

As pálidas flores de Rosalina: a
memória na construção da
personagem autraniana

The pale roses of Rosalinda: the
memory in the construction of
the autranian character

Francisco Perna Filho

Doutor em Letras e
Linguística: Estudos Literários pela
Universidade Federal de Goiás
(UFG). Secretaria Municipal de
Educação de Goiânia.

franciscopernafilho@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-1675-6972>

Recebido em: 29/12/2018

Aceito para publicação em: 21/1/2019

Resumo

O presente artigo é um estudo sobre a construção da personagem feminina Rosalina, do romance *Ópera dos mortos* (1967), de Autran Dourado. Sua base teórica é constituída pelas teorias de Ecléa Bosi (2003), em seu estudo sobre tempo e memória; Georges Bataille (2013), que se detém no Erotismo; Lúcia Castello Branco (1991), que, ao analisar a escrita feminina, dedica um capítulo ao estudo da memória; Sigmund Freud (2014), que dedica um estudo ao luto e à melancolia; e, por último, Autran Dourado (1982; 2000), em seus estudos sobre sua própria obra. A categoria principal desta análise é a memória coletiva e individual. A partir dela, outras categorias são destacadas: a intertextualidade, a metatextualidade e o erotismo. Tentou-se aqui mostrar como e porquê *Ópera dos mortos* é um trabalho de grande labor estético e apurado senso crítico.

Palavras-chave: Erotismo. Gênero. Intertextualidade. Memória. Metatextualidade.

Abstract

*This article is a study about the construction of the female character Rosalina, from the novel *Ópera dos mortos* (1967) by Autran Dourado. Its theoretical basis is constituted by the theories of Ecléa Bosi (2003), in her study on time and memory; Georges Bataille (2013), as it stands in *Erotismo*; Lúcia Castello Branco (1991), who, in analyzing women's writing, devotes a chapter to the study of memory; Sigmund Freud (2014), who devotes a study on mourning and melancholy; and, finally, Autran Dourado (1982; 2000), in his studies on his own work. The main category of this analysis is collective and individual memory. From it, other categories are highlighted: intertextuality, metatextuality and eroticism. What was tried here was to show how and why *Ópera dos mortos* is a work of great aesthetic value, with an accurate critical sense.*

Keywords: Eroticism. Gender. Intertextuality. Memory. Metatextuality.

“[...] Nada há de velho que não entorneça,
nem o mofo, nem o lodo,
nem os anos embotados no imaginário humano.
Nada passa que não nos faça avançar para antes,
para uma anterioridade lírica,
sob a luz das lamparinas
talhadas em ausências e muita solidão.[...]”¹

Este artigo trata da construção da personagem feminina Rosalina, protagonista do romance *Ópera dos Mortos* (1967), do autor mineiro Autran Dourado, tendo como ponto de partida a categoria *Memória*. Ao propormos essa categorização, reforçamos o papel que a memória, exerce na tessitura do texto autraniano, a partir da qual emergem outros elementos, outras categorias que permeiam o texto do autor mineiro, como, por exemplo, a metalinguagem, a intertextualidade e o erotismo. Portanto, é por ela que o texto se faz: a memória do autor (invenção). É pela memória que a história é reescrita (resgate). É pela memória que as personagens emergem dos subterrâneos do esquecimento e se refazem, ou são refeitas, como testemunhas na reescritura de uma narrativa temporalmente longínqua.

Com relação a ela, na obra *Ópera dos Mortos*, destacamos uma memória individual, a dos personagens: *Quinquina*, *Juca Passarinho* e da própria *Rosalina*, e uma memória coletiva, o *coro*², a voz manifesta pelo narrador, como sendo a memória de resgate, o *testemunho* do povo de *Duas Pontes*³. Para tal abordagem, elegemos como suporte teórico as seguintes obras: *O Tempo vivo da Memória* (2003), de Ecléa Bosi; *O que é Escrita Feminina* (1991), de Lúcia Castello Branco; *O Erotismo* (2014), de Georges Bataille; *Uma Poética do Romance: Matéria de carpintaria* (2000) e *O Meu mestre imaginário* (1982), ambos de Autran Dourado; e *Luto e Melancolia* (2011), de Sigmund Freud.

¹“Cafarnaum” (fragmento), *In: Refeição*. Goiânia: Kelps, 2001, de Francisco Perna Filho.

² O *coro* originário da Tragédia Grega, inicialmente, tinha a função de alegrar o espetáculo teatral falado, passando, posteriormente, a ter um papel narrativo. Autran Dourado, nas suas obras, mantém um diálogo muito presente com a Antiguidade Clássica, com a Tragédia Grega. No caso particular de *Ópera dos Mortos*, o diálogo é com *Antígona*, de Sófocles.

³ Duas Pontes é uma cidade mítica, criada por Autran Dourado, na qual é ambientada boa parte das narrativas do autor mineiro. Ela vai aparecer pela primeira vez no romance *Ópera dos Mortos*.

Ao falarmos da *memória coletiva*, fundamental para composição da história de *Rosalina*, tomamo-la como um *testemunho*⁴ dos fatos passados, narrados por alguém que viu ou ouviu dizer. Aqui o *testemunho* não surge das tragédias reais, mas das tragédias ficcionais, verossímeis, como o é a história de Rosalina, que embora não se constitua uma tragédia propriamente dita, dialoga com ela, conforme afirma o próprio autor (DOURADO, 2000, p.151): “Pense no livro como tragédia, mais do que como romance, e se terá uma melhor leitura. Os mortos de Rosalina e os mortos de Antígona. Os mortos-vivos.” Portanto, em *Ópera dos Mortos* (1967), Autran Dourado privilegia o discurso coletivo, testemunhal, aquele que está à margem da história oficial, permitindo que outros olhos e outras bocas sejam valorizados na tessitura do tecido literário. Um discurso que surge de forma individual, mas que ganha força no coletivo, operando uma verdadeira polifonia⁵. Uma mesma história sob vários pontos de vista, submetida à perecibilidade da memória de quem a narra, aos vazios, às invenções, conforme nos fala Lúcia Castello Branco:

Qualquer texto de memória, dos mais comportados ao mais revolucionário, termina por descortinar seus próprios limites, mostrando o quanto de vazio (de esquecimento) há nesse passado que se procura resgatar, o quanto de invenção (de ficção) há nessa rememoração do vivido, o quanto de construção (de futuro) há nesse projeto de retorno ao antes. Isso se deve ao fato de a memória não ser um processo linear de resgate do passado, como se costuma convencionalmente admitir. Fundada no esquecimento, como sugere o relato mítico acerca de Mnemosyne⁶, a memória é também construção e, como tal, invenção, projeção no sentido do que será e não apenas do que foi. (1991, p. 34)

Como vimos acima, a memória *não é algo linear de resgate do passado, é também construção, invenção, projeção*, portanto, o passado não é algo acabado, que se possa transportar de um lado para o outro sem arranhões, fissuras, tensões, é, sim, um tecido de subjetividades, um amálgama de muitas histórias, matéria lapidável. Autran Dourado tem consciência disso, tanto que elege, na construção dos seus textos, uma estrutura

⁴ Tal termo se distancia do testemunho na perspectiva da teoria que trata dos sobreviventes de alguma forma de tragédia, como a Shoah (Holocausto). Para esse entendimento, conferir o estudo de Márcio Seligmann-Silva “Zeugnis” e “Testimonio”: um caso de intraduzibilidade entre conceitos (SELIGMANN-SILVA 2002).

⁵ Atente-se para o conceito de Polifonia em Mikhail Bakhtin (2013, p. 23): “[...] A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia”

⁶ “Para os gregos, Mnemosyne, a deusa da memória, é capaz não só de promover o resgate do passado, com sua perda, seu esquecimento. Segundo o mito, é na trajetória de descida ao Hades, precedida por um ritual de purificação necessário ao ingresso dos seres na “boca do inferno”, que se verá com nitidez a estreita aproximação entre Lethe (esquecimento) e Mnemosyne (memória), como forças antagônicas complementares.” (CASTELLO BRANCO, 1991, p. 31).

aberta, não linear, possibilitando ao leitor variadas possibilidades de leitura, como veremos em *Ópera dos Mortos* (1967) e em tantas outras obras suas.

1. Espaço e representação

Ópera dos Mortos (1967), que faz parte das obras maduras de Autran Dourado, se divide em nove capítulos, ou nove blocos narrativos (“O sobrado”; “A gente Honório Cota”; “Flor de seda”; “Um caçador sem munição”; “Os dentes da Engrenagem”; “O vento após a calmaria”; “A engrenagem em movimento”; “A semente no corpo, na terra e Cantiga de Rosalina”) e se estrutura em torno do sobrado e da protagonista, Rosalina, única herdeira da família Honório Cota, cujo patriarca é Lucas Procópio de Honório Cota, seu avô paterno, fundador da cidade de Duas Pontes. Filha única do casal Dona Genu e do coronel João Capistrano Honório Cota, Rosalina, com a morte dos pais, fecha-se para o mundo exterior, para a cidade de Duas Pontes, e passa a viver isolada no sobrado da família, tendo por companhia somente a preta Quiquina, muda, descendente de escravos, até a chegada de Juca Passarinho, um forasteiro contratado para cuidar da horta e dos reparos da casa, com quem ela se envolverá mais tarde e terá um filho: natimorto. Assim, Rosalina cumpre os seus dias, seus vazios e solidão, dividida entre as flores de pano que confecciona, os relógios parados e o culto aos mortos, os seus mortos, até o desfecho da narrativa, quando enlouquece.

Em *Ópera dos mortos* (1967), além do *coro*, memória primeira dessa tessitura, Autran Dourado foca nas personagens, seus dramas, suas faltas, seus vazios, e, para isso, adota uma estrutura aberta, como a do Barroco⁷, dividindo seu texto em blocos, permitindo que a história vá sendo contada, de várias formas, por diversos meios e vozes, proporcionando variadas formas de leitura e composição (DOURADO, 2000, p. 40). E assim, a cada bloco narrativo, a história vai se desvelando, quando a memória individual dos personagens converge para reforçar o que já afirmara a memória coletiva, que é posterior e simultânea aos acontecimentos narrados. Posterior, porque é fruto de rememoração; simultânea, porquanto nos é revelada no momento da narração, da leitura. Anterior a toda memória ficcional está a memória criativa do autor, que transmuta uma realidade empírica para uma realidade ficcional, como nos faz ver Ecléa Bosi:

O mago que transmuta o passado em futuro deve ter mão rápida para capturar o Tempo no átimo da sua cognoscibilidade porque ele fulgura um instante e desvanece. Se o olhar demora e fixa, retém o estereótipo, não uma coisa viva como a imagem que sobe do passado com todo seu frescor. (2004, p. 21)

⁷ Autran Dourado, ao adotar a estrutura aberta, segundo ele mesmo diz, parte do que preconizou Heinrich Wölfflin sobre a estrutura do Barroco. (DOURADO, 2000, p. 27).

Autran Dourado tem essa consciência temporal, tanto que não podendo manipular o tempo no mundo real o faz no ficcional, como bem demonstra em *Ópera dos Mortos* (1967), cuja narrativa diz respeito ao passado, aos mortos, à reconstituição de um tempo, de uma família, a partir de um narrador individual, mas que logo se converte em uma voz coletiva, ou pela opinião e impressão dos personagens a respeito de Rosalina: seus hábitos, seus gostos, seus delírios e, acima de tudo, sua presença/ausência no sobrado, metáfora do poder, da fortaleza dos Honório Cota.

2. Ontologia e linguagem: meta e intertextualidade

Quando *Ópera dos Mortos* começa, Rosalina não existe mais, é apenas sugerida, lembrada, somos conduzidos metatextualmente para um passado longínquo, sem que haja demarcação temporal, não se sabe em que tempo os fatos ocorreram, apenas ficamos sabendo que uma história está prestes a ser contada, reconstituída, via memória. O narrador sugere que fiquemos alerta, que não nos contentemos apenas com o visto, pois seria preciso ir além, buscar na imaginação a recomposição dessa história que começa a se desenrolar, a história dos Honório Cota, a história de Lucas Procópio, avô de Rosalina; de João Capistrano Honório Cota, pai de Rosalina; de dona Genu, sua Mãe. Depois, também a história das pessoas mais próximas, como Quiquina, guardiã dos segredos da família; de Juca Passarinho, o forasteiro; de Emanuel, amigo de infância e ex–pretendente; de Quíncas Ciríaco, padrinho de Rosalina e pai de Emanuel, e, assim, da história de Rosalina, tudo isso a partir do velho sobrado, de uma interlocução que se estabelece entre o narrador e um suposto interlocutor, referido como “senhor”, que não passará incólume por essa experiência:

O senhor querendo saber, primeiro veja:

Ali naquela casa de muitas janelas de bandeira coloridas vivia Rosalina. Casa de gente casta, segundo eles antigamente. Ainda conserva a imponência e o porte senhorial, o ar soralengo que o tempo de todo não comeu. [...] *O senhor atente depois para o velho sobrado com a memória, com o coração – imagine, mais do que com os olhos, os olhos são apenas conduto, o olhar é que importa.* Estique bem a vista, mire o casarão como num espelho, e procure ver do outro lado, no fundo do lago, mais além do além, no fim do tempo. Recue no tempo, nas calendas, a gente vai imaginando; chegue até ao tempo do coronel Honório – João Capistrano Honório Cota [...] (p.1, grifo nosso)

De início, temos a primeira manifestação metatextual, uma preparação para a leitura que será feita, como forma de conduzir o leitor para uma experiência nova, para além do que se nos apresenta, deixando que a imaginação flua, para que o leitor busque uma anterioridade ou perceba, através da memória, uma história que se presentifica. Daí o Sobrado ser a síntese do poder dos Honório Cota, dos patriarcas Lucas e João Capistrano, avô e pai de Rosalina, cujos traços ela herdara, a confluência dessas duas

vozes, portanto, também a síntese dos dois. Veem-se aí, nessa passagem, todas as alusões a esse passado suntuoso, de poder, que se converteu em memória, em distância, mas que agora ressurge a partir dessas várias vozes que aos poucos vão se tornando presentes:

As cores das janelas e da porta estão lavadas e 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 (não de propósito e ruindade, mais sem-que-fazer de menino), escondida detrás das cortinas e reposteiros; nos peitoris das sacadas de ferro rendilhado formando flores estilizadas, setas, volutas, esses e gregas, faltam muitas das pinhas de cristal facetado cor-de-vinho que arrematavam na cantoneiras a leveza daqueles balcões. (p. 1-2, grifos nossos)

Assim prossegue essa jornada sensorial: a riqueza de detalhes, as janelas, as cores, as deformações da parede, as volutas, as setas, as pinhas de cristal, tudo isso faz parte da atmosfera de uma história que será re/contada, bem como da própria estética barroca, a estrutura aberta, de que fala Autran Dourado. Percebemos que o sobrado passa por um processo de antropomorfização: “[...]o reboco caído em alguns trechos como grandes placas de ferida mostra mesmo as pedras e os tijolos e as taipas de sua carne e ossos, feitos para durar toda a vida[...]” (DOURADO, 1995, p.1), nele está Rosalina, mesmo ausente, sendo reconstruída pela memória/imaginação, pelo que dizem/disseram dela ou sobre ela. Sempre ali, eternamente ali, como os mortos que habitam/habitaram o sobrado, constituindo a história de Rosalina, que é habitada por ausências e vazios, marcada por dualidades, como diurna/noturna, dia/noite, casta/devassa, pois Rosalina é uma e várias, incontáveis, tudo isso e muito mais, síntese e metáfora do real, como nos faz ver o próprio autor no seu livro de ensaios *O meu mestre imaginário* (1982):

O que você sabe de Rosalina [...] são pequenos traços objetivos: uma cor de olhos, um jeito de boca, as mãos, a palidez do rosto, o feitio do cabelo, seus passos ecoando no casarão vazio. São todos elementos reais que você buscou na vida, metaforizou-os segundo a sua visão pessoal de mundo, dispôs segundo a composição de um parágrafo, de um bloco, de toda a composição de Ópera dos Mortos enfim. Com esses nacos de coisas dispostas segundo ritmo, repito, você traçou o risco da sua personagem. Agora a sua personagem mesmo, a vera Rosalina, você não sabe como é, a não ser que se coloque, o que é muito custoso, como um leitor de si mesmo. [...] Como qualquer cidadão, você monta interiormente, com aqueles elementos do real, a sua própria Rosalina. Que não é a mesma Rosalina de a, b, c (número de leitores). (DOURADO, 1982, p. 121)

Forjada na cosmovisão do autor, Rosalina é metáfora estruturante de *Ópera dos mortos*⁸ (1967), ponte entre o passado, representado por Lucas Procópio, seu avô, paulista, desbravador e grileiro de terras, homem sem medidas, fundador de Duas Pontes, e o presente⁹, representado por João Capistrano, seu pai, homem comedido, respeitador das leis e da ordem, o oposto do Avô. Rosalina trazia em si os dois, avô e pai, deste herdara a introspecção e o orgulho, sem falar no desprezo pelo povo de Duas Pontes e o isolamento voluntário, como fizera o coronel depois de decepcionar-se com a política local, ao sentir-se traído pelo povo de Duas Pontes. Aos poucos, ficamos sabendo do delírio do coronel, da ideia fixa, dos sonhos megalomaníacos, atitudes que levaram seus opositores a compará-lo ao “Cavaleiro da Triste Figura, Dom Quixote de La Mancha”, epíteto dado pelo escrivão da cidade, seu opositor na política:

A gente não pensava, a gente falava. O jornalzinho dos Periquitos, que o escrivão imprimia, chamava o coronel Honório Cota de Dom Quixote, desmiolado. Mas ele era soberbo não ligava, conhecia a história, não era nenhum toca-tintas [...] Aquilo na verdade não o amofinava. Se lembrou de uma gravura antiga em que aparecia um cavaleiro alto e comprido feito ele, descarnado e enxuto de cara, a lança em riste. Procurou nos guardados da mãe o livro e a gravura, não achou, e não achando, juntou a memória à imaginação e criou para si uma nova figura. *Se a gente reparasse* melhor (a gente nunca repara nessas ocasiões, só depois), tinha mesmo uns ares de Caballero de la Fé, também da triste figura. (p. 21. grifo nosso)

No diálogo intertextual que mantém com Cervantes, ao aproximar João Capistrano de Dom Quixote, Autran Dourado reflete sobre a condição humana, sobre o adoecimento das pessoas, da fantasia e do delírio, da ilusão que o poder proporciona, e da própria loucura, tema muito caro a ele, tanto que, ao abordá-lo na referência que faz ao coronel, prepara o terreno para que compreendamos alguns traços da personalidade de Rosalina, sua atitude de isolar-se, seu silêncio e orgulho:

A gente recorria mesmo era à imaginação, ao mito. Queríamos que Rosalina fosse feito Lucas Procópio, nos lançasse na cara todos os desaforos, ao menos falasse com a gente. Mas não, Rosalina tinha puxado mesmo era àquele coronel João Capistrano Honório Cota, cuja grandeza, orgulho e silêncio muito nos amarguravam o remorso pisado. (p. 82)

Rosalina foi se fechando cada vez mais no sobrado e em si, nos dias dolorosos e lentos, a procura daqueles que a antecederam, que permaneciam vivos na sua memória e, agora, perambulavam pelo velho casarão a procura de um passado que também

⁸ Para Autran Dourado (2000, p.102), “o personagem não é só uma imagem, é também e sobretudo uma metáfora. O personagem tem no romance a mesma função que a metáfora na frase. A grande virtude do personagem é ter um corpo, repetimos; é ter um nome, é ser substantivo.”

⁹ O presente se coloca em um tempo mítico, fazendo parte da narrativa quando supostamente ela se passou. Presente que se atualiza sempre que alguém lê o texto, reconta a história.

perambulava pela memória das pessoas de Duas Pontes. Cumprindo ali seus dias monótonos e iguais, além das flores de pano que confeccionava, espécie de metáfora da perenidade do tempo, como assim o desejara, porquanto elas, as flores, por serem de pano, não murchavam, bem como a simbologia dos relógios que eram parados sempre que alguém da família morria¹⁰, como se com aquele gesto conseguisse, também, parar o tempo. Consonante a tais atitudes, Rosalina vivia um misto de luto e melancolia¹¹, comportamentos bem distintos, que iriam marcá-la pelo resto da vida.

3. Cada fala, um fio: erotismo e linguagem

Aos poucos, ficamos sabendo da vida de Rosalina, de que nascera no mês de janeiro, sob o signo de Capricórnio, pertencente ao elemento Terra, o que nos remete ao autor, que também nasceu em janeiro, sob esse signo, daí a meticulosidade da personagem, do ritual, da introspecção, da repetição, do esmero ao confeccionar suas rosas de pano, uma verdadeira tessitura, como era o próprio autor, que tecia suas narrativas, tecia e destecia, buscando a frase perfeita, o traço perfeito, uma resolução para trama, uma saída, como em Ariadne¹².

Dessa maneira, passamos a conhecer o mundo interior de Rosalina, sua vida íntima, suas recordações e fraquezas; a origem das flores, de como ela aprendeu a confeccioná-las. Ficamos sabendo também do piano, que há tempos estava parado, desde a morte da mãe, alternando a perspectiva narrativa entre o que nos diz uma voz

¹⁰ No artigo *Gênero e gênio: a tessitura híbrida em* *Novelário de Donga Novais, de Autran Dourado*, de nossa autoria, que foi apresentado no VII Seminário de Dissertações e Teses em Andamento (SDTA) - UFG (PERNAFILHO, 2016, p.5), fizemos menção à influência de Faulkner na narrativa de Autran Dourado, no que concerne ao narrador, à experiência de um “narrador” coletivo. Aqui, em *Ópera dos mortos*, a menção se dá pelas *semelhanças* entre a história de Miss Emily Grierson, do conto “Uma rosa para Emily”, de William Faulkner (1897–1962), e a história de Rosalina, do romance *Ópera dos mortos*. Além de Faulkner, acrescentamos uma outra fonte intertextual, o romance *Grandes esperanças*, de Charles Dickens (1812–70), bem anterior ao conto de Faulkner, em que uma personagem, Miss Havisham, assim como Rosalina, opta pelo auto-enclausuramento, após uma decepção amorosa. Acrescente-se aí a simbologia dos relógios parados e a camisola branca. (DICKENS, v. ii, cap. 3).

¹¹ “O luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal e outras. Sob as mesmas influências, em muitas pessoas se observa, em lugar do luto, uma melancolia, o que nos leva a suspeitar nelas uma disposição patológica. É preciso notar que nunca nos ocorre considerar o luto como estado patológico, nem encaminhá-lo para tratamento médico, embora ele acarrete graves desvios da conduta normal na vida. Confiamos que será superado depois de algum tempo e consideramos inadequado e até mesmo prejudicial perturbá-lo” (FREUD, 2014, p.47).

¹² Na Mitologia Grega, Ariadne é a princesa de Creta, filha do rei Minos e rainha Parsífae, que se apaixonou por Teseu e o salvou das garras do Minotauro, dando a ele uma espada e um fio de lã, com o qual o conduziu pelo labirinto, construído por Dédalo, até o caminho de volta.

onisciente e a focalização através da própria Rosalina, de cuja beleza tinha consciência, e da vaidade que, mesmo apesar do luto, era evidente *na golinha de renda branca*. Ficamos sabendo dos seus devaneios e desejos:

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. [...] Ela também era bonita, bastava querer se arrumar melhor, tirar aqueles vestidos todos iguais; ela nunca mudava de feitio, sempre aqueles vestidos pretos, o luto permanente que ela abrandava com uma golinha de renda branca [...]. (p. 36-37)

Embora trouxesse consigo certo amargor e ressentimento, o peso dos seus mortos-vivos que perambulavam pelo sobrado, e a ausência dos pais mortos, de vez em quando se dava conta de que ainda era jovem e bonita, imaginando-se uma mulher de baile, olhava-se no espelho, buscava no passado as belas lembranças sobre Emanuel, quando esse a visitava e queria com ela se casar, mas não foi isso que aconteceu: Emanuel ficou só na promessa e no desejo, que ela saciava nas etílicas noites de insônia: primeiramente, sozinha, depois, ao lado de Juca Passarinho. Assim, Rosalina vai dando mostras de sua personalidade, de sua complexidade. São informações que nos chegam pela própria personagem, nas lembranças, nas suas revoltas, nos seus vícios, na sua sensualidade e erotismo.

Os dias, sempre iguais do sobrado, com a chegada de Juca Passarinho – o adventício, o forasteiro que vagava pelo mundo das Minas Gerais fazendo biscate – tornaram-se diferentes, ganharam novo rumo, ficaram alegres. Era uma nova voz para vivificar o sobrado. Ele estava ali, era um trabalhador, e ela a patroa “gostou do feitio do homem, do seu jeito despachado, da fala fácil [...] Gostou do homem, mais que tudo impressionou-a a espingarda que ele trazia a tiracolo.” (p.67). Ele entre duas mulheres, uma que não falava nada, só observava, era muda, Quiquina; a outra, também calada,

Ele cuidava da horta, dos reparos no sobrado, ajudava Quiquina na venda das flores, sempre muito alegre, muito falante. A força de Eros se instalara ali e, no momento em que o sobrado ganhara vida, mudara de aparência, fazendo com que Juca Passarinho se sentisse feliz, apesar do ódio que Quiquina nutria por ele, por ciúmes de Rosalina, a quem ela tinha como uma filha. Cada vez mais ele participava das coisas da casa, especulava a respeito dos antepassados de Rosalina, que o repreendia, mas logo voltava a conversar com ele.

De personalidade contraditória, Rosalina, de dia, incorporava a patroa irrepreensível, séria, dedicada às flores que confeccionava, e, à noite, entregava-se ao devaneio, à bebida e ao erotismo. Numa dessas noites, quando voltava da rua, Juca Passarinho se deparou com a porta da sala aberta, subiu as escadas, e, para sua surpresa, ali estava ela, sua patroa, bêbada, sem qualquer movimento: “Ah, ali, ela. [...]

Junto da mesa, as mãos cruzadas sobre o livro. Empinada, dura, quieta. Nenhum movimento, de cera, sem vida. A cara de uma brancura lívida, de louça. Não pensava nada, os olhos fixos [...] Parecia olhar o relógio parado nas três horas [...]” (p.119). A partir da focalização em Juca Passarinho, ficamos sabendo um pouco mais sobre Rosalina, seu comportamento, suas atitudes:

Os olhos foram ganhando um brilho mais normal, perdiam o vidrado do espanto. Como uma flor murcha, por encantamento súbito recebe o sopro da vida e se ergue na haste e recompõe as suas pétalas. [...] Ela baixou os olhos, as pálpebras tremiam levemente. Porém nenhum movimento de surpresa, nenhum susto, como esperasse pela sua chegada. Ah, você, disse ela mansa, a voz crespada. (p. 120)

Cada vez mais próximo dela: o cheiro, a respiração, o tato, o toque, a força de Eros se instaurando, se instalando, os sentidos se exasperando, as dimensões sensoriais sendo ampliadas, além do olhar:

A orelha bem cortada, o lóbulo grosso onde tinha um furinho de brinco. A porcelana do rosto, a veiazinha azul que ele buscava debaixo da pele. O sangue correndo dentro dela, quente, silencioso, selvagem. O sangue que ele sentia nas têporas, no peito; quente, grosso, espumoso. Um breve tremor no rosto, um esgar no canto da boca. Um começo de riso, a boca fechada[...] Bem junto dela, ele sentia agora o cheiro quente de seu corpo, o cheiro macio de seu cabelo (p. 123 e 125).

Nessa cena, temos a primeira composição do erótico, quando a focalização é alternada entre o narrador, que tudo vê, e as percepções de Juca Passarinho, dando a sensação de que o fato está acontecendo agora, no momento da leitura. Ele, naquele momento de espanto e admiração, ao observar sua patroa, mentalmente revia o passado, e lá estavam as mulheres que amou, todas elas, diminutas ante a imagem de Rosalina: *“Nunca tinha visto uma mulher assim, todas as mulheres de sua vida eram seres pequenos e miúdos, pálidos diante de tamanha luz, de tanta grandeza.”* (p.125). Cada vez mais próximo e distante dela, que, sob o efeito da bebida: *“Falava coisas desconexas, ele não entendia direito. Falava de sua vida [...] De vez em quando um ou outro nome surgia na sua fala. Uma vez ele ouviu ela dizer Emanuel, Emanuel, apenas Emanuel, [...]* (p.126, grifos nossos)

Rosalina insistia em chamar pelo outro, como se vivesse um transe, era ele o seu objeto de desejo, mas se nutria do outro que estava ali, quase lá, na volúpia do momento. Não falava para ele, Juca Passarinho, não olhava para ele, falava para as paredes, para os retratos na parede: o pai e o avô, ela era os dois, síntese de tudo, o da casa e o do sobrado. Um duro, sisudo; o outro leve, educado, mas ambos imponentes, orgulhosos. Ora um, ora o outro. Ele tudo via, mas já não se importava:

Chegou-se mais para junto dela, a respiração ofegante, o coração batendo descompassado. [...] Vagarosamente foi encostando o joelho no seu vestido, até

sentir a dureza, a quentura da coxa. Ela falava mais depressa, como se quisesse separar a fala do corpo, se dividir em duas: uma pura voz; outra o corpo queimando que se comunicava por ondas quentes e sucessivas com aquele outro corpo. [...] O joelho não bastava, queria tocá-la com as mãos, senti-la nos dedos. Retirou a mão do ombro, foi levando-a lentamente, medrosamente, ao cabelo. A mão trêmula, não podia conter o tremor[...] Os dedos tocaram leve os cabelos, sentiram a macieza eletrizada dos fios. Um vácuo, um silêncio: ela para momentaneamente de falar. Voltava um pouco o rosto para sentir na pele a parte carnosa de sua mão. [...] Ela fechou os olhos para sentir, pra sentir, pensou ele. [...] Era como uma flor se abrindo dentro do corpo, no meio da noite, na escuridão do corpo. Uma flor cujas pétalas os dedos tocavam. (p. 126-127)

Juca Passarinho perseguia seu objeto de desejo, avançava mais e mais, sem entender a atitude de “dona Rosalina noturna”, tão diversa da “dona Rosalina diurna”, séria, distante, a patroa. Agora não, ela se abrindo em flor, deixando que ele avançasse, rompendo os interditos, puro desejo:

Pela primeira vez ela voltou o rosto inteiramente para ele. Viu os olhos sem espanto, os olhos com brilho de brasa, os olhos afogueados. Ele tentou um leve sorriso, não conseguiu. *Ela era séria, de uma seriedade severa e funda. Era uma mulher sem o menor gesto, sem o menor ruído, uma mulher de sombra e pesado silêncio.* Apenas uma mulher. [...] 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. A sua mão livre procurava debaixo do vestido a nudez quente úmida. Ela deixava, ela deixava. Uma menina [...]. (p.128-9; grifo nosso)

Assim aconteceu, repetidas vezes, por várias noites e meses, a litania dos corpos, um diálogo quase silencioso. Eros firmando-se, ganhando terreno, violando o espaço até então inviolado, prosseguindo viagem rumo ao desejo, à entrega dos corpos, à continuidade do desejo. Rosalina, a partir do novo que se instaura na sua vida, que abala suas estruturas sociais, morais e familiares, que quebra interditos, e que é representado pela figura de Juca Passarinho, reflete sobre a própria condição, seu autoisolamento, sua necessidade de viver, de amar, sobretudo de passar pelas etapas da vida. É o que ela faz, mesmo não querendo (embora queira), não admitindo (nem mesmo para si mesma), passa a recebê-lo toda noite no seu quarto. Em Juca Passarinho ela materializa o desejo que sente por Emanuel, que ela não pode ter, o que não deixa de marcar essa contradição barroca: a casta mulher de família, austera, orgulhosa, durante o dia, à noite que se entrega a alguém de origem humilde, pertencente ao “povo”, a quem ela tanto desprezava, instaurando assim o elemento erótico, conforme o compreende Georges Bataille:

Toda a operação do erotismo tem por fim atingir o ser no mais íntimo, no ponto em que o coração desfalece. A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe

em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua. [...] Toda a operação erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo. (2013, p. 41)

Para Georges Bataille, embora homens e animais tenham a atividade sexual de reprodução, somente os humanos fizeram da atividade sexual uma atividade erótica. A partir dessa percepção, destaca as noções de continuidade e descontinuidade dos seres, como motores para compreensão de sua obra *Erotismo* (2013). Para ele, Bataille, tais noções são mediadas por uma tensão. Para o autor, somos seres descontínuos, já que há um abismo que nos separa dos outros seres: nascemos sozinhos e morremos sozinhos, portanto em essência estamos isolados. E é o que acontece com Rosalina, a partir do novo que se instaura na sua vida, quando passa a refletir sobre a sua própria condição de vida, sobre o autoisolamento ao qual se submetera e, mais que isso, sobre a necessidade de viver, de amar, sobretudo de passar pelas etapas da vida. O que a faz, mesmo não querendo, não admitindo, se entregar a Juca Passarinho, com quem empreende o jogo erótico. Ele, Juca Passarinho, está ali, mas não é a ele que ela se entrega, mas à fantasia, a Emanuel, com quem sonhara toda uma vida. Este fato assinala a contradição barroca em que vive Rosalina: claro/escuro; dia/noite; casta/devassa, a casta mulher de família, austera, orgulhosa, durante o dia, à noite se entrega a alguém, de origem humilde pertencente ao povo, a quem ela tanto desprezava. Instaurando, assim o elemento erótico, a força de Eros em oposição a Thanatos.

Ao se entregar ao jogo erótico, Rosalina e, por conseguinte Juca Passarinho, busca a dissolução da descontinuidade que caracteriza o ser humano, passando para continuidade como forma de sair da solidão e do isolamento em que se encontra (BATAILLE, 2013, p.36). Para ele, Bataille, o erotismo, a morte, a reprodução e a violência são formas de continuidade, e tais elementos estão intimamente relacionados. Por isso, quando há a entrega, o que se busca é a destruição da estrutura do ser fechado, ou seja, a violação do outro, do parceiro do jogo.

Rosalina e Juca Passarinho, rompendo todos os interditos, em sucessivas noites se amaram, indiferentes ao tempo, aos outros. Ela, noturna, sob o efeito do álcool, imergia no seu mundo, nos seus delírios, saciando-se no corpo do estranho, do aventureiro, do adventício. Ele, submisso, apaixonado, parcial, entregava-se a ela, na esperança de que ela o amasse. Com as entregas vieram a perturbação, a desordem e a gravidez, e, posteriormente, o sofrimento, e a agonia. Rosalina engravidara, perdera o filho, enlouquecera, sempre assistida e protegida por Quinquina, que desejara que a criança nascesse morta, só para ficar livre de Juca Passarinho: “[...]Quem sabe aquela sina não passou pra Rosalina? A salvação, ela não ia ter de fazer nada. Mais um anjinho, Meu Deus, chama mais este. Um anjinho pro Senhor.[...]” (p.191). E assim se deu, Rosalina pariu um natimorto. Foi quando Quinquina, cumprindo o ritual dos Honório Cota, parou o

último relógio da casa, sem que ninguém visse. Embrulhou a criança morta e a entregou para José Feliciano, ordenando que ele a enterrasse no cemitério, nas voçorocas. Assim cumpriu-se a tragédia de Rosalina, que, ao envolver-se com Juca Passarinho, cometeu o seu erro *harmatia*, pagando um preço muito alto, o que culminou com a sua derrocada, com o fim de uma tradição de uma casta. O filho nasceu morto: natimorto. Ela enlouqueceu: perdeu a memória.

Como vimos, ao longo deste estudo, a memória exerce papel crucial na tessitura narrativa de *Ópera dos Mortos* (1967), uma vez que é por ela que o leitor chega ao passado longínquo da família Honório Cota, dando testemunho de que ali, naquele lugar, no que restou do sobrado, há muito tempo, tempo esse que não se pode precisar, pois não existem dêiticos que atestem precisamente o tempo narrado, muito menos o tempo a partir do qual o narrador/coro se coloca, viveu Rosalina, com seus dramas, seu luto, e a sua melancolia, com sua posterior loucura.

Ao não determinar o tempo narrado, Autran Dourado possibilita ao leitor uma interação que o torna livre para refazer os fios dessa tessitura, a partir das lacunas que se nos apresentam no momento da narração, considerando que quem conta algo não o faz na linearidade que se imagina fazendo, posto que ao resgatar os fatos, muitas vezes, eles vêm distorcidos, matizados, dependendo da ênfase que se queira dar para o fato, ou mesmo, como dissemos há pouco, muito do acontecido se perde, aí é que entra o papel do leitor para recompor essas lacunas, para dar sentido ao narrado, fato semelhante ao da psicanálise, como pontua muito bem Lúcia Castello Branco:

Ora não é difícil perceber que o processo de análise é análogo ao processo de memória. Afinal, o que está em jogo na análise é sobretudo um exercício de rememoração e, como tal, de construção, de tentativa de preenchimento de lacunas e de recuperação das perdas. Acontece que há perdas irre recuperáveis. E é exatamente em face desse vazio irremediável, dessa rasura definitiva que a memória vai operar com sua extrema habilidade, construindo, em lugar do que não há (e às vezes do que não houve) um enredo, uma história, um texto. (CASTELLO BRANCO, 1991, p. 35-36)

A essa perda, lacuna, Lúcia Castello Branco chama de *desmemoria* diferenciando-a do que seria *memória tradicional*, portanto linear, organizada, incorruptível. Essa conceituação empregada pela estudiosa casa muito bem com que discutimos ao longo deste estudo, que era mostrar a personagem Rosalina, que emerge de uma memória coletiva, do testemunho das pessoas de *Duas Pontes*, como alguém que viveu ali, com suas manias, sua simbologia, seus traumas, seu luto e isolamento.

Talvez não tenha sido esse o desejo do autor, mas ao trazer a lume uma obra como essa, que expõe a vida e o sofrimento de uma personagem feminina, nos leva a refletir sobre a condição do ser no mundo, sobre os valores sociais de uma determinada

sociedade, particularmente a sociedade patriarcal mineira, com seus códigos, suas sentenças, e, conseqüentemente, leva-nos a discutir a questão de gênero, a condição da mulher na nossa contemporaneidade, suas conquistas, o seu reconhecimento como cidadã, mas também não nos deixa esquecer de todo um passado de violência, de privação, de maus-tratos por que passaram, em um passado não tão distante.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad., notas e prefácio Paulo Bezerra, 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2013.

BATAILLE, Jorge. *O Erotismo*. Trad., apr., e org. Fernando Scheibe. Pref. Raúl Antelo; posf. Eliane Robert Moraes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. Inclui textos inéditos do autor e o Dossiê "O erotismo".

BOSI, Ecléa. *O Tempo vivo da Memória: Ensaios de Psicologia Social*. São Paulo: Ateliê Cultural, 2003.

CASTELOLO BRANCO, Lúcia. *O que é Escrita Feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

DICKENS, Charles. *Grandes esperanças*. Trad.: Paulo Henriques Brito. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2012.

DOURADO, Autran. *Ópera dos mortos*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1995.

_____. *O meu mestre imaginário*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

_____. *Uma poética do romance: Matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Zeugnis e" Testimonio": um caso de intraduzibilidade entre conceitos. *Pandaemonium Germanicum*, n.º 6, 2002, p. 67-83.