da singular ortodoxia operística – estreitamente relacionada à ortodoxia trágica – buscando compreender a existencialidade *sui generis* dessas figuras.

No sobrado dos Cota – o espaço fundamental da narrativa, o palco da ‘ópera’ dos mortos – os nós do enredo foram feitos e desfeitos. Ali, como o próprio título denuncia, não havia lugar para a vida. Nesse espaço, impregnado de tempo, o absurdo trajeto percorrido pelas personagens – em especial Rosalina – acabou levando-as, rigorosamente, à destruição.

Ali, geração após geração, a gente Honório Cota foi caminhando rumo ao aniquilamento: os filhos que não nasceram, as vidas que não vingaram, os relógios parados, as flores artificiais, o piano mudo, o silêncio, o isolamento.

Nem mesmo Rosalina, a menina que parecia ter tudo para mudar a sina da família, conseguiu reverter a dinâmica da destruição. A experiência erótica e o envolvimento com Juca, apesar de produzirem um fruto, não perpetuaram a espécie; os Cota estavam fadados ao desaparecimento, condenados desde sempre à extinção. Ao final, a loucura, a morte simbólica da heroína, apenas veio confirmar a “falência ingloria do presumido salvador” (CLÉMENT, 1993, p. 220).

Além do esforço inútil em se negar o tempo, por meio da paralisação dos relógios, as próprias personagens negaram-se ao longo de toda a trama: João anulou-se na pretensa fusão com o pai; Dona Genu invalidou-se como mãe ao gerar uma série de bebês mortos; Quiquina e Juca negaram-se enquanto possíveis elos entre o sobrado e a cidade; Rosalina negou-se, até às últimas conseqüências, ao assimilar a figura paterna, ao isolar-se do mundo, ao dissociar-se em várias pessoas.

Ao envolver-se com Juca, ao abrir as portas de sua casa, de seu quarto e de sua vida para o forasteiro, Rosalina ultrapassou vários limiares e deu o derradeiro passo rumo à perdição. Violou interditos, rompeu tratos, desobedeceu às regras, extrapolou todos os limites. Enfim, teve de ser castigada.

Em verdade, não há ópera sem transgressão. Todas as heroínas, em algum instante e de formas diversas, infringem as leis. Por isso, têm de ser punidas, seja por meio de um gládio ou de um punhal, da tosse ou da loucura. Aliás, é justamente neste ponto – no momento da morte – que todas elas se encontram.

Num fecho sintético de análise, podemos concluir que, da vasta gama de realidades possíveis, Autran Dourado escolheu como espaço socioeconômico a pequena cidade, como espaço geográfico o interior de Minas, como classe social a média burguesia. Nessa tripla espacialidade, se assim podemos nos expressar, o autor de *Ópera dos mortos* ergueu um mundo habitado por personagens fadadas, que se encontram com o homem hodierno lá onde a condição humana se revela com toda a intensidade: na dimensão trágica da existência, no autodirigir-se para a destruição.

Por isso *ópera*, aqui considerada não apenas como o espetáculo que integra teatro, música e poesia, mas como a manifestação artística que melhor representa o caráter trágico da condição humana.

Antes do ponto final, cabe ainda um comentário. Nossa leitura, longe de esgotar todas as possibilidades, tentou desvendar uma das várias faces daquela que talvez seja a obra-prima de Autran Dourado. Escolhemos adentrar no denso universo de *Ópera dos mortos* pela porta da ópera. Restam ainda muitas outras.

Finalmente as luzes se acendem. Fecham-se as cortinas, a platéia levanta-se, todos vão embora. A ópera chega ao fim.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. 6. ed. Campinas: Papyrus, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1987.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 4. ed. São Paulo: Hucitec; Editora UNESP, 1998.

BLUNDI, Antonio. *A ópera e seu imaginário*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2005.

CASOY, Sergio. *A invenção da ópera ou a história de um engano florentino*. São Paulo: Algor, 2007.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CLÉMENT, Catherine. *A ópera ou a derrota das mulheres*. Tradução de Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

COELHO, Lauro Machado. *A ópera clássica italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

COLI, Jorge. *A paixão segundo a ópera*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CUNHA, Carla. "Duplo". In: *E-dicionário de termos literários*. Edição e organização de Carlos Ceia. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/D/duplo.htm>>. Acesso em 25 jul. 2008.

DOURADO, Autran. *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FRAGA, Fernando & MATAMORO, Blas. *A ópera*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. São Paulo: Ed. Angra, 2001.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JACOBS, Arthur. *Dicionário de música*. Lisboa: Dom Quixote, 1978.

KOBBÉ, Gustave. *Kobbé: o livro completo da ópera*. Editado pelo conde de Harewood. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

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

LORAUX, Nicole. *Maneiras trágicas de matar uma mulher: imaginário da Grécia Antiga*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

MACHADO, Irene. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: Fapesp, 1995.

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

NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. São Paulo: Editora Moraes, s/d.

PAHLEN, Kurt. *Diccionario de la ópera*. Buenos Aires: Emecé, 2004.

PEIXOTO, Fernando. *Ópera e encenação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

SUHAMY, Jeanne. *Guia da ópera: 60 óperas célebres resumidas e comentadas*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L & PM, 2001.