

O ser-para-a-morte em *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado

Evelly Vânia Libanori

Departamento de Letras, Universidade Estadual de Maringá, Av. Colombo, 5790, 87020-900, Maringá, Paraná, Brasil.
E-mail: lieve@brturbo.com.br

RESUMO. O objetivo do artigo é levantar os diversos índices relativos à morte que, em *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado, explicitam o ser-para-a-morte tal como foi estudado por Martin Heidegger em *Ser e tempo*. Nesse romance, Rosalina, a personagem principal, vive enclausurada no sobrado sem contato com outras pessoas além de Quiquina, a serviçal muda. Rosalina vive em permanente reverência aos mortos antepassados com o objetivo de manter o desprezo e o ódio que o pai sentia pelos habitantes do pequeno povoado em que moravam. A recusa da personagem em romper os valores familiares faz de sua vida uma trajetória em que tudo é carência e desolação. Uma vez que a personagem repete modelos de comportamento e recusa a fazer de si um ser original, a morte alcança Rosalina ainda em vida. Neste sentido, a vida resume-se em ser-para-a-morte e consiste em uma tarefa extenuante de riscos imprevisíveis.

Palavras-chave: *Ópera dos mortos*, ser-para-a-morte, consciência da morte.

ABSTRACT. The being-towards-death in *Ópera dos mortos*, by Autran Dourado.

The aim of this paper is to raise the several registers related to death, which, in *Ópera dos mortos* by Autran Dourado, show the being-towards-death as studied by Martin Heidegger in *Being and time*. Rosalina, the main character, is confined to a two-story house without any contact with other people, except for Quiquina, a dumb servant. Rosalina lives in a permanent reverence to her ancestors in order to maintain the disdain and hate that her father felt in relation to the inhabitants of the small town where they used to live. Rosalina's refusal to break the family's values brings nothingness and desolation to her life. When Rosalina, repeats behavior models, refusing to make herself original, death reaches her. Life is summarized as *being-towards-death* and consists of an exhausting task facing many unexpected risks.

Key words: *Ópera dos mortos*, being-towards-death, conscience of death.

Introdução

A tarefa de discorrer sobre a morte não é simples, uma vez que nenhum outro assunto está mais suscetível a extravios. Trata-se do único tema em que sábios e néscios se igualam e toda ânsia de conhecimento corre o risco de resultar em verborragia; diante da morte pode surgir a eloqüência, mas não o saber, pode surgir o arrebatamento, mas não o conceito. A morte compele o homem ao silêncio, pois ele sente cortada a palavra e ultrapassado o repertório de conhecimentos que fundamenta os juízos e conceitos humanos. A morte, portanto, deve ser esquecida para que o indivíduo continue em sua atividade de descobrir o mundo e a ele dar significado. Para o homem comum, a constante preocupação com a morte tem laivos de morbidez. Assim, ele desviará a atenção do fato da morte, especialmente em seus aspectos mais desagradáveis, sempre que esse fato se introduzir em sua

consciência. Nas atividades cotidianas, não há lugar para reflexões sobre a transitoriedade da vida, porque o dia-a-dia é repleto de trabalhos e ações que pressupõem sempre o tempo futuro. A vida prática cotidiana exige, pois, o esquecimento da morte e, para tanto, o homem a despersonalizou, fez dela um fenômeno puramente biológico ou social, recusando-se a meditar sobre aquilo que é uma experiência à qual todos os seres se submetem individualmente. Na vida diária, o homem insiste no aspecto ocasional da morte, por isso ela está quase sempre associada a acidentes e doenças, o que revela a tendência humana para abstrair da morte o seu caráter de necessidade, tornando-a um evento imprevisto. No entanto, a morte é a realidade mais premente para o homem e a relação homem-morte sempre foi tema central nos estudos filosóficos.

A morte para Martin Heidegger

O homem como ser-para-a-morte foi alvo da

filosofia ontologia de Martin Heidegger em *Ser e tempo*. Nessa obra, traduziu-se o vocábulo original *Dasein* pela expressão "pre-sença" para evidenciar o contínuo movimento do ser rumo às suas possibilidades ontológicas que só cessam com a morte. O termo *pre-sença* refere-se à condição efêmera do ser que está presente em um determinado local e tempo e precisa projetar-se para o futuro. A grafia "pre-sença" pretende expressar a impossibilidade de se encerrar o homem em um estado existencial definitivo e o constante movimento da existência que só chega a cabo com a morte. Na filosofia de Heidegger, a possibilidade de sobrevivência pessoal pós-terrena não constitui alvo de discussão. Trata-se de interpretar a morte como uma necessidade do próprio *ser*. O homem é um ser-para-a-morte e assim deve se assumir, visto que "a cotidianidade é justamente o ser 'entre' nascimento e morte" (Heidegger, 2002, p. 11).

Sendo a morte a situação-limite que não pode ser superada pela ação, compreende-se a intenção humana para esquecê-la, intenção que foi assim assinalada por Heidegger: "No domínio público, 'pensar na morte' já é considerado um temor covarde, uma insegurança da *pre-sença* e uma fuga sinistra do mundo. O impessoal não admite a coragem de se assumir a angústia com a morte" (2002, p. 36). De fato, "assumir a angústia com a morte", tê-la presente em todo o percurso da vida, inscrevê-la como a mais certa e iminente possibilidade não traz como consequência o seu desvendamento. Ao contrário, tais ações significam incitar o destino implacável, obnubilar o cotidiano com nuvens fúnebres. No que concerne a uma meditação sobre a morte, não se pode proceder como nas outras áreas da ciência humana, não se pode reduzi-la a termos e módulos do conhecimento, com os quais se pudesse alcançar uma imagem ou esquema sobre o assunto. Para fugir a ela, o homem a transforma em uma ocorrência que diz respeito aos outros, o que lhe traz a evidência de que a vida necessita ser usufruída. Heidegger denominou como "decreto silencioso" a tendência humana em escamotear o pensamento sobre a morte:

Ademais, considera-se a angústia, que no temor se torna ambígua, uma fraqueza que a segurança da *pre-sença* deve desconhecer. Segundo esse decreto silencioso do impessoal, o que "cabe" é a tranquilidade indiferente frente ao "fato" de que se morre. A elaboração dessa indiferença "superior" aliena a *pre-sença* de seu poder-ser mais próprio e irremissível (2002, p. 36-37).

Malgrado os esforços para se obter a "tranquilidade" diante da morte, a cessação do *poder-ser* do *ser* é sua condição mais evidente. Sendo o homem um *ser-para-a-morte*, a morte significa o

término da possibilidade de renovação do *ser* e não a completude dele, uma vez que a morte jamais encontrará o homem acabado, definido e pronto para morrer. Caso isso fosse possível, o *ser* teria se cristalizado em um *ente* e ao homem isso nunca acontecerá, porque a escolha desse ou daquele comportamento implica a continuidade ou a ruptura com determinado contorno existencial. O homem morrerá inacabado qualquer que seja sua idade e independentemente de suas ações.

Certo é que a morte perturba os afazeres cotidianos e age como fator decisivo na revelação da própria personalidade. A morte é a única ação que ninguém pode fazer em lugar do outro, e o *ser*, quando percebe que deverá enfrentá-la sozinho, experimenta verdadeiramente o senso de sua particularidade. A angústia advinda da constatação de que o homem é mortal não deve ser banida, pois se trata de uma sensação que considera a existência como um processo coerente de início e fim, embora o fim seja imprevisível.

A admissão do ser-para-a-morte

Em *Ópera dos mortos*, as personagens cultivam uma consciência intensa e persistente da morte. Não há planejamento de ações que considerem o tempo que há de vir, visto que não existe a dimensão do futuro para elas. Não se trata de uma narrativa com predomínio de ações. Muito mais importante que os eventos temporais lineares é o espaço em que decorre o processo fabular. No romance de Dourado, o sobrado é a construção viva e claustrofóbica, em torno da qual gravitam todas as personagens. O sobrado é uma verdadeira extensão de Rosalina, personagem de vasta riqueza interior, dominada pela angústia que consiste o fato de ser a guardadora dos valores sagrados do clã Honório Cota. Feito de dois pavimentos, o sobrado é a construção encomendada pelo Coronel Honório Cota para continuar a casa térrea iniciada por seu pai, Lucas Procópio. O Coronel Honório Cota abre as portas do sobrado para fazer política, mas é vítima da traição dos próprios correligionários. Desiludido, afasta-se de todos, silencia-se e passa a hostilizar todos os habitantes do Largo do Carmo, comunidade situada próxima ao sobrado. Rosalina entende o silêncio do pai e a ele se solidariza, calando-se também. Morto o Coronel, a filha lega do pai o ódio contra os habitantes locais e se tranca em casa para impedir a entrada de outras pessoas e para jamais se aproximar de ninguém. Rosalina vive apenas em companhia de Quiquina, serviçal muda que serve a família desde criança. Mais tarde conhece o andarilho Juca Passarinho e com ele

desenvolve uma relação afetiva ambígua. Ao mesmo tempo em que o ama, também o odeia. Dessa relação, nasce um filho morto. No final da obra, enlouquecida, Rosalina é levada a um manicômio.

Durante toda a trajetória de Rosalina, o *poder-ser*, fator constitutivo do encontro com o tempo vindouro, encontra-se bastante limitado. A convivência com a morte fez com que a personagem se habituasse a ela. Trata-se de um indivíduo cujo comportamento é inverso ao do homem inscrito no mundo do tempo cronológico, visto que assume a morte como possibilidade da existência. Em vez de fugir dela, está de tal forma nela mergulhada que sua existência se assemelha a uma trajetória que se cumpre apenas para esperar a morte. Pode-se afirmar que as personagens de *Ópera dos mortos* estão mortas não somente quando estão fisicamente aniquiladas. Também quando vivem é na órbita da morte que cumprem suas atitudes, é ao tempo indefinido do "morrer" que elas pertencem. As ações de Rosalina são um exemplo de que "a morte é um modo de ser que a *pre-sença* assume no momento em que é" (Heidegger, 2002, p. 26).

O eterno luto de Rosalina pelos antepassados faz dela uma espécie de zumbi, um ser sobrenatural situado no limiar da vida e da morte. A morte do outro constitui o sentido da vida de Rosalina e Quiquina. Embora não se possa conhecer o sentido interno do ato de "morrer" para o outro, a recusa de Rosalina à renovação da vida é a maneira encontrada para participar da finitude do pai. Quiquina e Rosalina estão de tal maneira reclusas e refratárias ao contato com o outro que o estado existencial de ambas mais se parece com a morte do que com a vida. As duas aderem a uma intenção de auto-suficiência existencial que reduz drasticamente a natureza projetiva da *pre-sença*. Os mortos a que o título do romance *Ópera dos mortos* alude não são apenas aqueles para quem a vida chegou a um termo, mas aqueles que respiram a aura fúnebre do sobrado, como se evidencia nesse excerto:

Mesmo no seu silêncio Quiquina fazia falta. A presença de Quiquina mexendo pela casa, ocupada na cozinha, na horta, ajudava nas flores, era um sinal de vida, de tempo. Quiquina para ela queria dizer que a vida continuava, não estava morta, toda a sua vida não era um pesadelo de que nunca mais conseguia acordar (Dourado, 1999, p. 51).

Os movimentos de Quiquina, sendo a única marcação da passagem temporal no sobrado, fazem Rosalina recordar que existem o presente e o futuro e não apenas o tempo do passado e da morte, no qual está mergulhada. A personagem precisa "lembrar-se" de que está viva, pois se sente morta. A presença da serviçal, no

entanto, não basta para que Rosalina abdique de sua posição de extensão da personalidade do pai. A própria decisão da personagem arrancou-lhe a liberdade em fazer de si um ser singular, pessoal, e as conseqüências são o falseamento e ocultação do ser, a monotonia da repetição. A *pre-sença* se subordinou ao pai morto, como um escravo que se inclina ao desejo do seu senhor. A vida tornou-se "sem-sentido" porque se resumiu em *ser-para-a-morte*.

É certo que o destino final do ser é o desembocar na morte, mas a sucessão ininterrupta de fatos entre o nascimento e a morte não pode ser suspensa, sob pena de se evocar a morte em vida. Sem essa sucessão de fatos, o *ser* aproxima-se do "ente" e a vida se torna uma representação de imagens e impressões que desconhecem o contorno da realidade externa e social, uma vez que não tem contato com essa realidade. Trata-se de uma representação assustadora, própria de um "pesadelo", porque o abismar-se em si mesmo conduz à constatação de que só existe o *ser* solitário e mudo, rodeado por uma atmosfera de penumbra. A agonia da personagem, quando problematiza sua situação para si mesma, reflete o comportamento do homem diante da morte do outro, tal como foi expresso por Heidegger:

O finado é objeto de "ocupação" nos funerais, no enterro, nas cerimônias e cultos dos mortos. E isso porque, em seu modo de ser, ele é "ainda mais" do que um instrumento simplesmente dado no mundo circundante e passível de ocupação. Junto com ele, na homenagem do culto, os que ficaram para trás são e estão com ele, no modo de uma preocupação reverencial (2002, p. 18).

A recusa ao *ser-com-o-outro* e a fuga do movimento em direção ao futuro fazem com que Rosalina seja "sujeito" e "objeto" da ação; ela é aquela que "olha" e aquela que "é olhada". E uma vez que o "olhar-se" é o dar-se conta da própria despersonalização e ausência de perspectiva, pode-se afirmar que o *ser*, nesse caso, é o símbolo de um morto. A decisão de se manter sempre apartada dos habitantes do Largo do Carmo, sem se comunicar com ninguém, torna Rosalina um indivíduo que só pode contar com o que já faz parte de seu universo (Quiquina), uma vez que não se abre para os outros e não anuncia senão a si mesma. Tudo quanto existe de irremediável e prostrado na morte pertence ao campo da existência de Rosalina. Pode-se postular que a tendência da personagem a uma situação existencial realizada e estática faz com que sua essência possa ser compreendida como conformidade a um ser já prefixado, ou como adequação a um projeto traçado. Rosalina é, de certa forma, um "cadáver vivo". Reduzida ao estado de

"utensílio animado", terá apenas o indispensável de sua individualidade para reconhecer a soberania do Coronel Honório Cota, o pai morto.

A relação que Rosalina e Quiquina mantêm com o sobrado-santuário dos mortos contraria a perspectiva de que o homem, em sua atividade cotidiana, é cego à idéia da morte, uma vez que elas vivem para manter o sobrado dentro dos vetores de um tempo mítico. As personagens repetem a crença primitiva de que as casas precisam da morte de um de seus habitantes para que o fantasma a proteja. O morto invisível retornaria ao mundo familiar para proteger aqueles que pertencem ao seu clã. Segundo Edgar Morin, em *O homem e a morte* (1970), certas regiões do interior da França são dominadas pela certeza de que, em uma casa recém-construída, um morador morrerá em menos de um ano. Tal morte seria provocada pelo poder misterioso e sobrenatural que provém da própria casa, em busca de um guardião que a defenda, como pondera Morin: "Precisará a casa de um *ghost* protetor ou precisará ela de um sacrifício humano necessário à nova construção? Talvez se trate dessas duas necessidades, confundidas, misturadas" (1970, p. 135). O *ghost* protetor do casarão de *Ópera dos mortos* é o Coronel Honório Cota, mas simbolicamente Rosalina é a "sacrificada", aquela que jamais se ausenta do interior da casa lúgubre e silenciosa, abdicando de sua vida própria.

Não só o cenário fechado do casarão mantém um estreito vínculo com a morte. No romance, toda a extensão espacial em torno do sobrado constitui-se de imensas voçorocas com poder para aniquilar o que encontrar à frente: "As bocas das voçorocas estavam pra comer tudo, terra e gente (Dourado, 1999, p. 103). Rosalina é a única filha que vingou, mas nem por isso rompeu o compromisso do cenário com a morte. Ela não é o próprio ser tragado, mas oferece ao "chão vermelho" do cemitério seu próprio filho. O filho de Rosalina e Juca nasce morto e a ação de sepultá-lo cabe ao pai. Quando do momento de enterrar o filho, toda a extensão de terra que rodeia o casarão revela-se a Juca como um território comprometido com a morte, como um cemitério, conforme se depreende do excerto seguinte:

Nem uma só vez ele cuidou do que ia fazer desde o momento em que Quiquina lhe ordenou que saísse, quando ela disse cemitério, voçorocas. Não pensou em enterrar aquele embrulho no cemitério, nas voçorocas. Apenas obedecia. Agora parou. Não conseguia mais avançar nem se afastar. Não podia deixar aquele embrulho na beira da estrada. A cerca, o pasto. Jogou o embrulho e a pá por cima da cerca, saltou-a. Logo adiante, entre duas touceiras, começou a cavar apressado, o mais depressa que podia. Tinha de ser bem fundo. (Dourado, 1999, p. 239).

A obediência de Juca à ordem de Quiquina faz dele o sacerdote que finaliza a cerimônia de oferenda de morte à terra, iniciada pelo Coronel Honório Cota. Sem saber, Juca auxilia no avanço espacial das voçorocas, no sentido de transformar todo o local em espaço dos mortos. Neste sentido, pode-se asseverar que o cosmo não é a entidade que se renova periodicamente, porém um organismo vivo que foi criado de modo semelhante à maneira como os povos primitivos consagravam dada região. Nos rituais primitivos, era comum o sacrifício de pessoas a fim de vivificar o lugar em que uma coletividade iria se desenvolver, uma vez que nada poderia durar se não tivesse recebido uma *anima*. O ritual de Juca desvincula o espaço de uma concepção prévia acerca de um mundo cerrado em si, uma vez que o homem é o delimitador de seus próprios limites. Se para Juca a mata era oposta ao ambiente lúgubre do casarão, o enterro do filho alarga o poder terrífico também para as vastidões abertas. Existe a quebra total da harmonia entre o homem e o meio, como se depreende nesse excerto: "Os grilos, os sapos, um pio mais demorado — parecia de mutum. Um assobio longo e um breve, intermitente, feito um rato, um morcego assobiando. Tudo zunia, tudo rodava, tudo se misturava nos seus ouvidos" (Dourado, 1999, p. 239). O som angustiante dos bichos selvagens é o contraponto da antiga alegria antes experimentada pelo apreciador do canto dos pássaros. A desordenada atmosfera sonora conduz a personagem para um estado de alucinação. Os seres naturais respondem ao estado inicial de perturbação de Juca enquanto ele ainda não sabe que está caminhando rumo à aniquilação existencial pela paulatina perda do controle dos atos. As regiões abertas revelam uma estrutura mais profunda comprometida com a morte e estaticidade.

Assim como a natureza parece misteriosa e cheia de sons doloridos, também o espírito da personagem se obumbra, torna-se confuso, criando uma unidade indeterminada que expõe a perturbada alma da personagem, como se constata nessa passagem:

Foi erguendo o corpo da cama, se apoiou nos cotovelos, deixou-se cair de joelhos no chão. Não sabia por que sentiu uma vontade imperiosa de falar com alguém, de dizer uma reza que dona Vivinha gostava de dizer. Mas dentro dele era um grande vazio, um oco sem fundo... (Dourado, 1999, p. 240).

O até então comunicativo Juca se vê só e enredado em uma trama de ações que não compreende. A "necessidade imperiosa de falar com alguém" traduz o desejo de quebrar o silêncio denso e pesado que o envolveu. Contudo, a personagem sente esvaída a antiga alegria de contador de

histórias. A convivência noturna com Rosalina e as estranhas noites de amor lhe extirparam as forças. O "grande vazio" e o "oco sem fundo" ilustram a aniquilação do poder comunicativo. A vida emocional de Juca se esfacela e tudo se apresenta informe e sem-sentido. Os seres gerados pela terra revelam-se solidários ao compromisso da *terra-mater* com a morte e, por isso, criam um sistema orgânico em que tudo é desolação. Os fios que ligam a vegetação e o reino animal ao solo que gerou os homens em *Ópera dos mortos* foram tecidos pela morte que palpita no seio da terra. Ao constatar que está envolvido na atmosfera fúnebre da qual participam Rosalina e Quiquina, Juca se desespera e seu grito revela sua cólera: "Maldita casa! Maldita vida! Maldita ela! Maldito todo mundo! Maldito eu! Ia gritando como quem rasga o peito" (Dourado, 1999, p. 240). De fato, a personagem foi mesmo vítima da "maldição" do clã Honório Cota. O espaço dos mortos sagrados do casarão permitiu o ingresso de um forasteiro para que Rosalina pudesse conceber. No entanto, o esfacelamento da estrutura emocional de Juca garantirá o silêncio e a permanência do mistério. Seu medo e angústia revelam-no um ser perdido e desencontrado no antes mundo alegre e reconhecível. Diferentemente de Rosalina, Juca não concebe a idéia de uma existência afastada dos lugares abertos, uma vez que os liames com a vida externa é que lhe davam sentido à vida interior. O grito de dor abrange não só a "casa", a "vida", "Rosalina", "todo o mundo", mas também o "eu", o que equivale a dizer que o espaço experimentado por Juca é o resultado da abertura do ser, uma vez que o homem é um *situs* e não uma determinação última do mundo dado. Ao tornar-se um ser só, desapegado dos ciclos naturais em que a vida se regenera e se recompõe em novos seres, Juca percebe-se envolto completamente na aura fúnebre do espaço sagrado dos mortos:

O luar brilhava no cascalho, faiscava na mica do cascalho que pavimentava a estrada. O luar na estrada dava-lhe uma visão de sonho, de mistério, de pavor. Podia ver a estrada esbranquiçada na sua frente feito uma passadeira que o conduzisse ao abismo, ao negrume das voçorocas (Dourado, 1999, p. 239).

O "negrume das voçorocas" representa o abismo que traga o homem, o limiar da vida inteligível transposto para um além não-compreensível. A imagem surreal experimentada por Juca metaforiza a derrota do espaço aberto. Num primeiro momento, as vastidões do plano aéreo ("o luar") refletem-se no plano do mundo telúrico ("a estrada"). A união entre ambos os planos cria uma espécie de supra-realidade que ultrapassa os limites da razão e toca o mundo

onírico em que tudo é obnubilação. O avanço do espaço dos mortos converteu a superfície dos fatos empíricos num território onde o "negrume" se sobrepõe à antiga claridade.

É verdade que o sentido de cada existência não pode ser completa e definitivamente estabelecido antes da morte. Enquanto os homens estão vivos, o sentido dos projetos e anseios humanos está sempre em suspenso. No entanto, uma vez que, no texto, o presente não é o tempo de preparação para projetos futuros, pode-se, sim, afirmar que Rosalina e Quiquina conhecem o significado de suas vidas, como poder-se-ia fazer no instante que precede a morte. A convivência e familiaridade com a morte tiram o assombro e o espanto que esta poderia provocar. Quiquina revela-se a extensão e a mão do sobrado ao refletir sobre a possibilidade da morte do filho de Rosalina. Matar a criança, para ela, é uma obrigação moral para com os mortos. No momento em que considera matar, a personagem se distancia dos limites do espaço que possibilita uma concepção objetivante do real para atingir o espaço em que existe um compromisso entre vivos e mortos, cabendo aos vivos garantir a manutenção de um lugar que não tem origem nem fim e que é regido por uma ordem inacessível aos sentidos da razão:

Dando tempo, antes de Rosalina ver o menino. Ela não ia nem desconfiar. Era mostrar depois o bichinho morto. Deus é grande, a gente dá um jeito. Bem pode ser que Nosso Senhor faz sair daí um anjinho, mais um anjinho que o sobrado paria, toda vez dona Genu, a sina desta gente Honório Cota. Quem sabe ela não herdou dona Genu por dentro. A sina pesando na casa, sufocando (Dourado, 1999, p. 232).

No excerto, o compromisso com a morte aparece duas vezes. Trata-se não só da decisão de Quiquina em matar, mas de um "poder" da própria casa, como evidencia o sintagma "mais um anjinho que o sobrado paria". O sobrado pode continuar a ser um espaço ontologicamente ligado à morte porque tem em Quiquina a executante de seu propósito. A introdução do elemento novo e inédito que constituiria o nascimento de um bebê vivo é sufocada em nome da conservação de um espaço em que o ser-para-a-morte impõe o isolamento e a repetição de ações como maneira de conservação da sacralidade ancestral. O nascimento de um natimorto evoca a trajetória circular do tempo e a recusa de um "tempo novo" que pudesse conspurcar o tempo passado. A chegada do diferente, ainda que pertencente ao mesmo clã, implicaria o risco de destruição daquilo que já foi realizado, consagrado. O tempo futuro é o domínio do incerto em que tudo pede para ser construído e essa construção pode

significar a espoliação de valores erigidos. Sendo o presente a contínua atualização dos antigos valores, o comportamento das personagens é aquele de quem "esforça-se por voltar a unir-se a um Tempo sagrado que, de certo ponto de vista, pode ser equiparado à Eternidade" (Eliade, 2001, p. 64). O tempo sagrado é aquele que não flui, que não admite a introdução de novidades. O microcosmo que é o casarão faz do ser-para-a-morte a única possibilidade existencial da *pre-sença*. A "sina" é o comprometimento com os ideais passados e os verbos no gerúndio ("pesando", "sufocando") indicam não só a contínua preservação desses ideais, como ainda o isolacionismo dramático de quem não consegue a auto-suficiência pretendida.

A atribuição de um valor sagrado ao sobrado faz dele o cenário de conservação do *ser* em seu eterno estado de incomunicabilidade e permanência no passado. A corroborar com o processo de enclausuramento do *ser*, o espaço de movimentação da esquiva Rosalina avança da horizontalidade do pavimento térreo para a verticalidade do ar. Em seu quarto, no andar de cima, a personagem pode dar vazão ao fluxo emocional e às contradições que a caracterizam: "De novo diante do quarto fechado, a mão parada no ar. Trancada lá dentro no escuro com a sua dor, a sua vergonha. Para não vê-la, tinha se escondido no escuro" (Dourado, 1999, p. 166). Tem-se, nesse caso, uma das formas mais intensas de isolacionismo. Rosalina transita para o alto, recolhe-se em seu quarto e enfatiza a opressão claustrofóbica com a escuridão. A busca por uma espécie de lugar absoluto é reflexo da tentativa desesperada de fixação de um estado interno que assegurasse a manutenção de um sentimento definitivo. Em sua atitude de recolhimento, Rosalina exerce o instinto animal de autopreservação. Em *A poética do espaço* (2000), Gaston Bachelard comenta que, em situações de perigo, o ser que não conta com a proteção dos membros de um grupo busca proteção nos próprios movimentos corporais. Daí a necessidade de se esconder em lugares escuros: "Fisicamente, o ser que acolhe o sentimento do refúgio fecha-se sobre si mesmo, retira-se, encolhe-se, entoca-se" (Bachelard, 2000, p. 104). O desejo de rechaçar o outro implica, no entanto, a absoluta servidão para com os mortos, os verdadeiros algozes de Rosalina. Reduzida ao estado próximo de uma "coisa", a personagem conserva um mínimo de individualidade para reconhecer a soberania dos mortos.

Ainda que se possa apontar a força existencial do coronel Honório Cota no comportamento de Rosalina, há de se admitir que a decisão de se manter atada a um

estado de coisas imutável é tão-somente dela. Sua existência é um *estar-aí* em que o poder criador da *pre-sença* está bastante minimizado, de forma que sua alteridade se assemelha à de um ente objetivo, cristalizado. O ser autêntico de Rosalina acumplicia-se com o ente, com uma categoria ôntica que não admite mudanças, uma vez que se inclina às leis de um projeto predeterminado. A existência como conservação de um mesmo estado é uma contínua evocação da morte, tal como assevera Heidegger: "Há na *pre-sença* uma 'não-totalidade' contínua e ineliminável, que encontra seu fim com a morte" (2002, p. 23). A atenuação da não-totalidade, própria da *pre-sença*, implica a redução do seu fazer criador.

O compromisso com a honra do pai e, mais que isso, a incapacidade em se relacionar com o outro é a possibilidade mais autêntica da existência de Rosalina. A defesa ciosa do próprio orgulho impede a alteração, tal como se constata no seu desejo de parar o tempo: "Se não fosse por Quiquina, até a pêndula ela parava, para que nada naquela casa marcasse o tempo. O tempo seria só a noite e o sol, as duas metades impossíveis de parar" (Dourado, 1999, p. 51). A intenção de deter o tempo significa a negação de fatos novos. Uma vez que a *pre-sença* se recusa à introdução daquilo que é inédito, a casa é o templo da autoridade do pai morto e não da própria moradora. A sofrida experiência do abafamento da individualidade se dá ao mesmo tempo em que a *pre-sença* atua nos elementos exteriores ("a pêndula do relógio") com vistas a erigir para si um domínio de proteção. A *pre-sença* dá origem a um espaço que não pressupõe o futuro, como revela a expressão "Se não fosse por Quiquina até a pêndula ela parava". A suspensão da sucessão temporal cristalizaria o contorno existencial da *pre-sença*, uma vez que, retirado o tempo futuro, o homem deixa de ser "para". Contrariamente ao homem das civilizações modernas, que procura fugir à idéia da morte nas suas atividades, a obsessão de Rosalina em negar o futuro resulta da inadaptação à vida e da inclinação à morte.

A loucura de Rosalina é, simbolicamente, mais uma aniquilação provocada no espaço em que tudo é relação com a morte. Não há outra saída para aquele que deserdou do ato de construir de si um ser individual, buscando em si escolhas. O ato de descer as escadas simboliza a destruição da soberania da personagem. A liberdade em fazer de si a projeção do pai, bem como a escolha em seguir condutas ancestrais lhe foram retiradas e a *pre-sença* já não tem sequer consciência de si mesma, como se evidencia no momento que ela é retirada da casa:

Lá vinha Rosalina descendo a escada de braço dado com Seu Emanuel. Desciam devagar, a passos medidos. Ele se voltava para ela numa atenção especial, como se tivesse medo de que de repente ela pudesse cair. A cabeça erguida, o porte empinado, hierático, ela mais parecia uma rainha descendo a escadaria dum palácio, uma noiva boiando no ar a caminho do céu (Dourado, 1999, p. 247).

A ex-guardiã do sobrado não apenas se aparta de seu mundo como tem seu espaço interior devassado e analisado pelos habitantes do Largo do Carmo quando invadem o sobrado. Rosalina, a "rainha", a "noiva", torna-se exatamente aquilo que evitou durante toda a vida, ou seja, ela é objeto do olhar do outro. A personagem é olhada como "coisa" em um mundo de "coisas". Tudo aquilo que pertencia ao zelo de Rosalina lhe escapa e se integra ao campo de atuação do outro. O mundo que existia por e para Rosalina entra na representação e nos projetos do outro, compondo o *ser-no-mundo* dos habitantes do Largo do Carmo. Uma vez que "a *pre-sença* é espacial em sentido originário" (Heidegger, 2001, p. 161), todo um conjunto de representações se abre para os habitantes do Largo do Carmo e o sobrado deixa de ser o lugar cosmogônico, o espaço consagrado pelos Honório Cota. Neste sentido, a origem do nome bíblico "Emanuel" ("Deus está conosco") encerra a situação dos invasores e não de Rosalina. Emanuel é um *ser-com* os habitantes e não um *ser-com* Rosalina, uma vez que desempenha a função de dessacralizá-la, de retirá-la de seu centro e mostrá-la aos olhares profanos. Para Rosalina, não há nenhuma salvação anunciada por uma entidade divina, mas sim uma ruptura total entre o *ser* e o outro — sua verdade estará encerrada para sempre em si, na sua loucura. Para os moradores do Largo do Carmo, há apenas a existência profana, isenta de toda pressuposição religiosa. Assim, o sobrado é tão-somente um lugar homogêneo e nenhuma rotura diferencia, qualitativamente, as diversas partes de sua massa. No momento em que o sobrado é invadido, simbolicamente, instaura-se o caos: "A confusão, a promiscuidade era geral. Já mexiam nos armários, nas panelas, tinha gente que fazia café. Se a coisa demorasse mais, se Seu Emanuel não desse logo a ordem do cortejo, iam acabar limpando a casa, já tinha gente mirando o patecão de ouro" (Dourado, 1999, p. 246). Os armários, o relógio de ouro e a própria casa são o fato bruto, a instância contingente de um lugar impermeável a um sentido que não seja o valor comercial. Os objetos materiais não desempenham a função de convocar a *pre-sença* para atuar sobre eles, de modo a designar-lhes um significado. A atribuição de sentido aos objetos intramundanos implicou, para Rosalina, a imposição

do *ser* sobre a materialidade, a ultrapassagem do fato de que as coisas estão no mundo para a esfera do *ser-para*. Para os outros, no entanto, o sobrado e seus objetos são vistos segundo as necessidades dos habitantes; já não há mais um espaço organizado segundo o modo de ser do homem, há apenas uma massa amorfa de objetos neutros na qual o homem se move, forçado pelas obrigações da existência integrada em um propósito prático.

Considerações finais

Em *Ópera dos mortos*, a morte interpenetra o reino dos vivos e impõe a eles a impotência e a frustração por meio de uma insuficiência vital e de uma falta de perspectiva, uma vez que se situam à margem dos acontecimentos sociais. A linha que divide mortos e vivos é bastante tênue e o próprio comportamento dos vivos, em sua mudez e impassibilidade, assemelha-se ao comportamento dos mortos. A estratégia para mostrar a condição de incomunicabilidade, solidão e ausência do movimento prospectivo da *pre-sença* é a de focalizar indivíduos fechados em si, no seu mistério. A personagem está distante da relação com o outro, de forma que a razão para sua angústia deve ser buscada em suas camadas interiores. Heidegger esclarece que o *ser-com-o-outro* é a condição básica da constituição da *pre-sença* e o homem não pode se furtar à relação com os outros homens. O filósofo se refere à condição de *ser-com-o-outro* como conseqüência própria do *ser-no-mundo*, conforme se constata nesse excerto: "O esclarecimento do *ser-no-mundo* mostrou que, de início, um mero sujeito não 'é' e nunca é dado sem mundo. Da mesma maneira, também, de início não é dado um eu isolado sem os outros" (2001, p. 167). Uma vez que não existe um eu isolado, o *ser-com-o-outro* promove o acesso do homem ao próprio homem, dado o surgimento da alteridade. Sem esse contato, o homem dispersar-se-ia no vazio dos impulsos e movimentos subjetivamente vividos, o que impediria o reconhecimento da própria face porque o outro estaria ausente como ponto de referência. O que se tem é a trajetória do *ser* que se esforça para estancar os efeitos do espaço profano, de forma a viver no domínio do espaço sagrado, mas sucumbe emocionalmente diante da impossibilidade de anular os valores profanos. O espaço não é o campo objetivo composto de elementos exteriores e imutáveis, bem como não se apresenta com um dado valor para todos os seres. Neste sentido, a vida não se desenrola em um cenário físico-natural comprometido com a renovação e recriação do seres. A morte faz do casarão o espaço fúnebre em que nada pode ser criado. Uma vez que a existência de tais seres

consiste em viver em constante contato com a morte, seja do outro, seja de si próprio, o espaço criado será o do silêncio, da ausência de movimentação e da inexistência de tempo futuro. A Morte, como deusa implacável que é, atua sobre o casarão e aniquila o último sucessor do clã Honório Cota. O enlouquecimento de Rosalina é uma evidência de que a morte aniquila tudo e todos e nem sempre se apresenta como a falência total do corpo. Afinal, a morte é soberana e chega na hora que quiser e da forma que quiser e, quanto a isso, não há, no milenar repertório científico e religioso, estratégia de impedimento. O romance é um símbolo dessa incontestável verdade que, apesar de iniludível, é a que o homem mais procura esquecer. A obra expõe a incômoda e assustadora evidência de que, um dia, não haverá sequer vivos que lembrem dos mortos.

Referências

- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- DOURADO, A. *Ópera dos mortos*. São Paulo: Rocco, 1999.
- ELIADE, M. *O sagrado e o profano*. Trad. de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- HEIDEGGER, M. *Ser e tempo*. Trad. de Marcia Sá Cavalcante Schuback. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2001. v. 1.
- HEIDEGGER, M. *Ser e tempo*. Trad. de Marcia Sá Cavalcante Schuback. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 2002, v. 2.
- MORIN, E. *O homem e a morte*. 2. ed. Sintra: Publicações Europa-América, 1970.

Received on February 13, 2007.

Accepted on May 07, 2007.