

## ROSALINA – A HEROÍNA DERROTADA

Fernanda Gama Bezerra\*

### RESUMO

Este trabalho tem como objetivo compreender por que, de um modo ou de outro, a mulher é freqüentemente castigada no palco da ópera. Para tanto, traçar-se-á um paralelo entre a trajetória de algumas das mais célebres figuras femininas do universo operístico e a de Rosalina, a heroína do romance *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado. Ressalte-se que o termo “ópera” será considerado em sentido amplo, como gênero que ultrapassa os limites da música.

### PALAVRAS-CHAVE

Ópera. Mulher. Derrota.

Com o fito de compreender por que, de um modo ou de outro, a mulher é freqüentemente castigada no palco da ópera, este trabalho percorrerá a trajetória de algumas das mais célebres figuras femininas do universo operístico, traçando um paralelo com Rosalina, a heroína do romance *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado.

Ressalte-se que aqui se considerará o termo “ópera” em sentido amplo, enquanto gênero que ultrapassa os limites da música. Afinal, mais do que um espetáculo musical, a ópera “atende a uma necessidade do homem: a transmissão (...) das muitas e diferentes formas de drama com que se defronta a condição humana” (KOBBE, 1997, p. xiii).

Conheçamos as sofredoras, a começar por Violeta Valéry, da ópera *La traviata*, de Giuseppe Verdi. Apaixonada por Alfredo Germont, a cortesã 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 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 ela 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. Mais tarde, Alfredo descobre 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.

---

\* Aluna do Mestrado em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie

As tísicas, porém, não são as únicas que se debatem no palco da ópera. Há também as suicidas e, seguramente, *Madame Butterfly*, 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. Eis que o tempo passa e Pinkerton retorna ao Japão, desta vez acompanhado de uma elegante mulher, sua verdadeira esposa. A frágil borboleta compreende tudo e, resignada, resolve entregar o menino ao americano. Antes, porém, comete o *haraquiri*: fere-se mortalmente com a espada de seu 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 Pinkerton entra para levar a criança.

Nem tísica, nem suicida. A *Carmen*, de Georges Bizet, tem um outro fim. Igualmente trágico. Igualmente definitivo. A jovem cigana é operária em uma fábrica de cigarros em Sevilha. Atrevida, volúvel, insolente, logo no início da ópera envolve-se em uma briga e, para escapar à prisão, seduz o pacato Don José, o cabo responsável por vigiá-la. Este 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 Carmen o convence a unir-se a ela e a um bando de contrabandistas. 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-policial 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. Espécie de Julieta escocesa, Lucia está no epicentro de um conflito entre duas famílias. Ama Edgar, mas é forçada a se casar com outro. Durante a festa, os convidados na sala festejando, Lucia mata o esposo no quarto, no andar de cima da casa; desce as escadas, ainda usando o vestido de noiva, agora todo encharcado de sangue, e começa a valsar e a cantar, sozinha,

imaginando-se na companhia do amado. 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” (*Ibidem*, 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” (*Ibidem*, p. 16). Nesse “espetáculo concebido para adorar, e também para matar, a personagem feminina” (*Ibidem*, p. 12), “elas sofrem, elas gritam, elas morrem (...). Nenhuma se salva, ou tão poucas...” (*Ibidem*, p. 19).

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” (*Ibidem*, p. 35). 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” (*Ibidem*, p. 21), no qual as mulheres, “quando contrariam sua função familiar e ornamental, acabam punidas, decaídas, abandonadas ou mortas” (*Ibidem*, p. 14). Portanto, é imperioso que essas “mulheres desobedientes que infringem as leis” (*Ibidem*, p. 191) sejam punidas, castigadas. É a lei da ópera. *Dura lex sed lex...*

Desde o prelúdio, tudo é concebido para que a lei primordial – a lei da ópera – seja sempre cumprida e para que as ‘indisciplinadas’ sejam severamente punidas – seja pela morte, seja pela loucura. Os

laços 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. (*Ibidem*, p. 18)

É o que acontece com Violeta Valéry, a cortesã romântica; Madame Butterfly, a gueixa inocente; Carmen, a cigana saliente; Lucia, a esposa louca. É o que ocorre, também, com Rosalina na *Ópera dos mortos*.

O ponto de intersecção entre essas e tantas outras heroínas de ópera é justamente o fato de elas terem transgredido regras impostas, 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” (*Ibidem*, p. 17).

A despeito das trajetórias diversas, as mulheres, 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*” (*Ibidem*, p. 84, grifo nosso).

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 personagens femininas anteriormente citadas. Tanto uma quanto as outras percorrem caminhos que as levam à transgressão, ao castigo e, conseqüentemente, à derrota.

Rosalina, em especial, tem uma trajetória de vida bastante peculiar, repleta de detalhes que denunciam, desde o início, a iminência de um epílogo trágico.

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: “os filhos não vinham e não vingavam. Nasciam temporões e mortos ou não iam além de meio ano (...), a miuçalha perdida, os frutos pecos (...)” (DOURADO, 1999, p. 29). Nem o casal nem a cidade acreditavam que aquele ciclo tétrico pudesse ser rompido. Mas um fruto finalmente vingou, juntando-se ao corpo daquela família e daquele infausto sobrado.

O nascimento da menina trouxe ao solar 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 (*Ibidem*, 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. É a regra.

O tempo foi passando e Rosalina foi crescendo. A menina “encorpou, virou moça” (*Ibidem*, p. 31). Não sendo mais criança, estava pronta para cumprir a sua função na ópera, o papel de protagonista. Enfim, o prelúdio havia terminado; a ópera de fato ia começar.

Foi nessa época que os planos de João Capistrano, até então secretos, de ingressar na vida política fracassaram; o filho de Lucas Procópio passou a odiar a cidade e trancou-se no sobrado, tornando-se “mais triste e ensimesmado do que era” (*Ibidem*, p. 38-39).

Essa tristeza profunda, esse “ódio manso, medido, magoado” (*Ibidem*, p. 107) acabaram aproximando ainda mais pai e filha, e desse estreitamento nasceu um pacto silencioso, um acordo velado que influenciaria de modo definitivo a biografia 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. (*Ibidem*, p. 107, grifo nosso)

Esse trato “sem palavra” que pai e filha “fizeram escondido” foi estabelecido em um momento crucial da vida de Rosalina. Aos dezesseis anos, no instante em que o botão estava prestes a desabrochar, na iminência de transformar-se em uma bela flor, a moça 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. Casar ou não era um mero detalhe. O cerne da questão era outro: Rosalina não poderia abrir “o coração pros outros, as portas do sobrado pras visitas”. Além disso, a “melhor filha do mundo” não devia deixar o pai sozinho. Não podia abandoná-lo, *não podia desobedecer-lhe*.

Desse modo, Rosalina, a filha exemplar, 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, de dignidade ofendida, aquele ódio em surdina, duradouro, de quem nunca se esquece” (*Ibidem*, p. 39). Daí a ficar enclausurada no sobrado, fechada em uma estufa, isolada do mundo, seria uma questão de tempo.

Com a morte de Dona Genu, o insulamento de pai e filha acentuou-se e o primeiro relógio foi parado no sobrado; a partir de então, o tempo “seria só a noite e o sol, as duas metades impossíveis de parar” (*Ibidem*, p. 51).

Quando João morreu, foi a vez de Rosalina, a última integrante viva da família Honório Cota, parar mais um relógio no sobrado, 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 (...). Os relógios da sala estavam todos parados, a gente escutava as batidas do silêncio (...). 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. (*Ibidem*, p. 41-42)

Perturbadoramente semelhante ao ritual protagonizado por João na ocasião da morte de Dona Genu, 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 mais um relógio, reforçando as “batidas do silêncio”; depois, vai até o esquite e olha o pai pela última vez; tudo feito, volta para o quarto, sobe as escadas, “direitinho como desceu”.

Assim é Rosalina: a filha exageradamente parecida com o pai, a moça diferente do resto da cidade, esquisita, exótica, estrangeira em sua própria terra. E ela não é a única. As

heroínas da ópera serão freqüentemente estrangeiras, (...) o exotismo nem sempre é geográfico, pode estar assinalado por um detalhe, uma profissão, uma idade que se considera inadequada à mulher. (CLÉMENT, 1993, p. 84)

É importante ressaltar que ser estrangeira, no universo operístico, não pressupõe, necessariamente, ser de outro lugar, de outro país, mas ser exótica, excêntrica, diferente. Não se trata, portanto, de um deslocamento físico, mas de um “exílio interior” (*Ibidem*, p. 95), que se materializa por meio de um detalhe, um pormenor, uma particularidade. Assim ocorre com a cortesã, com a gueixa e com a cigana. Assim acontece com Rosalina.

Violeta Valéry, por exemplo, “não está bem em parte alguma”, nem na vida mundana, nem na vida doméstica – na qual experimentou um sopro de tranquilidade, logo dissipado pela visita do pai burguês, que veio lembrar à messalina que ali, na casa de campo, fingindo o papel de esposa, estava em “terra estrangeira” (*Ibidem*, p. 89), ocupando um lugar que não lhe pertencia, um posto ao qual não tinha direito. Em suma, *traviata*, extraviada, estrangeira.

Mais complicada é a situação de Madame Butterfly, duplamente estrangeira: enquanto oriental, é “estrangeira ao Ocidente”, representado na figura de Pinkerton; enquanto ‘esposa’ de um americano, torna-se “estrangeira em seu próprio país” (*Ibidem*, p. 84), negando a tradição de seu povo.

Todavia, dentre as heroínas de ópera, Carmen talvez seja a mais estrangeira, a mais exótica de todas. Cigana, nômade, “vinda de todas as terras” (*Ibidem*, p. 84), “não estava à vontade em seu lugar”, não estava à vontade em lugar algum; “os ofícios que lhe convém são os ambulantes, ilegais, clandestinos, como o contrabando nas montanhas” (*Ibidem*, p. 72). Carmen, portanto, é a estrangeira por excelência.

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 nômade 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, é tão estrangeira quanto as outras. É justamente o isolamento, a necessidade de manter-se longe, afastada, que a torna tão 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 exótico de ser, deu o veredicto: “soberba mais pancadice” (DOURADO, 1999, p. 79). E, assim, a imagem cristalizou-se: Rosalina, a orgulhosa, a estranha.

Seja como for, o fato é que a filha de João Capistrano vivia encerrada em seu palácio, “prisioneira da angústia” (CLÉMENT, 1993, p. 106), submersa em um “poço de silêncio” (DOURADO, 1999, p. 50) – depois da morte do pai, sua companhia diária passou a ser exclusivamente Quiquina, a criada muda. Todavia, Rosalina não era indiferente ao mundo exterior. Ao contrário, acompanhava tudo o que acontecia na cidade – ainda que nada acontecesse –, “desde sempre olhando detrás das cortinas” (*Ibidem*, p. 13).

Gradualmente, o terreno foi sendo preparado para a chegada de José Feliciano – mais conhecido como Juca Passarinho –, o intermediário do destino, o mediador em cuja presença “se realizam os deslocamentos, as perturbações necessárias” (CLÉMENT, 1993, p. 181):

bem que carecia de um homem empregado dentro de casa, pra limpar a horta (...); pra espantar os meninos que pulam o muro e jogam pedra, esses serviços, mas *não podia ser dali, só o homem vindo de outra cidade* (DOURADO, 1999, p. 53, grifo nosso)

Aos poucos, Quiquina deixou de ser suficiente e Rosalina sentiu a necessidade de mais um empregado, “um homem (...) dentro de casa”. Contudo, somente uma pessoa vinda “de outra cidade” poderia entrar no sobrado; seu ódio por aquele povo era eterno, ordens do pai. Mas, e quanto ao pacto de jamais abrir “as portas do sobrado pras visitas” (*Ibidem*, p. 107)? Rosalina distraída, Rosalina transgressora, Rosalina derrotada.

Antes de encontrar o sobrado e conhecer Rosalina, a existência de Juca resumia-se a “trabalhar um pouco de biscateiro e ganhar o que comer, e então prosseguir a sua caminhada” (*Ibidem*, p. 61). Seu patrimônio: uma “pequena trouxa com suas roupas e poucos pertences” (*Ibidem*, p. 60). Praticamente um cigano. Extrovertido, folgazão, gostava de inventar histórias,

contar mentiras. Além disso, tinha um “defeito na vista” (*Ibidem*, p. 59) – não enxergava do olho esquerdo – e, constantemente, usava essa limitação como pretexto para escapar ao trabalho pesado.

Sendo assim, esse forasteiro, dono de características tão ‘edificantes’, não poderia jamais ocupar, na ópera, 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”. Em suma, o *trickster*, o farsante, o brincalhão, sempre “fora-da-lei dos outros” (*Ibidem*, 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 (...). 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. (*Ibidem*, p. 166)

Esse é o papel de Juca na ópera. Sua função: desatar os nós que prendiam Rosalina àquela vida sufocante, quebrar barreiras, alargar limites e horizontes, provocar “curtos-circuitos”. Enfim, desestabilizar, romper o equilíbrio precário.

Eis que ocorre o encontro decisivo – o início da derrota:

Já se afastava quando uma voz chamou, ôi moço, chega aqui. Uma voz clara, bonita (...). Era Rosalina, da janela. Protegida pela cortina (...). 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. (DOURADO, 1999, p. 85)

Dispensado por Quiquina, Juca já se preparava para ir embora quando “uma voz chamou”. Sem querer, Rosalina cometeu a primeira transgressão: “ôi moço, chega aqui”. Ele já havia desistido, estava indo embora, quando *ela o chamou*. Um simples vocativo e, como consequência, 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).

Assim, o improvável aconteceu: a filha fiel rompeu o pacto, desobedeceu à ordem do pai – abriu “as portas do sobrado pras visitas”. Logo viria a segunda transgressão, a definitiva: Rosalina abriria “o coração pros outros” (DOURADO, 1999, p. 107).

Pouco a pouco, a presença de Juca foi tornando-se essencial:



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? (...) 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. (*Ibidem*, 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 – Rosalina “estava virando coisa” –, a voz de Juca fez desabrochar uma flor ‘podada’ aos dezesseis anos, uma rosa dentro da qual “rugia a seiva”. Ao dissipar as “sombras pesadas” do passado, Juca “acordou-a para a claridade, para a luz das coisas, para a vida”. E ela, aos poucos, foi se soltando das amarras, libertando-se do pacto, recuperando a identidade. Rosalina, Rosalinda, “Rosaviva” (*Ibidem*, p. 155).

Enfim, Rosalina abriu as portas de sua vida e escancarou “o coração pros outros” (*Ibidem*, p. 107). Infringiu a regra capital, transpôs a última barreira rumo à perdição. Estava à beira do abismo; decidiu pular, entregar-se a Juca.

Violando as leis, Rosalina “arrisca-se na clandestinidade” (CLÉMENT, 1993, p. 96): durante o dia, a patroa; à noite, a amante. Nessa alternância de “dias absurdos” seguidos de “noites sem sentido” (DOURADO, 1999, p. 200) estabeleceu-se uma relação subterrânea – a “vida partida ao meio: as noites e os dias” (*Ibidem*, p. 202).

A “semente no corpo” (*Ibidem*, p. 197) foi uma questão de tempo. E eis que o bebê de Rosalina nasceu. Noite longa, parto difícil, apenas Quiquina para ajudá-la. 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” (*Ibidem*, p. 231). Juca do lado de fora sem poder fazer nada, “o coração pesado de medo, de culpa, de pena” (*Ibidem*, p. 237).

De repente, silêncio. Episódio obscuro; não fica claro se a criança nasce morta ou é assassinada por Quiquina. O fato é que na noite seguinte a criada entregou a Juca um pacote “úmido, feito manchado de terra”, “um peso estranho, uma umidade desagradável, um cheiro nauseabundo” (*Ibidem*, p. 237-238). Indicou-lhe com as mãos o cemitério. O destino do bebê de Rosalina – “a semente na terra” (*Ibidem*, p. 197).

Após enterrar o filho, Juca voltou ao seu quarto decidido a ir embora do sobrado. Os olhos brilhando, molhados; não conseguiu segurar o choro. Essa foi sua última aparição no palco da ópera; o pranto, sua derradeira ária. Juca, também derrotado, sai de cena.

Enfim, o epílogo, o último ato da ópera: a “cantiga de Rosalina” (*Ibidem*, p. 241), o canto das loucas:

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. (*Ibidem*, 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 final, “no momento crucial em que de repente o conflito aparece em toda a sua violência”. Ninguém entende o que Rosalina canta: “ressoa a melodia sem a palavra” (CLÉMENT, 1993, p. 33), o “grito de pura dor” (*Ibidem*, p. 93). A despedida, o ocaso de Rosalina. “Essa é a sua hora, essa é a sua ária” (*Ibidem*, p. 97), o instante sublime da mulher na arena operística: o momento da sonora derrota.

Como em toda ópera, esse canto “é perdedor (...). O universo vencedor é o outro, o do pai, o dos homens. (...) A derrota das mulheres está garantida” (*Ibidem*, p. 103-105), uma vez mais. Rosalina não está sozinha; sua sina é a mesma de Violeta, Butterfly, Carmen, Lucia. Ao envolver-se com Juca, permitiu-se rir, chorar, sentir, tocar. Enfim, ousou viver. Essa é a sua ‘culpa’, esse, o seu ‘pecado’. E se os homens são vencidos, como é o caso de Juca, “é porque possuem algum traço quase imperceptível de uma feminilidade sobre a qual a ópera jamais se engana” (*Ibidem*, p. 34).

Assim, “a ópera encontra sua resolução” (*Ibidem*, p. 98): é a filha que “põe um fim à história da família (...), nessa ópera onde, como em todas as óperas, a mulher é afetada pelo sofrimento (...); ela, uma mulher, conclui” (*Ibidem*, p. 222). Coube a Rosalina – a filha, a mulher – concluir a ópera dos mortos, pôr “um fim à história da família”, um ponto final na gente Honório Cota.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

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