

Osmar Pereira Oliva¹

Elizabeth Marly Martins Pereira²

RESUMO

Em 1973, Autran Dourado publicou no Suplemento Literário de Minas Gerais um artigo discutindo a personagem como metáfora no texto ficcional. Em outros escritos e entrevistas, afirma não se preocupar com o realismo literário, e sim com o real simbólico. Para esse autor, o romancista deve se preocupar em se distanciar do real a fim de produzir a metáfora, e pensar o homem em sua natureza abissal e metafísica. Este trabalho pretende, pois, discutir as relações entre personagem e metáfora da decadência patriarcal e aristocrática rural em Minas Gerais, a partir do romance *Ópera dos mortos*.

PALAVRAS-CHAVE: Autran Dourado; *Ópera dos mortos*; personagem; metáfora

ABSTRACT

In 1973, Autran Dourado published in the Literary Supplement of Minas Gerais an article discussing the character as a metaphor of the fictional text. In other writings and interviews, he says not to worry about the literary realism, but indeed the symbolic reality. For this author, the novelist should worry about departing from reality to produce a metaphor, and thinking about man in his abysmal nature and metaphysical essence. Accordingly, the present work aims at discussing the relationship between the character and the metaphor for a patriarchal decay and rural aristocracy in Minas Gerais, starting from the novel *Ópera dos Mortos*.

KEYWORDS: Autran Dourado; *Ópera dos mortos*; character; metaphor

Waldomiro de Freitas Autran Dourado nasceu em 1926 na cidade mineira de Patos de Minas. Publicou *Teia*, sua primeira novela, em 1947. Autran Dourado é,

¹ Doutor em Letras/Literatura Comparada, professor dos cursos de Letras e do Mestrado em Literatura Brasileira da Unimontes. (osmar.oliva@unimontes.br)

² Mestre em Literatura Brasileira

inegavelmente, um dos grandes nomes da literatura brasileira. Seu universo ficcional conta cerca de trinta e duas obras, produzidas em quase meio século de dedicação à escrita. Neste artigo, analisaremos a construção das personagens e sua relação com a decadência patricarcal e aristocrática rural de Minas Gerais, a partir de *Ópera dos mortos*. Esse romance conta a história de três gerações de uma família mineira interiorana, sintetizando informações sobre Lucas Procópio e João Capistrano Honório Cota, respectivamente avô e pai de Rosalina, última remanescente dessa família.

Como em quase toda a totalidade da obra de Dourado, *Ópera dos Mortos* se passa em Minas Gerais, Estado no qual floresceu o barroco, estilo aplicado à arquitetura do segundo pavimento do sobrado, tornando-o a edificação mais suntuosa da cidade. As características barrocas também estão presentes na personalidade da protagonista, nas personagens periféricas que a cercam (Quiquina e Juca Passarinho) e na própria estética da obra, assim reconhecida pela crítica e pelo próprio autor.

1. A personagem como metáfora

Autran Dourado é, relativamente, bem conhecido no meio acadêmico por meio da sua produção ficcional, sobretudo pelos romances *Ópera dos Mortos*, *Uma vida em segredo* e *Os sinos da agonia*. Mas esse escritor também se dedicou à crítica literária, discutindo a poética da narrativa, a construção do narrador e das personagens e as relações entre mito, história e ficção. O seu polêmico livro ensaístico *Uma poética de romance, matéria de carpintaria*, no qual analisa, estruturalmente, as técnicas de construção literária, especialmente o romance *O risco do bordado*, não foi bem recebido pela crítica especializada, pois o autor se deteve, exclusivamente, a sua própria criação ficcional, o que gerou um efeito narcisista bastante contestado. Talvez pela recepção negativa desse livro, pouco ou quase nada se tem comentado sobre os demais escritos críticos

de Autran Dourado, os quais se encontram dispersos no Suplemento Literário de Minas Gerais, como o texto intitulado “Personagem como metáfora”.

Desde a escrita de *Tempo de amar* (1952), Autran afirma desconfiar da teoria da criação da personagem como representação da realidade, simples mimesis. Para Autran, as personagens surgiam de uma idealização que encontraria consubstanciação em uma configuração real. Sua discussão parte da leitura que fizera das *Conversações de Kafka*, de Janouch, e um livro de De sanctis, sobre as grandes figuras poéticas da Divina Comédia:

o personagem tinha a ver era com a história, com a sua estrutura, com o seu ritmo, e muito com a realidade e a natureza; o personagem possuía na narrativa a mesma função que a metáfora na frase. Enfim, o personagem era uma figuração, um tropo de retórica, numa palavra – linguagem. Se quiserem, metaforicamente, sintaxe. (DOURADO, 1973)

Referindo-se a Giambatista Vico, Dourado afirma que a metáfora fala mais aos sentidos e à imaginação do que ao intelecto e à razão. E que é um velho hábito humano transformar as ideias gerais e abstratas em coisas particulares, concretas. A teorização da metáfora é trazida para o seu ensaio, também, a partir do capítulo XXI da *Poética*, de Aristóteles, para o qual a metáfora dá a uma coisa o nome que é da outra. Segundo Autran, é tendência da metáfora se tornar cada vez mais real, tornar-se símbolo, substituindo completamente a coisa que ela representa.

Trazendo para a sua discussão, ainda, o filósofo Bachelard, para quem a imaginação material se propõe a pensar a matéria, a sonhar a matéria, a materializar o imaginário, Autran afirma que a personagem é uma metáfora porque materializa ideias, sonhos, intuições. É uma metáfora em ação, e somente sobrevive como narração. Como exemplo de uma personagem como metáfora, o escritor mineiro refere-se a

Capitu, de Machado de Assis, o qual apresentou, em poucos traços, uma das mais bem elaboradas personagens da literatura brasileira. E o fez a partir de dois apontamentos extremamente econômicos: do ponto de vista do Bentinho criança, para quem Capitu tinha “olhos de ressaca”, e de José Dias, que a via com “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”.

Talvez Machado não tivesse, de antemão, uma construção completa dos traços de Capitu, a qual vai sendo delineada pelas opiniões de suas próprias personagens no romance. A metáfora do olhar de Capitu assume perspectivas diferentes para Bentinho e para José Dias, até que as duas visões se fundem ao final da narrativa, impondo-se a metáfora construída pelo agregado sobre a ingênua e indecisa impressão do filho de D. Glória. E foi a compreensão dessa ambivalência que permitiu a Autran Dourado construir muitas de suas personagens, juntando traços duais, fundindo, em uma só, duas personagens, ou dividindo em dois os traços de uma personagem, a exemplo da sua Rosalina, de *Ópera dos mortos*.

Autran finaliza o seu ensaio, concluindo que a personagem é mais perfeita quanto mais autônoma se torna, a ponto de poder se desvincular completamente do seu criador, assim como a metáfora, em relação à coisa que nomeia. Nos tópicos seguintes, discutiremos algumas personagens desse romance.

2. João Capistrano: ascensão e queda

Autran Dourado afirmou, em diversos escritos e entrevistas, que pretendia fazer de sua obra um painel da sociedade mineira, sobretudo em relação à decadência do patriarcado e da aristocracia rural. *Ópera dos mortos* representa bem esse painel, ao lado dos outros dois romances com os quais guarda similitudes: *Lucas Procópio* e *Um cavaleiro de antigamente*. A personagem Lucas Procópio, que aparece nos três romances,

é essa metáfora da decadência da elite rural mineira, e o seu filho João Capistrano ensaia a modernização interiorana, não apenas nos aspectos externos, como a aparência mais bem cuidada e polida, quanto à arquitetura de sua residência mas também pela polidez psicológica.

Ao contrário do pai, Lucas Procópio, que se fazia respeitar pelo medo que impunha àqueles que o cercavam, João Capistrano era respeitado pela altivez, pelo bom senso e pelos modos polidos com os quais tratava a todos. Amigos? Apenas Quincas Ciriaco, com quem conviveu na infância e, posteriormente, veio a tornar-se seu sócio no armazém de café. “Desde menino João Capistrano fora homem sério, nunca se misturava, mantinha sempre uma distância respeitosa. Aquela tristeza já estava ali desde quando menino” (DOURADO, 1999, p.21), mesmo diante de Quincas Ciriaco, João Capistrano não ria à vontade: “Apenas um ligeiro repuxar de lábios, as pontas dos dentes brilhando. Quincas Ciriaco sabia que ele estava rindo. Riso de quem perdeu a alegria.” (DOURADO, 1999, p. 21)

O coronel Honório Cota era um homem que lutava contra as sombras e tentava paciente e inutilmente construir, para si e para a cidade, uma outra imagem do pai, mas “aquela figura que ele queria passar era como uma moeda falsa que a gente aceita apenas de brincadeira, por ser de pouco valor e vir de quem vem” (DOURADO, 1999, p.23). Ao se mudar para a cidade de Duas Pontes - antes vivia na fazenda da Pedra Menina - sua alma já abrigava sonhos vagos e imprecisos, só mais tarde sentiria o desejo claro de mando e glória. Antes, fez vir o mestre para erguer o sobrado que se impunha na pequena cidade, ao que os moradores correspondiam com admiração e elogios:

Êta coronel Honório Cota que vem engrandecer a cidade, a gente dizia, pasmos de admiração e sobejo. Dum homem assim é que a gente carecia pro comando do governo, da cidade, do

município, do Estado. (...) a gente via que todas essas grandezas encantavam a parte mais escondida da alma do coronel. (DOURADO, 1999, p.26)

Quando se mudou para o sobrado, João Capistrano ainda não tinha filhos. Dona Genu, a esposa, já engravidara várias vezes, mas nenhum filho vingara. Dona Genu percebia a tristeza nos olhos do marido: “Então não sei? Dizia alisando o ventre de novo crescido. Mais um e ele não tem nenhum.” (DOURADO, 1999, p. 29). Então nasceu Rosalina. Finalmente um desceite para o coronel. Ao discutir o conceito de melancolia Jaime Ginsburg (2001) revela que, para Leopardi, o ser melancólico pode desdobrar-se em um estar dorido ou o estar alegre, podendo este último estado elevar-se ao encantamento. Já vimos a tristeza do coronel antes da construção do sobrado, a sua alegria ao se mudar para o casarão e a elevação desse sentimento ao comemorar o natal com a filha, prestes a completar um ano de idade. João Capistrano “se regalava, quis mostrar a sua alegria, todos deviam participar do grande encantamento” (DOURADO 1999, p.30).

Mircea Eliade defende a ideia de que o mito da cosmogonia tornou-se um arquétipo que tanto “serve de modelo para toda espécie de ‘criação’ tanto para a procriação de um filho, como para uma situação militar comprometida ou para um equilíbrio psíquico ameaçado pela melancolia e o desespero” (ELIADE, 2004, p.33). Se, de todo, as situações aqui enumeradas não correspondem à situação do Coronel Honório Cota, concretizado o desejo de perpetuar a família, João Capistrano transformou-se. A tristeza de sempre cedeu lugar a novos sentimentos.

O coronel Honório Cota era feliz na sua importância. Mesmo a parentela distante, da parte da mãe, de Diamantina, ou de Lucas Procópio, de Ouro Preto e São Paulo, gente de muita arrumação varava aqueles sertões para vir visitar o primo. (...) Nesse ambiente foi crescendo Rosalina (...) virou moça bonita,

disputada, todo rapaz de olho nela e na herança do coronel. Tinha agora dezesseis anos. (DOURADO, 1999, p. 31)

No sobrado, o coronel João Capistrano usufruía, também, da presença de religiosos e de políticos importantes, dentre estes últimos o senador Dagoberto, partidário do governo que o presenteou com um relógio – o relógio da Independência. Mas o coronel que, até então, não se manifestava em questões políticas apresenta, em curto espaço de tempo, um comportamento oposto. Ele, que se limitava a votar no partido do governo, conforme a tradição do pai, Lucas Procópio, rompe com essa tradição e filia-se ao partido da oposição para concorrer a um cargo público. “Se encarnava no avô, se via fazendo longos discursos na Assembléia Constituinte do Império. Dom Pedro andava terrível, a gente via logo que ele acabava fazendo uma besteira.” (DOURADO, 1999, p.33).

Para Anatol Rosenfeld, o arranjo das características vividas pela personagem e outros recursos utilizados pelo autor é que tornam a personagem “até certo ponto de novo inesgotável e insondável” (ROSENFELD, 1976, p. 35). Inspirado pela tradição do avô materno, que fora deputado da constituinte, João Capistrano entrega-se ao desejo de refazer a glória política de Cristino Sales; lê os livros da mãe, as cartas de homens antigos e ilustres e compõe para si uma figura quixotesca, “que avançava intrépido, desfazendo malfeitos, investido contra mouros e moinhos de vento” (DOURADO, 1999, p.34). Da figura frágil do coronel, emerge o cavaleiro destemido que salvará Duas Pontes da inércia. O coronel, absorvido pelo passado de glória política do avô, submete-se à representação daquele que resgatará o progresso e a redenção política para o grande país das Gerais, e “No sobrado, de noite, quando a cidade dormia, o coronel Honório Cota era uma casa com todas as janelas acesas” (DOURADO, 1999, p.33).

Nessa passagem, observa-se a primeira manifestação da solidão correlacionada ao sobrado, uma vez que “por mais cósmica que se torne a casa isolada, pela estrela de sua lâmpada, ela sempre se impõe como uma solidão” (BACHELARD, 2000, p.52). Embora não manifesto de forma imediata, a construção do sobrado foi o primeiro indício das intenções políticas de João Capistrano, desejo este desprezado pelos narradores, que lhe atribuem a característica de “moeda de pouco valor”, entre outros termos irônicos, antecipando o descrédito do coronel junto aos moradores de Duas Pontes. O que temos visto aqui, até agora, nos passa um atestado do que se seguirá: a comprovação de que o imponente sobrado e o dinheiro do coronel não foram suficientes para conquistar a confiança e a fidelidade de seus concidadãos, implicando a natureza solitária do coronel Honório Cota, inspirando-se no passado para escrever o futuro, enquanto a cidade dorme alheia aos seus sonhos de grandeza.

Uma vez ingresso na política, concorrente a um cargo eletivo, o coronel deixa de usar o relógio, presente do senador Dagoberto e “se limitou a pendurá-lo num prego da sala, nunca mais deu corda, o relógio de prata ficou ali para sempre. O coronel voltou a usar o velho pateque de ouro” (DOURADO, 1999, p.35). Este gesto de João Capistrano dá início a um ritual que será repetido várias vezes: a paralisação dos relógios. Fernanda Gama Bezerra (2008) ressalta que a paralisação dos relógios, em *Ópera dos Mortos*, assinala a morte simbólica, a morte real e a destruição. Desta forma, do ato de abandonar o relógio da independência, podemos inferir tratar-se da morte simbólica da sua imagem frágil e contida que João Capistrano acreditava morta, em prol de um novo homem, destemido e poderoso. Na data da eleição,

o coronel ganhou em larga margem, isso podia se ver. Coisa interessante: não foi o que se viu depois (...) fizeram uma ligeira alteração: os votos que eram de João Capistrano e sua gente passaram a ser dos Periquitos e vice-versa (...) O sobrado encheu - se de gente, iam ouvir a palavra, a orientação de João Capistrano

Honório Cota. Entre os gritos mais exaltados e a indagação geral, se ergueu a voz do coronel Honório Cota. Vamos às portas dos tribunais, ninguém me leva essa vitória, disse alto, bonito, confiante. (DOURADO, 1999, p.35)

O coronel João Capistrano recorreu às autoridades de Belo Horizonte. Seus adversários também foram ao Rio de Janeiro e à capital mineira, onde contavam com o apoio do senador Dagoberto e, no jogo de forças pelo poder, a balança pendeu para os governistas que detinham, há décadas, o poder político. As artimanhas da corrupção ecoaram mais alto que a voz do coronel Honório Cota.

Para Beth Brait, a narrativa romanesca é um lugar onde surge o confronto entre o herói problemático, ao mesmo tempo em comunhão e em oposição com o mundo. “Nesse sentido, a forma do romance não é senão o percurso desse ser que, a partir da submissão à realidade despida de significação, chega à clara consciência de si mesmo” (BRAIT, 1985, p.39) Ao saber-se traído, o coronel reavalia seu conceito em relação ao pai, Lucas Procópio: “ele sim, eu era contra, quis ser um outro. Ele sim sabia lidar com esta cambada! Esta cambada só a pau, só mesmo a pau os filhos da puta!” (DOURADO, 1999, p.37), consciente da real dimensão de seu ser, antes, pretensamente superior e respeitável, o coronel reconhece que seus métodos não correspondem à realidade de seu tempo.

Jaime Ginzburg (2001) apresenta, como um dos perfis do ser melancólico, o sujeito que deseja transcender as limitações da realidade, atribuindo a si mesmo dons que o elevam. Entretanto, a não concretização de seus anseios, limitada pelas circunstâncias reais pode levar o melancólico à resignação e à impotência. O coronel “voltou à sua antiga morada para guardar a espada, elmo e couraça, encostou a sua lança”. (DOURADO, 1999, p. 38), tornando-se ainda mais melancólico do que fora

antes da construção do sobrado e do nascimento de Rosalina, o coronel passou a odiar a gente de Duas Pontes.

Um ano depois, morre Dona Genu, o povo retorna ao casarão, confiante na reconciliação com o coronel Honório Cota. “Na sala, ele olhou a todos do alto, nenhuma palavra. Dirigiu-se para o grande relógio armário, aquele mesmo, e parou o pêndulo. Eram três horas. A gente esperava angustiado ele fazer mais alguma coisa, dizer uma palavra; alguns já se arrependiam de ter vindo.” (DOURADO, 1999, p. 40). O coronel aceitou os cumprimentos de cabeça baixa, mas a manifestação de solidariedade não o sensibilizou, ao contrário, o coronel “fechou-se ainda mais, passava por nós como se os olhos não vissem, mirando um vazio muito longe. (DOURADO, 1999, p.40) e assim, o povo de Duas Pontes deixou de existir para João Capistrano.

Até aqui, nossas discussões centraram-se na personagem João Capistrano Honório Cota. Na próxima seção, refletiremos sobre a herança de Rosalina, sua filha, e suas relações afetivas com o sobrado e com a memória do pai.

3. Rosalina e os signos da decadência

O coronel Honório Cota não solicitou a adesão da filha ao seu ódio e desprezo pela “gentinha”, forma com a qual passa a se referir à gente de Duas Pontes. Rosalina, entretanto, toma para si as dores do pai, em um pacto silencioso que irá se revelar ainda mais acentuado.

Chegou a vez do tempo passar para que outra morte se suceda e a gente possa novamente voltar ao velho sobrado, ver os seus móveis, o seu piano-de-rabo, as riquezas que deliciavam as vistas; as opalinas, os cristais de mármore, a corola do gramofone nunca

mais tocado, o relógio-armário para sempre nas três horas. (...) Rosalina descia as escadas, toda a sua figura bem maior do que era, a cabeça erguida, digna, soberba, que nem uma rainha (...) Rosalina era uma dessas figuras toda recortada de história, desses casos de damas e nobres que contam pra gente, toda inexistente, etérea luar, esperava-se a noiva que descer as escadarias do palácio (...) e aquilo que ela trazia nas mãos era o relógio de ouro do falecido João Capistrano Honório Cota (...) que ela colocou num prego na parede, junto na parede, junto com o relógio comemorativo da independência. Os relógios todos parados, a gente só ouvia as batidas do silêncio. Só na copa ouviam a pêndula no seu trabalho de aranha. (DOURADO, 1999, p.41-42).

Se, ao morrer Dona Genu, o coronel recebeu os cumprimentos do povo, assim como desce, Rosalina sobe novamente as escadas, sem se dirigir a ninguém, sem emitir qualquer palavra. É importante observar a constância com que a escada figura no decorrer da trama. Gilbert Durand aponta que a escada representa a transposição de nível que possibilita a passagem de um modo de ser a outro e que “A ascensão é, assim, “a viagem em si”, a viagem imaginária mais real de todas com que sonha a nostalgia inata da verticalidade pura, do desejo de evasão para o lugar hiper ou supra celestial” (DURAND, 2002, p.128). Rosalina, já caracterizada como rainha, soberba, etérea e celestial, eleva-se à categoria de ser inatingível, evadindo para o segundo pavimento, construído pelo pai, morto ali na sala, como a dizer que, a partir daquele dia, ela seria o próprio pai. Os habitantes de Duas Pontes entendem que Rosalina, além de perpetuar o desprezo e o ódio de João Capistrano, será ainda mais inacessível que o pai.

Rosalina aparece à janela, vários anos após a morte de João Capistrano, no capítulo intitulado “Flor de Seda”. Da janela, atira uma pedra no lago do quintal e desce as escadas. “Um lago é o traço mais belo da paisagem. É o olho da terra, onde

o expectador, mergulhando o olhar sonda a profundidade de sua própria natureza”. (BACHELARD, 2000, p.213). Nesse caso o lago reflete a aparência artificial de Rosalina. “Ela nunca mudava de feitio, sempre aqueles vestidos pretos, o luto permanente que ela abrandava com uma golinha de renda branca. Também não precisava, não saía mais de casa, sempre ali na janela, cuidando de suas flores.” (DOURADO, 1999, p.49). À espera de Quiquina, que sai para vender as flores, Rosalina angustia-se ante a demora da criada: “Meu Deus, se ela morrer como é que eu vou ficar sozinha neste casarão? Eu fico louca, eu morro de vez. Ninguém me procura, não quero saber de ninguém.” (DOURADO, 1999, p. 51). Se, aqui, vemos Rosalina sedimentada ao casarão, decidida pelo eterno isolamento, é pertinente traduzi-la como flor artificial ou “flor morta”, como a interpreta Bezerra (2008). Porém, será a mesma Rosalina quem se perguntará depois: “Como viver ali, naquela sala, naquela casa, naquela cidade hostil, quando havia uma vida tão diferente lá fora, no grande mundo de Deus?” (DOURADO, 1999, p.134). Percebemos, então, que Rosalina constitui-se de um paradoxo: por um lado, morta para Duas Pontes, por outro, consciente de um outro modo de vida. Um ser uno que “nos mostra uma variedade de modos-de-ser, de qualidades por vezes contraditórias” (CANDIDO, 1976, p.57), o que a faz transcender a uma mera caracterização artificial.

Na obra *Autran Dourado, uma leitura mítica*, Maria Lúcia Lepecki (1976) observa que Rosalina representa as várias gerações da família Honório Cota, assim como as várias camadas do sobrado, o que a faz ter, como legado, a manutenção da memória de seus antepassados. Enquanto espera por Quiquina, Rosalina ruma o passado distante, quando o pai se envolveu na política: “Pra que precisava daquilo, se tinha tanto? Não, eles não podiam ter feito aquilo com ele. Com ela. Ele não merecia, tão calado, tão tristinho. Pra sempre tenho de odiar. Não esqueço, ninguém deve esquecer.” (DOURADO, 1999, p. 43-44). Nesta passagem, percebemos de forma bastante evidente o modo como Rosalina incorpora o pai, deixando claro que a traição

política feita ao pai fora também feita a ela. Yi-Fu Tuan, em *Paisagens do medo*, declara que “os espíritos dos mortos podem ser uma força para o bem; se tal é a crença, então é venerado como antepassados (...) um antepassado ou um herói humano morto é quase um deus.” (TUAN, 2005, p.180). É inegável a influência dos mortos, em especial do pai, sobre a protagonista. Longe, porém, de ser um bem, é um indício da necessidade de Rosalina em omitir o tempo presente e uma evidência da insanidade para a qual ela caminha.

Segregada da cidade em que vive, Rosalina preenche seus dias com o fabrico de flores artificiais, e à noite, entrega-se ao alcoolismo, reafirmando a constatação de que “O ser melancólico tende sempre para o excesso” (GINZBURG, 2001, p.106). Ainda jovem, os indícios da decadência moral acentuam-se cada vez mais em sua vida. Embriagada, admite a possibilidade de incorporar, também, o avô, desmedido em tudo, inclusive no consumo do álcool e na lascívia, “e se dentro dela ainda morasse um pouquinho de Lucas Procópio, quando a alma se desprende?” (DOURADO, 1999, p.132).

Ao discutir a construção da personagem, Beth Brait nos apresenta o conceito de Forster sobre a personagem *round*, ou redonda:

(...) São aquelas definidas pela complexidade, apresentando várias qualidades ou tendências surpreendendo convincentemente o leitor. São dinâmicas multifacetadas, constituindo imagens totais e ao mesmo tempo muito particulares do ser humano (...) Permanecem como janela aberta para a averiguação da complexidade do ser humano. (BRAIT, 1985, p.41)

Assim vai se apresentando a protagonista de *Ópera dos Mortos*. Ao primeiro contato com o forasteiro do qual se torna amante, Rosalina olha os retratos na parede e diz: “eu pensava que era igual a ele, não sou igual a ele não, sou igual a ele, o outro”

(DOURADO, 1999, p.153). No monólogo confuso, decorrente da embriaguês, Rosalina diz ser, naquele momento, não mais o pai, e sim o avô. Mediante o comportamento ambíguo de Rosalina, Juca Passarinho observa: “Que pessoa estranha, Dona Rosalina. Ela o deixava desconcertado não apenas pela ambivalência de sua conduta, mas pelo mistério do seu ser. (...) Um ajuntamento confuso de Rosalinas numa só” (DOURADO, 1999, p.120).

O início do romance clandestino com Juca passarinho, o conhecimento do prazer sexual não concede à protagonista uma adequação ao mundo real. Ao contrário, todas as noites, após a consumação do ato sexual, passado o efeito do álcool, Rosalina fechava-se novamente em seu casulo, sob a “sombra do pai, a mão pesada, que mesmo de longe, a mantinha presa. (DOURADO, 1999, p.143) Para ela, o amante “era apenas um corpo. Só com o corpo é que se falavam, só com o corpo silencioso se entendiam. Porque a alma e olhos lhe eram vedados. Dos mortos” (DOURADO, 2000, p.200). Rosalina passou a ser para o amante, durante o dia, Dona Rosalina, fabricando flores no andar térreo do sobrado. E à noite, no segundo pavimento, Rosalina, a mulher devassa, amante de um homem sobre o qual nada sabe. No espaço construído pelo avô, manifesta-se uma moça inocente, pura, sem nenhum vestígio do comportamento noturno. No pavimento construído pelo pai, homem de respeito, macula a memória que deveria perpetuar. “Como ela desligava os olhos e a alma do corpo, assim vivia de noite uma vida, de dia outra” (DOURADO, 1999, p.201). Ao dividir-se em duas, Rosalina perde ainda mais a sua essência.

Na tentativa de entender as duas Rosalinas, Juca Passarinho é surpreendido pela terceira Rosalina, de movimentos arredondados e gestos suaves, e “às vezes ela não queria mais fazer, cansada, e queria ficar bebendo e bêbada desmaiar, ou então vomitar - agora ela só queria fazer no escuro, quando ele insistia”. (DOURADO, 1999,

211) cada vez mais decadente, Rosalina vai aos poucos lhe escapando, até vedar, definitivamente o acesso de Juca ao seu leito.

Na próxima secção discutiremos a representação de uma personagem muda e suas relações com o sobrado e com a solidão.

4. Quiquina e o silêncio do mundo

Filha de uma antiga escrava de Lucas Procópio, Quiquina habita o casarão antes do nascimento de Rosalina. Quando Dona Genu engravidava, “lá ia o preto Damião, seguido da menina Quiquina, levar para o cemitério, sem nenhum outro acompanhamento, a miuçalha perdida, os frutos pecos do ventre de Dona Genu.” (DOURADO, 1999, p.29). Quiquina participa de toda a trajetória da família Honório Cota e, depois de morto o coronel, passa a ser a única companhia de Rosalina. A criada ouve, mas não fala, constituindo-se em um aditivo a mais à solidão da patroa. Omite-se a consolidar a ponte desejada pelos moradores de Duas Pontes e “se pediam notícias de Rosalina, ela ficava mais muda do que era, sem nenhum gesto, a fábrica de sua fala emudecia. Ela baixava os olhos e presto se retirava.” (DOURADO, 1999, p. 101). Também não informa à patroa nada que ouve na cidade, quando sai para comprar as encomendas ou vender as flores de Rosalina.

Quanto tempo faz que Quiquina saiu? Quando nada mais de uma hora. Será que aconteceu alguma coisa com Quiquina? Não, não aconteceu nada. Deve ter ficado parada boba assuntando conversa dos outros na via sacra. Ainda bem que não vinha contar nada depois. (DOURADO, 1999, p.44).

Entre Rosalina e Quiquina, a cumplicidade de quem conviveu de perto com as sucessivas mortes no sobrado, a falta de familiares e a solidão fazem com que a

relação entre ambas ultrapasse a simples relação entre criada e patroa. Apenas a ausência da criada é que fazia Rosalina se dar conta da passagem do tempo e, se não fosse por Quiquina, até a pêndula que marcava as horas na copa ela parava “para que nada naquela casa marcasse o tempo. O tempo seria só a noite e o sol, as duas metades de parar.” (DOURADO, 1999, p.51). Segundo Anatol Rosenfeld a construção da personagem ocorre de acordo com as particularidades a que se propõe,

do modo pelo qual o autor dirige nosso “olhar” através de aspectos selecionados de certas situações, da aparência física e do comportamento – sintomáticos de certos processos psíquicos – ou diretamente através de aspectos da intimidade das personagens (...) (ROSENFELD, 1976, p. 35).

Para Rosalina, a presença de Quiquina, mesmo no seu silêncio, era um sinal de vida no sobrado. Os ruídos dos afazeres domésticos indicavam que “ela não estava morta e que toda a sua vida não era mais um pesadelo de que nunca mais conseguia acordar. Quiquina velha. Quiquina botando gente no mundo, no partejo.” (DOURADO, 1999, p. 51). É interessante observar como, na relação entre patroa e empregada, o processo hierárquico sofre uma inversão. A posição subalterna da criada ocorre no contexto social. No plano emocional, porém, é Rosalina quem se torna escrava de Quiquina, ao condicionar sua vida à existência da criada.

Esta relação sofre alterações quando Rosalina admite Juca Passarinho como serviçal e morador do sobrado. Enciumada, Quiquina sente aversão imediata pelo desconhecido que viera lhe roubar parte das atenções da patroa: “Tão bom, quando as duas sozinhas. Quando só ela saía pra levar as flores. Tão bom, Rosalina conversava só com ela. Agora tinha ele para beber suas palavras” (DOURADO, 1999, p.109). Juca é falastrão e tem, entre outros afazeres, que ajudar Quiquina no serviço doméstico.

Não conseguindo conversar com Quiquina, procura todos os pretextos para manter diálogo com Rosalina sob a justificativa de ser necessário ouvir voz humana.

Em *A Construção da Personagem*, Constantin Stanislavski afirma que a “fala humana é música. O texto de um papel ou de uma peça é uma melodia, uma ópera ou sinfonia” (STANISLAVSKI, 2009, p.128). Quiquina conscientiza-se de sua limitação, de sua desvantagem diante do estranho e ressentido ao admitir que Rosalina também precisasse ouvir voz humana. Seus grunhidos não lhe eram suficientes. Juca “podia falar, podia entrar mais facilmente no coração trancado de Rosalina. Aquela chave ela não possuía” (DOURADO, 1999, p.109). Entretanto, nas situações que se seguem, Quiquina reafirma sua opção pelo silêncio quando percebe a aproximação íntima de Juca com Rosalina, em que poderia comunicar o ocorrido a Emanuel, única pessoa capaz de impedir a consumação do relacionamento entre a patroa e o forasteiro. O mesmo ocorre quando percebe a gravidez de Rosalina. Quiquina bem que podia ter lhe preparado um chá abortivo: a patroa não pede, Quiquina não oferece. O silêncio de Quiquina ultrapassa a privação da fala para traduzir-se em fidelidade. A cidade de Duas Pontes nada pode saber sobre Rosalina, de seu vício, seu relacionamento com Juca, nem do filho prestes a nascer.

É ainda Stanislavski (2009) quem compara a evolução da personagem a um grande músico que, através da pequena ponta da sua batuta, extrai da orquestra um oceano de sons. Podemos associar esta metáfora à Quiquina e ao seu crescimento no final do romance, à medida que o autor desenvolve a trama com a perícia de um grande regente. A criada, antes boa e mansa, incondicionalmente fiel à Rosalina, inclusive ao repor o conteúdo da licoreira e as garrafas que satisfaziam o vício da patroa, revela-se egoísta e perversa, decidida a simular a morte natural da criança: "Era só falar assim com as mãos: ele nasceu morto. Rosalina será que chorava? Não, ela devia saber o que

ia ser aquilo na sua vida. Até um bem pra ela" (DOURADO, 1999, p. 227). Quiquina engana Rosalina pela primeira e única vez.

Chegando a hora do parto, ela assume a responsabilidade da situação sozinha, tornando-se novamente senhora da vida e da morte de Rosalina. “Ninguém podia entrar no sobrado, saber o que estava acontecendo com Rosalina. Agora ela é que não deixava. Tinha de enfrentar tudo sozinha, mesmo tudo dando errado” (DOURADO, 1999, p.212). Durante o tempo em que a patroa se contorce em dores, Quiquina especula sobre o destino da criança. Nasceria morto, como acontecia aos filhos de Dona Genu? Carecendo de mais um anjinho, Deus o chamaria? Quiquina inicia um longo monólogo interior no qual evoca Lucas Procópio, João Capistrano e a vida de Rosalina, diferente, se ela tivesse se casado com Emanuel. Isso ocorre porque "uma multidão de situações possíveis fará nascer uma infinidade de situações diferentes, consoantes certas forças coabitarem numa mesma personagem” (BOURNEUF, OUELLET, 1976, p. 218). O emaranhado de lembranças passadas e as possibilidades para o destino do filho de Rosalina são entrecortados pelo ódio a Juca Passarinho, o capeta caolho, responsável pela desgraça da patroa. Rosalina não havia parado a pêndula, esperando ainda alguma coisa ruim para acontecer. Se Rosalina morresse, ela pararia a pêndula.

Juca a interpela com o olhar, querendo saber o estado de Rosalina. Quiquina o ignora, decidida. Ele “não ia ser pai de ninguém, o filho não era dele, de ninguém, ela não deixava (...) O pior é que ele ia querer bancar o pai, mandar na casa, tinha direito. O pior não era isso, era a cidade ficar sabendo. Não, aquele menino não podia viver”. (DOURADO, 1999, p.223-224). Posicionada no último degrau da escada, Quiquina, impede, pelo olhar, que Juca vá ao quarto de Rosalina. E o ordena a enterrar a criança e abandonar o sobrado. “O silêncio de Quiquina deixava-o magnetizado, não era mais dono de sua vontade. Um simples olhar de Quiquina movia-lhe os passos, ele

mudamente obedecia e, no entanto, a odiava mais que tudo na vida” (DOURADO, 1999, p. 235). Assim, Quiquina torna seu o silêncio do choro que não houve, a morte daquele que seria o último Honório Cota. O filho de Rosalina.

Esse romance autraniano, pelo muito que possui em sua estrutura de poética barroca, se fecha por meio de uma metáfora circular, mas antitética: voz e silêncio. O festivo e alegre casarão da gente Honório Cota que nos é apresentado no início da narrativa, quando a política o envolvia e o enchia de pessoas da cidade de Duas Pontes, vai se esvaziando aos poucos, restando apenas Rosalina, Quiquina e o agregado, a caminho de uma solidão trágica, silenciosa, determinada pelo destino dessas personagens. À incomunicabilidade da casa para com o mundo exterior – a sociedade de Duas Pontes – o narrador opõe o canto final de Rosalina, a ópera que interpreta à noite, no cemitério, escandalizando os que a conheciam. O público e coletivo reingressa no que a personagem tanto lutou para preservar – a vida íntima, privada, honrada de seus familiares. A história termina com toda a gente de Duas Pontes dentro do casarão, acompanhando a partida de Rosalina para o sanatório, última visão que temos da artesã de rosas – rosas lindas, Rosalina.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BEZERRA, Fernanda Gama. *O Diálogo Entre a Ópera e o Romance Ópera dos Mortos de Autran Dourado*. Universidade Mackenzie. São Paulo, 2008. (Dissertação de Mestrado)
- BOURNEUF, Roland; OUELLET Real. *O Universo do Romance*. Portugal: Livraria Almeida, 1976.
- BRAIT, Beth. *A Personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

CANDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol. et al. *A Personagem de Ficção*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

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

DOURADO, Autran. *Personagem como Metáfora*. Suplemento Literário de Minas Gerais. v. 8, n. 380, p. 2-3, dez. 1973.

DURAND, Gilbert. *Estruturas Antropológicas do Imaginário. Introdução à arquetipologia geral*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Imagens e Simbolismo – Ensaio sobre o simbolismo religioso*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

GINZBURG, Jaime. *Conceito de Melancolia*. *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*: Appoa, Porto Alegre, 2001.

LEPECKI, Maria Lúcia. *Autran Dourado: Uma Leitura Mítica*. São Paulo. Edições Quiron/Mec, 1976.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção da Personagem*. 18. ed. São Paulo: Editora Civilização Brasileira, 2009.

TUAN, YI FU. *Espaço e Lugar*. São Paulo: DIFEL, 1983.

_____. *Paisagens do Medo*. 5.ed. São Paulo: UNESP, 2005.

Recebido: 19.02.2015 – **Aprovado:** 02.03.2015