UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

IMAGENS E REPRESENTAÇÕES DA MORTE EM CONTOS DE FLORBELA ESPANCA

RITA DE CASSIA ANDRADE LOUZADA

Rio Grande
2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

IMAGENS E REPRESENTAÇÕES DA MORTE EM CONTOS DE FLORBELA ESPANCA

RITA DE CASSIA ANDRADE LOUZADA

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras – área de concentração História da Literatura.
Orientadora: Prof.ª Dr.ª Michelle Vasconcelos Oliveira do Nascimento

Rio Grande
2018

Rita de Cássia Andrade Louzada

Imagens e representações da morte em contos de Florbela Espanca

Dissertação aprovada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestra em Letras, na área de História da Literatura, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande. A Comissão de Avaliação esteve constituída pelos seguintes professores:

Michelle Vasconcelos O. do Nascimento

Prof. Dra. Michelle Vasconcelos Oliveira do Nascimento
(Orientadora – FURG)

Prof. Dr. Rodrigo Santos de Oliveira
(FURG)

Prof. Dr. Fransmar Costa Lima
(Universidade Metodista de São Paulo)

Agradecimentos

A vocês, toda a minha gratidão!

Ao meu filho Pedro, por transbordar minha vida de amor e alegria. Por ser minha fonte inesgotável de força e resiliência.

Ao meu amor, Rodrigo Conrado, por todo apoio e incentivo, pelos milhares de quilômetros percorridos e, ainda, pelos incontáveis e maravilhosos cafés.

Às minhas famílias, de sangue e de coração, às mães Carmem e Dilma, por serem resistência, por terem feito o melhor que podiam. Ás irmãs Lisiane, Marli e Marlene e à sobrinha Larissa, não só pelo laço sanguíneo, mas pelo amor que me aproxima de cada uma de vocês.

Aos amigos e amigas que me são especiais e que, perto ou longe, vibram pelo meu crescimento pessoal e profissional: Levanir, Fabiana, Juliana e Marcelo.

À Ana, cujo apoio foi fundamental nesta caminhada.

Às colegas de graduação que se tornaram amigas da e para a vida: Cíntia, Elis e especialmente Tatiane.

Às amigas que chegaram há menos tempo e que, ainda assim, foram ombro amigo durante os momentos de angústia: Adriana, Bianca e Alexandra.

Aos meus queridos colegas e amigos do Mestrado em História da Literatura, Joice, Dênis e Gisett. Em especial à Giselle, que foi uma grande companheira.

À Giovana Gomes, por me incentivar e me fazer acreditar que era possível.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras, ao Coordenador anterior Mauro Nicola Póvoas, à atual Coordenadora Cláudia Mentz Martins e à Secretária Adriana Moreira da Silveira.

Aos professores Artur Alarcon Vaz e José Luís Giovanoni Fornos, pelas contribuições durante a qualificação desta pesquisa.

Aos Professores Fransmar Costa Lima e Rodrigo Santos de Oliveira, pelas contribuições durante a defesa.

E finalmente, à minha querida orientadora Michelle Vasconcelos Oliveira do Nascimento, meus sinceros agradecimentos pela pronta acolhida, pelo fundamental apoio ao longo desta caminhada e por partilhar comigo seu amor à Florbela Espanca.

Este livro é de um Morto, este livro é do meu Morto. Que os vivos passem adiante...

Florbela Espanca

À memória de Florbela Espanca

Dorme, dorme, alma sonhadora,
Irmã gêmea da minha!
Tua alma, assim como a minha,
Rasgando as nuvens pairava
Por cima dos astros,
À procura de mundos novos,
Mais belos, mais perfeitos, mais felizes.
Criatura estranha, espírito irrequieto,
Cheio de ansiedade,
Assim como eu criavas mundos novos,
Lindos como os teus sonhos,
E vivias neles, vivias sonhando como eu.
Dorme, dorme, alma sonhadora,
Irmã gêmea da minha!
Já que em vida não tinhas descanso,
Se existe a paz na sepultura:
A paz seja contigo!

Fernando Pessoa

Resumo

Florbela Espanca é uma renomada escritora portuguesa cuja obra poética alcançou grande reconhecimento editorial e por parte da crítica. A autora também produziu contos que foram publicados postumamente em *As Máscaras do Destino* (1931) e *O Dominó Preto* (1982), os quais ainda são poucos abordados em estudos acadêmicos, cuja temática recorrente, em ambas as obras, é a morte. A presente dissertação tem como objetivo analisar e comparar as imagens e representações da morte em ambas as obras, a partir de uma seleção de contos, tomando como base nas teorias da antropologia e do imaginário, com os estudos de Edgar Morin, Mircea Eliade, Gaston Bachelard e Gilbert Durand, dentre outros. Fazem parte do corpus deste trabalho os contos da obra *As Máscaras do Destino* (1931): *As Orações de Sóror Maria da Pureza, A Morta, A Paixão de Manuel Garcia* e *O Aviador*; e o conto *O Dominó Preto,* constante na obra homônima.

Palavras-chave: Florbela Espanca; contos; morte; imagens da morte; representações da morte.

Resumen

Florbela Espanca es uma renombrada escritora lusitana cuya poesia há logrado un gran reconocimiento editorial y por parte de la crítica. La autora también produjo cuentos que fueran publicados postumamente en *As Máscaras do Destino* (1931) y *O Dominó Preto* (1982), los cuales todavía son poco abordados en estudios académicos, cuya tematica recurrente, en ambas obras, es la muerte. La presente disertación tiene como objetivo analizar y comparar las imágenes y representaciones de la muerte em ambas obras, a partir de uma selección de cuentos, tomando como base las teorías de la antropologia y del imaginario, com los estudios de Edgar Morin, Mircea Eliade, Gaston Bachelard y Gilbert Durand, entre otros. Hacen parte del corpus de esa investigación los cuentos del libro *As Máscaras do Destino* (1931): *As Orações de Sóror Maria da Pureza, A morta, A Paixão de Manuel Garcia* y *O Aviador*; y el cuento *O Dominó Preto,* constante en la obra homónima.

Palabras clave: Florbela Espanca; cuentos; muerte; imágenes de la muerte; representaciones de la muerte.

SUMÁRIO

Considerações Iniciais..... 10

1. Florbela Espanca: vida, obra e a importância dos contos 12

2. Imaginário e Morte 21

2.1. Imaginário e Literatura..... 21

2.2 Imaginário e representações da morte: aspectos culturais, religiosos e simbólicos..... 27

2.3 Amor e Morte na Literatura..... 42

3. Imagens e representações da morte nos contos de Florbela Espanca.45

3.1. Morte e Amor..... 45

3.1.1. As Orações de Sóror Maria da Pureza: a transmutação da morte em renascimento simbólico..... 45

3.1.2. A Morta: a face sobrenatural do amor e a possibilidade de reintegração ao cosmos..... 57

3.1.3. A Paixão de Manuel Garcia: o amor que leva à morte..... 66

3.1.4. O Dominó Preto: a dor do amor não correspondido..... 79

3.2. Morte heroica e literatura: formas de alcançar a imortalidade..... 87

3.2.1. O Aviador: morte heroica ou busca deliberada pela redenção?..... 87

Considerações Finais 98

Referências..... 102

Considerações Iniciais

Florbela D'Alma da Conceição Espanca (1894-1930), ou simplesmente Florbela Espanca, como é reconhecida dentro e fora de Portugal, em vida não alcançou o destaque editorial que almejava, mas após sua morte, tornou-se um relevante nome da literatura portuguesa. Isso de seu com o reconhecimento da indiscutível qualidade de sua obra poética, através da qual ocorreu meu primeiro contato com a escritora, durante as aulas de Literatura Portuguesa ministradas pelo professor Artur Alarcon Vaz, quando cursava a Graduação em Letras.

A produção poética da autora despertou-me maravilhosas sensações, pela profundidade dos temas e, mais ainda, por tratar-se de escrita de autoria feminina. Naquele momento, além de estar em contato com o caráter universal e atemporal peculiar de certas obras literárias, eu refletia sobre as características transgressoras da obra, sobre quanta coragem foi necessária para Florbela Espanca tentar, através da escrita, transpor as inúmeras "proibições" impostas ao gênero feminino pela sociedade portuguesa da época.

Cerca de dez anos separaram esse primeiro contato com a obra da autora de minha aprovação para cursar o Mestrado em História da Literatura. Ainda cursando as disciplinas, surgia a necessidade de delimitação do objeto de pesquisa para a dissertação. Ao conversar a respeito disso com uma colega e mencionar o quanto gostaria de trabalhar com Florbela, foi-me sugerido que entrasse em contato com a pesquisadora que viria a ser minha atual orientadora, Professora Doutora Michelle Vasconcelos Oliveira do Nascimento, que possuía diversos trabalhos a respeito das obras da poetisa.

Com orientação e autora definidas, havia necessidade de delimitar a temática a ser abordada. Após a leitura de todas as publicações da escritora, bem como da fortuna crítica acerca de sua obra, constatou-se que as pesquisas giravam, em sua grande maioria, em torno da poesia, em detrimento de trabalhos acerca de sua obra em prosa. A partir disso, com o aval e incentivo de minha orientadora, inclinei-me para esse último lado, mais especificamente para os contos presentes nas obras *As Máscaras do Destino* (1931) e *O Dominó Preto* (1982).

Em ambos os livros a temática da morte é recorrente e suscita reflexões que podem estar atreladas a aspectos físicos (biológicos), sociais e culturais. Através dos contos são apresentadas diversas “máscaras” da morte e do imaginário fúnebre, as quais pretendemos analisar a partir das concepções antropológicas de Edgar Morin e dos relevantes nomes da crítica do imaginário Gilbert Durand, Mircea Eliade e Gaston Bachelard.

Para tanto, no primeiro capítulo abordaremos de forma sucinta aspectos relacionados à vida, obra e contexto de produção da obra de Florbela Espanca, com o objetivo de explicitar sua importância para a escrita de autoria feminina. Apontaremos as principais produções literárias da escritora, bem como nos deteremos a explicar porque se justifica a escolha pela abordagem dos contos, e pela temática da morte, amparados em estudos que compõem a ainda escassa fortuna crítica dos mesmos.

No segundo capítulo, inicialmente, explicitaremos a importância da crítica do imaginário para a literatura e apontaremos os principais nomes atrelados ao assunto, cujas teorias convergem e nos servirão de aporte teórico ao longo da pesquisa. Num segundo momento, apontaremos os principais aspectos que compõem o imaginário da morte, buscando abordar elementos da concepção arcaica até o momento atual. Finalizando este capítulo, trataremos brevemente da antiga relação atemporal entre amor e morte que se faz presente na literatura, e que é recorrente também nos contos que analisaremos.

O terceiro capítulo consistirá na análise dos cinco contos que compõem o corpus deste trabalho, através do aporte teórico constante nas discussões do primeiro capítulo. Serão analisados, nessa ordem, *As orações de Sóror Maria da Pureza, A Morta, A Paixão de Manuel Garcia* e *O Dominó Preto,* nos quais a relação entre amor e morte é recorrente, suscitando diferentes concepções. O último conto a ser analisado, e que não apresenta, tal qual os anteriores, a relação entre amor e morte, é *O Aviador.*

Nas considerações finais, apresentaremos brevemente o percurso percorrido durante a pesquisa, destacando as principais conclusões a que chegamos através das análises, com o intuito de ressaltar a qualidade literária dos contos em questão.

1. Florbela Espanca: vida, obra e a importância dos contos

Florbela D'Alma da Conceição Espanca (1894-1930) nasceu no município de Vila Viçosa, região do Alentejo, filha de Antónia da Conceição Lobo e João Maria Espanca. Sua vida e obra desenvolveram-se no contexto histórico de um Portugal permeado por crises política e econômica, marcado pela queda da monarquia e ascensão da República, no ano de 1910, e posteriormente, pelo Golpe de Estado ocorrido em 1926, e que instaurou, a partir de então, a Ditadura Militar conhecida como salazarismo.

A autora adotou uma postura considerada contestadora para as mulheres de sua época, cujo papel ideal era relegado ao lar, em conformidade com o sistema patriarcal e os princípios cristãos defendidos pela sociedade. Portanto, pode-se afirmar que transgrediu o modelo feminino idealizado pela sociedade por vários motivos. Dentre esses motivos, porque almejava inserir-se no mercado editorial, que era dominado quase exclusivamente pelo sexo masculino; porque se casou três vezes e divorciou-se duas; porque foi, dentre 347 alunos, uma das 14 mulheres matriculadas na Faculdade de Direito de Lisboa, e a única delas a fazer parte do universo literário ali desenvolvido.

Sua postura ousada refletiu-se na escrita, causando-lhe duras críticas que repercutem até os dias atuais. Principalmente, porque naquela época, através de suas obras, foi capaz de trazer a lume, de maneira as vezes sutil e outras vezes objetiva, o questionamento da condição histórica e social da mulher. Por meio de sua produção literária, Florbela transgrediu e deu voz e corpo às mulheres culturalmente silenciadas e postas em condição de subalternidade com relação aos homens, tornando-se assim, um relevante nome da Literatura Portuguesa da década de 1920, bem como da escrita de autoria feminina.

Reconhecida principalmente por sua obra poética, que é permeada pelas temáticas da dor, do erotismo e da efemeridade dos sentimentos, em vida, a autora publicou somente dois livros de poesia: *Livro de mágoas* (1919) *e Livro de sóror saudade* (1923), ambos com tiragem de 200 exemplares, financiada pelo seu pai.

No entanto, foi sua publicação póstuma *Charneca em flor* (1931), a obra poética que obteve maior destaque editorial, bem como maior atenção da

crítica, sobretudo pelo teor erótico que lhe é peculiar. Constam, ainda, da obra póstuma de Florbela Espanca, o diário de seu último ano de vida e sua epistolografia, que data de 1906 a 1930, bem como os livros de contos *As máscaras do destino* (1931) e *O dominó preto* (1982), esses últimos sobre os quais o presente trabalho discorrerá.

A respeito de *As Máscaras do Destino* (1931), Maria Lúcia Dal Farra afirma que para ser inteiramente compreendido, o livro deve ser lido a partir da dedicatória, na qual Florbela dirige-se a seu irmão Apeles Espanca, morto tragicamente em um acidente de hidroavião em 1927, quando num voo de treino para retirada do brevê de piloto, o avião em que estava caiu no Rio Tejo.

Essa obra concebida com o intuito de homenageá-lo, conta com oito contos, nos quais são suscitadas diferentes facetas ou como induz o título "máscaras" da morte. Abaixo transcrevemos na íntegra a referida dedicatória, que além de ser de suma importância para a temática que abordaremos, consiste em um texto lírico e bastante emotivo, que reflete a extrema dor da perda por parte da autora. Dor essa que ela transmutou em inspiração, na tentativa de imortalizar a memória de seu morto querido, através da literatura.

A meu Irmão,
Ao meu querido Morto.

> Quando há oito anos traçava com orgulho e ternura, na primeira página do meu primeiro livro, onde encerrara os sonhos da minha dolorosa mocidade, estas palavras de oferta:
>
> *À querida alma irmã da minha, ao meu Irmão,* que voz de agouro, que voz de profecia teria segredado aos meus ouvidos surdos, à minha alma fechada às vozes que se não ouvem, estas palavras de pavor: Aquele que é igual a ti, de alma igual à tua, que é o melhor do teu orgulho e da tua fé, que é alto para te fazer erguer os olhos, moço para que a tua mocidade não trema de o ver partir um dia, bom e meigo para que vivas na ilusão bendita de teres um filho, forte e belo para te obrigar a encarar sorrindo as coisas vis e feias deste mundo, Aquele que é a parte de ti mesma que se realiza, Aquele que das mesmas entranhas foi nascido, que ao calor do mesmo amplexo foi gerado, Aquele que traz no rosto as linhas do teu rosto, nos olhos a água clara dos teus olhos, o teu Amigo, o teu Irmão, será em breve apenas uma sombra na tua sombra, uma onda a mais no meio de outras ondas, menos que um punhado de cinzas no côncavo das tuas mãos?!...
> Que voz de agouro, que voz de profecia teria segredado aos meus ouvidos estas palavras de pavor?!

> Ah, a miséria dos nossos ouvidos surdos, das nossas almas fechadas! *"Les morts vont vite..."* Não é verdade! Não é verdade! Os mortos são na vida os nossos vivos, andam pelos nossos passos, trazemo-los ao colo pela vida fora e só morrem conosco. Mas eu não queria, não queria que o meu morto morresse comigo, não queria! E escrevi estas páginas...
>
> Este livro é o livro de um Morto, este livro é o livro do meu Morto. Tudo quanto nele vibra de sútil e profundo, tudo quanto nele é alado, tudo que nas suas páginas é luminosa e exaltante emoção, todo o sonho que lá lhe pus, toda a espiritualidade de que o enchi, a beleza dolorosa que, pobrezinho e humilde, o eleva acima de tudo, as almas que criei e que dentro dele são gritos e soluços e amor, tudo é d'Ele, tudo é do meu Morto!
>
> A sua sombra debruçou-se sobre o meu ombro, no silêncio das tardes e das noites, quando a minha cabeça se inclinava sobre o que escrevia; com a claridade dos seus olhos límpidos como nascentes de montanha, seguiu o esvoaçar da pena sobre o papel branco; com o seu sorriso um pouco doloroso, um pouco distraído, um pouco infantil, sublinhou a emoção da idéia, o ritmo da frase, a profundeza do pensamento.
>
> Bastar-me-ia voltar a cabeça para o ver...
>
> Este livro é de um Morto, este livro é do meu Morto. Que os vivos passem adiante...
>
> **Florbela Espanca**
> (ESPANCA, 2006, p. 11-12)

Já O *Dominó Preto* (1982), apesar de ter sido escrito antes de *As máscaras do destino* (1931), foi publicado somente em 1982, decorridos mais de 50 anos da morte da autora e após, por esse motivo, sua obra tornar-se de domínio público. Esse volume conta com seis contos, cujos temas principais giram, basicamente, em torno de personagens femininas em múltiplas representações. No entanto, a temática da morte e os sentimentos que dela derivam, aspectos abordados no presente trabalho, também estão presentes, principalmente através do conto homônimo, que fará parte de nossa pesquisa.

Especificamente nessas obras em prosa, a morte suscita diversas abordagens interpretativas possíveis. Dessa forma, decidimos pesquisar sobre as imagens e representações da morte nos contos de Florbela Espanca, a partir do ponto de vista da crítica do imaginário e do imaginário da morte na cultura judaico cristã. Sabe-se que a morte é tema constante e que permeia toda a obra da escritora portuguesa, desde sua primeira produção poética,

quando ainda era uma criança, até seus últimos momentos de vida. Vejamos abaixo, respectivamente, a transcrição dos poemas *A vida e a morte* e *À morte*.

A vida e a morte

O que é a vida e a morte
Aquella infernal inimiga
A vida é o sorriso
E a morte da vida a guarida

A morte tem os desgostos
A vida tem os felizes
A cova tem a tristeza
I a vida tem as raízes

A vida e a morte são
O sorriso lisonjeiro
E o amor tem o navio
E o navio o marinheiro

Auctora Florbella Espanca
Em 11-11-903
Com 8 anos d'idade.
(ESPANCA, 2016, p. 35).

À morte

Morte, minha Senhora Dona Morte,
Tão bom que deve ser o teu abraço!
Lânguido e doce como um doce laço
E como uma raiz, sereno e forte.

Não há mal que não sare ou não conforte
Tua mão que nos guia passo a passo,
Em ti, dentro de ti, no teu regaço
Não há triste destino nem má sorte.

Dona Morte dos dedos de veludo,
Fecha-me os olhos que já viram tudo!
Prende-me as asas que voaram tanto!

Vim da Moirama, sou filha de rei,
Má fada me encantou e aqui fiquei
À tua espera,... quebra-me o encanto!
(ESPANCA , 2016, p. 292).

A vida e a morte é o primeiro poema concebido por Florbela, aos seus oito anos de idade, cuja transcrição acima mantém os erros de grafia constantes no fac-símile do manuscrito publicado por Rui Guedes, em 1985.Já o poema *À morte*, é considerado provavelmente o poema derradeiro de

Florbela, tal qual nos aponta a pesquisadora Maria Lúcia Dal Farra, que contrapondo ambos, conclui:

> O poema fala de um exílio que é a vida, e do desejo de regresso à pátria de origem que é a Morte, panaceia contra todos os males, unguento para todas as dores, paraíso para onde se quer voltar - lugar de agasalho, abraço, proteção, regaço – para se recobrar a unidade quebrada, a unidade perdida. Neste *outro* mundo, metaforizado pela *Moraima* – ao pé da letra, terra de estrangeiros, de onde vêm os mouros – Florbela não é deserdada: ela é princesa, infanta – é filha do Rei! Assim, a ânima, atormentada pela separação, quer reconduzir-se ao cosmos, depois de ter exercitado em plenitude a liberdade que lhe restou: ver o voar.
> E é impressionante como este poema terminal reatualiza as origens poéticas de Florbela Espanca, comunicando-se em plenitude com o primeiro poema por ela produzido. (DAL FARRA, 2002, p. 36).

Dal Farra afirma, ainda, que nos contos de Florbela, bem como na poesia e em peças epistolográficas, apresenta-se de distintas maneiras algo que nomeia como “dor cósmica”, ressaltando que o teor lírico da obra poética permite maior subjetividade e maior tom confessional que a prosa. Nesse sentido, a autora relaciona a temática presente nas produções:

> A ideia, trabalhada por sua poesia a partir de um lapso inaugural (a vida é infernal inimiga) de que o nascimento se perfaz como uma violenta ruptura com a verdadeira vida, com as energias originais e primevas, como quebra da unidade primordial, enquanto sequestro da inocência e da comunhão com as forças telúricas – é reencontrada, portanto, no âmbito da sua prosa de ficção. Assim, é como um primeiro corolário, como um desdobramento dessa constatação, que pode ser localizada uma grave afirmativa a respeito do ser humano, tanto no primeiro quanto no segundo livro. (DAL FARRA, 2002, p.45).

Essa *dor cósmica* permeia os contos e neles resulta da tomada de consciência do ser humano frente à percepção de seu desligamento do cosmo, frente à sua insignificância, sua mesquinhez e baixa vida diante do espetáculo impressionante da natureza e da fantástica presença da terra-mãe. Em outras palavras, está relacionada à sua tomada de consciência frente à efemeridade do tempo e da vida humana, causando uma constante insatisfação, uma constante dor de viver e de sentir, para a qual, no entanto, a morte é a solução.

Dal Farra aponta que essa sensação, também pode ser percebida no *Diário* e peças epistolográficas de Florbela, inclusive com maior largueza, visto que a escrita biográfica permite maior acolhimento de tudo que diz respeito à subjetividade. Nesse sentido, ressalta que foi extremamente produtiva a melancolia gerada por esse sentimento, porque contrariando a obviedade, foi estímulo para a criação de uma obra literária de tal dimensão, em recusa à apatia e à passividade da depressão. A pesquisadora também afirma, que através das cartas da escritora:

> [...] reencontramos, então, no ápice da sua história pessoal, um dos índices mais substantivos a nomear, na sua lírica – e desde a sua primeira produção! – a Morte: raiz! E essa senhora é vista, de novo, com suas qualidades as melhores, de infinito e de repouso absoluto. (DAL FARRA, 2002, p. 53).

Conforme já mencionamos, a obra poética de Florbela Espanca foi abundantemente mais abordada em trabalhos acadêmicos do que sua prosa, ao longo dos anos. Com a questão editorial acontece o mesmo, visto que sua poesia obteve maior destaque editorial em relação à prosa. Além desses fatores, parte da crítica que tem se ocupado dos contos da autora tende a depreciá-los diante de sua obra poética, conforme aponta Dal Farra:

> Para Yvette Kace Centeno, Augustina Bessa-Luís, Lívia Apa e Seabra Pereira, os mais importantes estudiosos dedicados ao exame da prosa de Florbela, seus contos nada trazem de original, pois que suas personagens são enrijecidas por uma visão formal e tradicionalista, convencionalista até, muito diversa daquela que Florbela dá a conhecer nos seus poemas, daquela com que nele se apresenta. (DAL FARRA, 2002, p.75).

A pesquisadora ressalta que, ainda que parte da crítica não dê grande relevância aos contos de Florbela Espanca, pouco foi pesquisado sobre eles. Todos esses fatores impulsionam nossa pesquisa, pois através dela pretende-se demonstrar a qualidade literária das produções analisadas, sem deixar de reconhecer o contexto de produção, quando necessário, mas dando ênfase à obra literária em si. Pois, criou-se um mito em torno da figura da escritora e por isso, muitas das críticas feitas em relação às suas produções baseiam-se exclusivamente na relação vida e obra, assim reduzindo e deturpando o valor desta última, principalmente no que diz respeito aos contos, já que grande

parte deles foi produzida em homenagem ao seu irmão que faleceu tragicamente.

Renata Junqueira, em sua obra *Florbela Espanca Uma estética da teatralidade* (2003), através da análise de contos das obras *As Máscaras do Destino* (1931) e *O Dominó Preto* (1982), comparados com outras obras de grandes escritores portugueses contemporâneos de Florbela, aponta a afinidade de sua narrativa com a produção literária de seu tempo, muito embora entenda que Florbela não participou do movimento modernista e não chegou perto das inovações formais com que Fernando Pessoa e os seus companheiros de geração transformaram efetivamente a linguagem poética. Renata aponta que:

> Bem analisada, toda a escrita de Florbela revela-se-nos prenhe, enfim, de uma teatralidade que se realiza na pintura de seres e de objetos deliberadamente artificiais, visivelmente estereotipados, produtos de uma hábil sofisticação da linguagem. (JUNQUEIRA, 2003, p. 18).

Aline Alves de Carvalho, em sua dissertação de mestrado *A queda dos anjos nos domínios da literatura: uma leitura de As Máscaras do Destino, de Florbela Espanca*, analisa a prosa florbeliana sob a perspectiva do aspecto transgressor em nível de conteúdo e, apontando as temáticas do amor e da morte (Eros e Thánatos) vivenciadas a partir da perspectiva feminina e, ainda, a partir das interferências que essas temáticas provocam na vida civilizada. A pesquisadora também propõe uma aproximação de Florbela às estéticas finisseculares, o que justifica-se pela identificação de seu desencanto. Aborda a consagração dos mortos presente na obra e, considerando-a subversiva, afirma sua importância como espaço para a afirmação da mulher como sujeito.

Josânia Silva Santos, em sua dissertação de mestrado, defendida em 2008, na PUC-SP, analisa alguns contos da obra *As Máscaras do Destino* (1931), sob a perspectiva da poética da morte, apontando aspectos referentes à relação mitológica entre Eros e Thanatos. A pesquisadora também reflete sobre a relação dos contos com o aspecto biográfico que lhes é imputado pela crítica.

Através do artigo *As imagens masculinas nos contos o crime do pinhal do cego e o dominó preto,* Leda Marana Bim discorre principalmente sobre as

representações masculinas diversas apresentadas em ambos os contos, relacionando-as com a presença da morte e destacando que em ambos os contos a causa da morte dos personagens masculinos, assassinato no conto *o crime do pinhal cego,* e suicídio no conto *o dominó preto,* é desencadeada por personagens femininas, demonstrando a forte ligação entre o feminino e a morte, numa relação de causa e consequência.

Michelle Vasconcelos Oliveira do Nascimento apresentou o ensaio *Morte e fantástico em Florbela Espanca e Edgar Allan Poe*, através do qual analisa e aproxima pela temática da morte os contos *A morta* e *Leonor*, de autoria de Florbela e Poe, respectivamente. A pesquisadora analisou ainda, através do viés da morte, em apresentação oral no XIII Encontro da Abralic (2012), intitulada *Os mortos não voltam?: morte e fantástico em Allan Poe e Florbela Espanca*, como os aspectos do insólito e suas vertentes, mais especificamente o fantástico, se manifestam nesses contos, aproximando Florbela e Poe através da temática da morte e do gênero fantástico.

Elisangela da Rocha Steinmetz, em sua dissertação de mestrado, defendida em 2016, na FURG, *Desconcertante e Bizarro: O Fantástico em Contos de Florbela Espanca,* analisa de que maneiras o gênero fantástico se manifesta nos contos da escritora portuguesa, através da análise de contos constantes em *As Máscaras do Destino* (1931) *e O Dominó Preto* (1982).

Nos contos de Florbela, a morte apresenta diversos desdobramentos, evocando uma série de associações que lhe são peculiares e possibilitando, também, analogias que por vezes vão de encontro ao senso comum. É em torno desses elementos que pretendemos concentrar nossa pesquisa, explorando-os de maneira interpretativa através do amparo do imaginário da morte na cultura judaico cristã.

Quatro dos contos escolhidos para compor o corpus da pesquisa fazem parte da obra *As Máscaras do Destino* (1931), nesta obra a imagem da morte está presente em todos os contos que a compõem, o que se justifica, como já vimos, porque foi produzida por Florbela em homenagem ao seu irmão que morreu tragicamente, em 1927. Portanto, “as máscaras do destino” constituem, através de cada conto, uma diferente “máscara” que remete ao trágico destino de Apeles.

No entanto, sem negligenciar a questão da dedicatória, os aspectos que pretendemos abordar são, principalmente, pertinentes à obra literária em si, e não às questões puramente biográficas, como parte da crítica, muitas vezes no sentido de depreciá-los, tem feito.

Já o último conto, constante na obra homônima, *O Dominó Preto* (1982), também apresenta muitos elementos que se aproximam da temática que trabalharemos em *As Máscaras do Destino* (1931). Essa obra, apesar de ter sido publicada somente em 1982, pelo que se sabe, foi composta até mesmo antes de *As Máscaras do Destino* (1931). Vejamos, então, que mesmo antes da morte de seu irmão, na poesia, como vimos anteriormente, assim como neste conto, a autora já havia abordado a temática da morte.

Nosso intuito, a partir do capítulo seguinte, é demonstrar não apenas a qualidade literária dos contos, mas, sobretudo, através da escolha dos elementos que os compõem e que muitas vezes aludem a aspectos simbólicos bastante pertinentes no imaginário cultural e também em obras literárias consideradas clássicas, apresentá-los como parte da tradição literária e cultural dita ocidental.

2. Imaginário e Morte

2.1. Imaginário e Literatura

Tendo em vista a complexidade da crítica do imaginário e ciente de que dialoga com múltiplas áreas do conhecimento, cabe-nos aqui uma tentativa de elucidar os aspectos que dela nos importam para a análise literária pretendida, cujo objetivo é realizar uma leitura interpretativa que promova a compreensão do imaginário e das representações da morte nos contos de Florbela Espanca, bem como das relações simbólicas que se estabelecem a partir desses fatores. Nos amparamos em aspectos convergentes de teorias defendidas principalmente por Gilbert Durand, Mircea Eliade e Gaston Bachelard. Além desses autores, apoiamo-nos também em pesquisadores que se dedicam ao exame da obra literária da escritora portuguesa, bem como aos estudos sobre o imaginário da morte, os quais serão oportunamente citados ao longo da pesquisa.

Através da obra *O imaginário Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem,* Gilbert Durand discorre sobre o percurso evolutivo do imaginário através dos séculos, afirmando que a civilização ocidental, embora tenha propiciado ao mundo as técnicas de reprodução da comunicação e das imagens, sempre privilegiou, nas ciências, o método da verdade oriundo do socratismo e baseado numa lógica binária, em detrimento do pluralismo das imagens:

> A imagem pode se desenovelar dentro de uma descrição infinita e uma contemplação inesgotável. Incapaz de permanecer bloqueada no enunciado claro de um silogismo, a imagem propõe uma “realidade velada” enquanto a lógica aristotélica exige “claridade e diferença” (DURAND, 2001, p. 10).

No entanto, no período pós guerra o pensamento racional entra em crise e dá lugar ao que antes era considerado um campo de suspeita para a razão. Assim, o autor nos fala sobre trabalhos científicos que foram fundamentais para a ascensão do imaginário, destacando então a fenomenologia da imaginação de Gaston Bachelard e afirmando que é de grande valia para a construção fundamentada de uma hermenêutica que possibilita compreender o mundo de

forma autônoma através dos símbolos, sem a intenção de reduzi-los a uma lógica binária.

A respeito de Jung, Durand afirma que foi responsável por “normalizar” o papel da imagem e o primeiro a pluralizar a libido com clareza, considerando que a imagem, por sua própria construção, é um modelo da autoconstrução (ou individuação) da psique. Seus seguidores aperfeiçoaram o pluralismo psíquico, por isso, além de duas matrizes arquetípicas produtoras de imagens e que se organizam em dois esquemas míticos, *animus* e *anima,* elas se pluralizam num verdadeiro “politeísmo” psicológico. A partir disso, foram criados e passaram a ser utilizados vários testes de projeção para provocar associações livres por imagem na psicanálise.

Sobre os estudos de Freud, Durand relata que contribuíram para que a imagem perdesse sua desvalorização clássica, a partir da comprovação do papel decisivo destas como mensagens que afloram do fundo do inconsciente do psiquismo recalcado para o consciente, já que qualquer manifestação da imagem representa uma espécie de intermediário entre um inconsciente não manifesto e uma tomada de consciência ativa. Daí a imagem possuir o status de um símbolo e constituir o modelo de um pensamento indireto no qual um significante ativo remete a um significado obscuro.

Em *As estruturas antropológicas do imaginário,* Durand afirma que a imagem é uma sombra do desejo, devido a sua relação com nossa percepção e pensamentos e, com o fato de estar relacionada à bagagem que o indivíduo possui antes de sua interação com a mesma. Ou seja, a percepção do indivíduo em relação à imagem dependerá de fatores como o significado socialmente partilhado, pois simbolizar faz parte da condição humana. Uma das maneiras a partir da qual o autor define o Imaginário é afirmando que “é o conjunto de imagens e de relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens”. (DURAND, 2002, p. 18).

Na quarta edição de A *imaginação simbólica,* Durand afirma que as perspectivas de uma hermenêutica instauradora e de uma remitificação esboçadas na referida obra, foram proveitosamente ampliadas pelos trabalhos da escola mitocrítica e também pelas pesquisas de mitanálise executadas com base em Jung. Além disso, elogia o trabalho inovador de Mircea Eliade e mostra-se satisfeito com o vigoroso aumento da bibliografia da imaginação

simbólica, do mito e do símbolo, o que confirma a reconquista da autoridade e do poder da imaginação.

Em *Imagens e Símbolos Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*, de Eliade, obra cujo o próprio autor considera voltada principalmente para os psicólogos e críticos literários, ele aponta a evolução do símbolo como modo autônomo de conhecimento, em forma de reação ao racionalismo, ao positivismo e ao cientificismo do século XIX. Para Eliade, a sobrevivência dos grandes mitos durante o século XIX é atribuída principalmente à literatura.

Assim, o pensamento simbólico é uma área consubstancial ao ser humano, precedendo a linguagem e a razão discursiva e revelando aspectos mais profundos da realidade, desafiando qualquer outro meio de conhecimento. Por isso o autor aponta que o estudo das imagens, símbolos e mitos permite-nos melhor conhecer o homem, visto que cada ser histórico traz em si uma grande parte da humanidade anterior à História.

Assim, Eliade destaca a importância do estudo dos simbolismos ser feito em colaboração. Para ele, a estética literária, a psicologia e a antropologia filosófica devem levar em consideração os resultados da história das religiões, da etnologia e do folclore. Sobre a perenidade das imagens, afirma:

> Não precisamos dos poetas ou das psiques em crise para confirmar a atualidade e a força das Imagens e dos símbolos, o homem mais "realista" vive de imagens. [...] os símbolos jamais desaparecem da *atualidade* psíquica: eles podem mudar de aspecto; sua função permanece a mesma. Temos apenas de levantar suas novas máscaras. (ELIADE, 1991, p.12-13).

Outro aspecto ressaltado é que a presença das Imagens e dos símbolos conservam as culturas abertas. No entanto, é necessário atentar para não nos deixarmos imobilizar pela perspectiva histórico cultural e levarmos em consideração que "além da sua própria história um símbolo, um mito, um ritual podem nos revelar a condição humana, enquanto modo de existência próprio em um Universo." Também é necessário atentar para o fato de que a implicação simbólica não anula o valor concreto e específico de um objeto ou de uma operação, ao contrário, pois:

> O simbolismo acrescenta um novo valor a um objeto ou a uma ação, sem por isso prejudicar seus valores próprios e imediatos. Aplicado a um objeto ou a uma ação o simbolismo

> os torna “abertos”. O pensamento simbólico faz “explodir” a realidade imediata, mas sem diminuí-la ou desvalorizá-la; na sua perspectiva, o universo não é fechado, nenhum objeto é isolado em sua própria existencialidade: tudo permanece junto, através de um sistema preciso de correspondências e assimilações. (ELIADE, 1991, p. 178).

Nascimento(2016), em sua obra *Por uma estética trágica: os desdobramentos do feminino na poesia de Florbela Espanca,* a partir de levantamento de teorias referentes ao mito, principalmente oriundas do século XIX, afirma que a revalorização do mito pelos românticos alemães desencadeou o processo de “remitologização” ocorrido no século XX. Com isso:

> Diversas áreas do conhecimento se interessaram pelo fenômeno do mito como a antropologia, sociologia, filosofia, psicologia e literatura. Essas áreas possuem algo em comum, a visão do mito não como erro ou engano, mas como a manifestação simbólica de uma consciência primitiva comum e perene ao homem, perene em distintos tempos e culturas. Ou seja, o mito como representação simbólica dos arquétipos. (NASCIMENTO, 2016, p.53).

A partir dessas afirmações, a autora passa a abordar os arquétipos de Jung, os quais aponta como conteúdos psíquicos do pensamento primitivo que se repetem em diferentes culturas, em forma de mitos. Ou seja:

> O que existe, então, é uma oposição entre inconsciente e consciente: os elementos inconscientes, primitivos, tornam-se conscientes por meio de simbolizações, sejam estes conteúdos individuais ou coletivos. Eles, os conteúdos, só são conhecidos a partir de símbolos que lhe tomam pela cultura, o consciente. Operam desta forma, os mitos, que são as representações coletivas do conteúdo inconsciente coletivo, apresentados através de sistemas simbólicos. (NASCIMENTO, 2016, p.59).

Também a respeito das definições teóricas sobre o imaginário, Clarissa de Franco, em sua obra *A Cara da Morte os sepultadores, o imaginário fúnebre e o universo onírico,* a partir da noção de arquétipo, de Jung, assim argumenta:

> Nessa linha da psicologia, o símbolo une uma manifestação conhecida a outra desconhecida, transcendendo sua expressão imediata, e encontra eco no inconsciente coletivo, que contém uma série de imagens que vão além dos limites da biografia de uma pessoa. Estas imagens configuram-se em padrões arquetípicos, sendo o arquétipo uma possibilidade de representação. (FRANCO, 2010, p. 30).

Gaston Bachelard, relacionando imaginação e matéria e teorizando sobre a importância dos quatro elementos cosmogônicos para a estética literária e para o devaneio poético, aponta que “uma doutrina filosófica da imaginação deve antes de tudo estudar as relações da causalidade material com a causalidade formal”. Para o autor os elementos cosmogônicos “prodigalizam semelhantes certeza ambivalentes. Sugerem confidências secretas e mostram imagens resplandecentes”. (BACHELARD, 2013, p. 3).

Nesse sentido, um dos elementos cosmogônicos recorrentes nos contos a serem analisados é a água, e para Bachelard, a água é considerada como o elemento transitório e relacionado à morte. Ele afirma que como a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra, o ser voltado à água é um ser em vertigem, que morre a cada minuto, e que alguma coisa de sua substancia desmorona constantemente. (BACHELARD, 2013, p. 7).

Em sua obra *A água e os sonhos,* o autor argumenta que a água, substância de vida, é também substância de morte para o devaneio poético ambivalente. (BACHELARD, 2013, p.75). Ou seja, a água é a metapoética da morte e no ambiente aquático é que se dão os complexos de Caronte e de Ofélia. Enquanto o primeiro representa a face macabra e horripilante da morte através da barca que conduz irreversivelmente a um tipo de inferno, remetendo à ideia da morte como um elemento aceito, o segundo representa seu caráter sedutor e aconchegante, como um convite de retorno ao ventre materno. Nesse último complexo há uma forte inclinação à morte pelo suicídio, como forma de fuga das inconsistências da vida terrestre e de abrigo ao imenso sofrimento humano.

Portanto, vejamos abaixo as acepções do autor sobre o complexo de Caronte, em que a morte aparece como um elemento aceito:

> Se quisermos restituir ao seu nível primitivo todos os valores inconscientes acumulados em torno dos funerais pela imagem da viagem pela água, compreenderemos melhor o significado do rio dos infernos e todas as lendas fúnebres da travessia. Costumes já racionalizados podem confiar os mortos ao túmulo ou à pira; o inconsciente marcado pela água sonhará, para além do túmulo, para além da pira, com uma partida sobre as ondas. Depois de haver atravessado a terra, depois de haver atravessado o fogo, a alma chegará à beira da água. A imaginação profunda, a imaginação material quer que a *água*

> tenha sua parte na morte; ela tem necessidade da água para conservar o sentido de viagem da morte. Compreende-se assim, que, para esses devaneios infinitos, todas as almas, qualquer que seja o gênero dos funerais, devem subir na *barca de Caronte.* Curiosa imagem se a contemplarmos com os olhos claros da razão. Imagem familiar por excelência, ao contrário, se soubermos interrogar nossos sonhos! (BACHELARD, 2013, p.78)

E, ainda, suas acepções sobre o complexo de Ofélia, em que a morte aparece como um elemento desejado, e referindo-se também à força do apelo dos elementos materiais presentes numa obra:

> Efetivamente, o apelo dos elementos materiais é por vezes tão forte que pode servir-nos para determinar tipos de suicidas bem distintos. Parece então que a matéria ajuda a determinar o destino humano. Marie Bonaparte mostrou muito bem a dupla fatalidade do trágico ou, melhor dizendo, os vínculos estreitos que unem o trágico da vida e o trágico literário: 'Realmente, o gênero de morte escolhido pelos homens, quer seja na realidade para eles mesmos pelo suicida, ou na ficção pelo seu herói, nunca é ditado pelo acaso, mas, em cada caso, é determinado de um modo estritamente psíquico.' (op. Cit., p. 584) Surge aqui um paradoxo sobre o qual gostaríamos de nos explicar.
>
> Sob certos aspectos, pode-se dizer que a determinação psicológica é *mais forte* na ficção que na realidade, pois na realidade podem faltar os *meios* da fantasia. Na ficção, fins e meios estão à disposição do romancista. Eis porque os crimes e os suicídios são mais numerosos nos romances que na vida. O drama e sobretudo a execução do drama, o que se poderia chamar a discursividade literária do drama, marca, pois, profundamente o romancista. Quer queira quer não, o romancista revela o fundo do seu ser, ainda que se cubra literalmente de personagens. Em vão ele servirá 'de uma realidade' como de uma tela. É ele que projeta essa realidade, é ele sobretudo que a encadeia. No real, não se pode dizer tudo, a vida salta elos da corrente e oculta sua continuidade. No romance só existe o que se diz, o romance mostra sua continuidade, exibe sua determinação. O romance só é vigoroso se a imaginação do autor for fortemente determinada, se ela encontrar as fortes determinações da natureza humana. Como as determinações se aceleram e se multiplicam no drama, é pelo elemento dramático que o autor se revela mais profundamente. (BACHELARD, 2013, p. 83).

Também as acepções de Mircea Eliade em muito contribuem com o simbolismo aquático. Destacando o caráter purificador e regenerador das águas, o autor afirma que:

> Seu destino é o de preceder a Criação e de reabsorvê-la, incapazes que são de ultrapassar a sua própria modalidade, ou seja, de manifestar-se em *formas*. As águas não podem transcender a condição do virtual, dos germes e dos estados latentes. Tudo que é *forma* se manifesta acima das Águas, desprendendo-se delas. No entanto, a partir do momento em que se desprendeu das Águas, que cessou de ser virtual, toda "forma" está sujeita à lei do Tempo e da Vida; ela adquire limites, participa do destino universal, insere-se na história, corrompe-se e acaba por esvaziar-se da sua substância, a menos que ela se regenere através de imersões periódicas nas Águas, e repita o "dilúvio" com seu corolário "cosmogônico". As lustrações e as purificações rituais com a água têm como objetivo a atualização fulgurante do momento intemporal (*in illo tempore*) em que aconteceu a criação; elas são a repetição simbólica do nascimento dos mundos ou do "homem novo". (ELIADE, 1991, p. 151)

Como podemos observar, as definições de imagem são inúmeras, assim como o caráter de multiplicidade de significados derivado dessas concepções, que podem ser relacionadas à religião, história, cultura, psicanálise, literatura, etc. A ideia de imaginário pode nos remeter a tentativas de compreensão e elucidação de comportamentos humanos através de símbolos, ícones, fotos, pinturas, sonhos, representações, mitos. A diversidade de sentidos proveniente desses elementos é múltipla e está relacionada com fatores sociais, culturais, religiosos e históricos que também variam de indivíduo para indivíduo. É com base nesses fatores e nas múltiplas definições de leitura que o imaginário permite que analisemos as imagens e representações da morte nos contos de Florbela Espanca, destacando relações e aspectos simbólicos que venham a se desenovelar nessas criações literárias.

2.2. Imaginário e representações da morte: aspectos culturais, religiosos e simbólicos

Mas afinal, o que é a Morte?

> Interrupção definitiva da vida de um organismo. Fim da vida humana. Fim, desaparecimento de qualquer coisa que se tenha desenvolvido por algum tempo. Fim, término de qualquer coisa criada consciente ou inconscientemente pelo homem. Intenso sofrimento, grande dor e angústia. Representação iconográfica da morte, a imagem de um esqueleto humano armado de foice. (HOUAISS, 2009)

Essas são algumas definições de morte constantes no dicionário Houaiss. As duas primeiras dão conta da morte como fenômeno biológico. As três seguintes dão conta de expressões que utilizam o verbete em sentido figurado, enquanto a última definição remete à linguagem visual por tratar-se da imagem iconográfica que simboliza a morte.

Intenso sofrimento, dor, angústia. Ao nos atermos a essa definição, podemos perceber que ela é condizente com as reações provocadas pela morte em nossa cultura. Sendo a morte entendida como um fenômeno cujos impactos refletem no cotidiano de quem fica, podemos afirmar que esse acontecimento provoca perplexidade e remete a sentimentos negativos, com os quais normalmente lidamos agindo de acordo com regras pré-estabelecidas culturalmente.

Referindo-nos de maneira simples e objetiva ao conhecimento comum que partilhamos sobre o ciclo natural da vida, que determina que todos os seres vivos nascem, se desenvolvem, se reproduzem (ou não) e morrem, poderíamos supor que a morte é um assunto que não deveria gerar tantos questionamentos, pois a partir de aspectos biológicos é muito simples entende-la, basicamente relacionando-a ao ciclo natural de degradação a que todos estamos submetidos enquanto seres vivos. Mesmo assim, os seres humanos sofrem perante a presença da morte, e esse sofrimento é proporcional ao vínculo afetivo que havia com quem morreu. Quanto maior for esse vínculo, maior será a dor.

Outro fator bastante comum, que interfere no viver como um processo contínuo e que igualmente causa angústia e sofrimento, é o medo da morte. Tanto que esse é um assunto, inclusive, evitado em rodas de conversa. Falar em morte traz mau agouro, pois ela é vista como tabu em nossa sociedade contemporânea. Em *A cara da morte,* a autora nos remete ao conceito de negação da morte como um elemento peculiar da sociedade moderna. Esse conceito é defendido por vários intelectuais e abrange muitos aspectos relacionados à morte.

> A morte passa a ter um status de algo pecaminoso, contagioso. É como se, ao evitarmos o contato com a mesma, pudéssemos afastá-la por mais tempo. É uma barganha moderna que tenta encobrir os resquícios da morte. (FRANCO, 2010, p. 19).

Há um grande esforço psicológico, que se reflete no âmbito social e coletivo, em evitar ao máximo contato com a morte e seus representantes. Os idosos, por exemplo, são afastados do convívio social mesmo que ainda não estejam doentes. Os doentes morrem afastados de seus familiares, em leitos de hospitais. Os ritos funerários, ao longo do tempo, perdem sua ritualização simbólica e tendem a ser cada vez mais rápidos.

De certa forma, é como se evitando esses aspectos fosse possível ao homem moderno manter-se imune à morte, é como se houvesse uma tentativa de estagnar o tempo e o processo contínuo de viver. A tentativa de controlar o destino coloca-se como imperativo:

> Na sociedade contemporânea não há espaço para o devir, já que o mesmo nos causa angústia. O amanhã se torna uma incógnita ameaçadora. Por esse motivo, trabalhamos incessantemente em busca do controle, da dominação do instinto, da superação dos limites humanos. Eis um desafio constante à nossa espécie: superar as incertezas do amanhã. Por este motivo, morrer tornou-se uma anomalia no mundo atual e, como afirma Ernest Becker, um duro golpe ao narcisismo humano. (FRANCO, 2010, p. 19).

Dessa forma, ao mesmo tempo em que é um medo, uma preocupação latente da humanidade, ainda que afastada através de alguns artifícios, a morte também pode ser vista como a mola propulsora de uma existência que sabemos ser finita. Ela nos remete ao fato de estarmos vivos e, com isso, à necessidade de refletir sobre nossas escolhas durante a vida. Nesse sentido, a consciência que nos traz da finitude é libertadora, pois:

> o fato de sermos mortais propicia-nos a consciência das perdas, da dor; e, em consequência disso, cede-nos, de bandeja, o livre-arbítrio, a chance das reflexões existenciais e identitárias. Certamente, o conceito de identidade, por exemplo, perderia sua força num mundo eterno, no qual sempre há tempo de refazer suas marcas. (FRANCO, 2010, p. 19).

Atentemos, então, para o caráter paradoxal da morte, que é uma certeza para todos que vivemos e mesmo assim, é como se nunca estivéssemos prontos para lidar naturalmente com ela, seja quando se trata da perda de alguém afetivamente próximo ou até mesmo da nossa própria morte, tamanho impacto que causa. Esse fenômeno biológico, social e cultural que pressupõe

comportamentos típicos e predefinidos através do tempo, da cultura e de acordo com o contexto em que se vive representa, para a espécie humana, um assunto cujas reflexões e questionamentos se expandem desde muito tempo, conforme veremos a partir do que nos mostram alguns importantes estudos sobre o tema.

Em *O homem e a morte,* partindo de uma perspectiva antropobiológica para abordar a constante relação de tensão do ser humano perante a morte e também perante sua complexa reação de inadaptação frente à finitude da vida biológica, Morin ressalta que, desde os primórdios, a espécie humana é a única para a qual a morte está presente ao longo da vida, a única a acompanhar a morte com um ritual funerário, bem como a única a crer na sobrevivência ou no renascimento dos mortos. (1997, p. 13). Assim, a questão do ritual funerário e da sepultura implicam na sobrevivência do morto, mesmo perante à morte da matéria.

Para o autor, a morte introduz entre o homem e o animal uma ruptura mais espantosa ainda que a ferramenta (homo faber), o cérebro (homo loquax) e a linguagem (homo loquax), visto que essas características nos remetem isolada ou conjuntamente a uma continuidade ou uma mutação e podem ser consideradas qualidades biológicas. A essas qualidades biológicas ele contrapõe a recusa da morte, os mitos da sobrevivência, a ressurreição e a imortalidade, questionando porque contrariam a qualidade especificamente humana e a qualidade universalmente biológica desse fenômeno.

Dessa forma, por distinguir-se com maior clareza dos outros seres vivos a partir de suas atitudes e crenças diante da morte, o homem exprime o que a vida possui de mais fundamental: "Não tanto o querer viver, o que é um pleonasmo, e sim o próprio sistema do viver". O autor afirma, ainda, que os dois mitos fundamentais, morte-renascimento e "duplo", são transmutações, projeções fantasmáticas e noológicas da duplicação e da fecundação, as duas estruturas de reprodução pelas quais a vida sobrevive e renasce:

> Se os temas fundamentais da morte são transferências e metáforas míticas de processos bióticos fundamentais, é que eles preenchem a brecha antropológica entre o indivíduo e a espécie, respondem à recusa da morte, acalmam o traumatismo da morte. (MORIN, 1997, P17).

A partir de estudos etnológicos, o autor demonstra que em toda parte, desde a pré-história os mortos foram ou são objetos de práticas que correspondem a crenças que implicam na sua sobrevivência (na forma de espectro corporal, sombra, fantasma) ou no seu renascimento, destacando a força e universalidade da crença na imortalidade apontada por Frazer. (MORIN, 1997, p. 25).

Então, o autor destaca que as práticas relativas aos cadáveres e à crença numa vida própria dos mortos se manifestam ao nosso conhecimento como fenômenos humanos primordiais, do mesmo modo que a ferramenta. Da mesma maneira que a ferramenta é o dado primordial através do qual é demarcada a fronteira entre o estado de "natureza" e o estado de humanidade, a sepultura também o pode ser, funcionando como um passaporte sentimental para demarcar a idade da humanidade, visto que evidencia o caráter humano da preocupação com os mortos e da preocupação com a morte:

> Só poderemos compreender a humanidade da morte compreendendo a especificidade do humano. Só então poderemos ver que a morte, como a ferramenta, afirma o indivíduo, o prolonga no tempo, assim como a ferramenta no espaço, também procura adaptá-lo ao mundo, exprime a mesma inadaptação do homem ao mundo, as mesmas possibilidades conquistadoras do homem em relação ao mundo. (MORIN, 1997, p. 24).

Para Morin, um dado tão elementar quanto a consciência da morte e a crença na imortalidade, são as perturbações que a morte causa à vida humana, o que entende como "horror" da morte, e que pode ser confirmado pelos dados da economia da morte, dos funerais, do luto, tanto da mentalidade "primitiva" quanto como da mentalidade infantil a partir do momento em que esta percebe concretamente a morte:

> Mesmo a criança, mesmo o "primitivo", mesmo o escravo como diz Eurípedes, pensam na morte e tem horror a ela. Um horror ao mesmo tempo ruidoso e silencioso, que se encontrará com este duplo caráter ao longo de toda a história da humanidade. Ruidoso: ele explode por ocasião dos funerais e do luto, troveja do alto dos púlpitos, chama nos poemas: "O espetáculo do terror: morte disforme e horrível de se ver; horrível de se pensar e tão horrível de se suportar" (Paraíso Perdido, liv. II). Silencioso: ele corrói, invisível, secreto, como que envergonhado, a consciência no próprio cerne da vida quotidiana. (MORIN, 1991, p. 32, grifos do autor).

Amparado em outros estudos, o autor afirma que tal horror é capaz, por exemplo, de conduzir ao suicídio ou à loucura. E faz questão de enfatizar que sua obra não trata de romantizar este horror à morte, mas sim de deixar claro as realidades aparentemente heterogêneas que englobam este horror, tais como a dor dos funerais, o terror da decomposição do caráter e a obsessão da morte. Para Morin, esses três aspectos: dor, terror e obsessão possuem um denominador comum, a perda da *individualidade,* que na verdade é o aspecto que vai definir de certa forma o grau de sofrimento:

> A dor provocada por uma morte só existe se a individualidade do morto estiver presente e reconhecida: quanto mais o morto for próximo, íntimo, familiar, amado ou respeitado, isto é, "único", mais violenta é a dor; nenhuma ou quase nenhuma perturbação se morre um ser anônimo, que não era "insubstituível". (MORIN, 1997, p. 32, grifos do autor).

Dessa forma, ele expõe como exemplo o fato de que o terror da decomposição não significa mais que o terror da perda da individualidade (a ideia da morte), pois quando o morto não está individualizado o que existe é indiferença e mau cheiro, e diante disso o horror à morte cessa, visto que o horror não é o cadáver em putrefação, mas sim o cadáver em putrefação do semelhante:

> Assim, o horror da morte é a emoção, o sentimento ou a consciência da perda da sua individualidade. Emoção-choque, de dor, terror ou horror. Sentimento que é o de uma ruptura, de um mal, de um desastre, isto é, sentimento traumático. Consciência enfim de um vazio, de um nada, que se abre onde havia plenitude individual, ou seja, consciência traumática. (MORIN, 1997, p. 33).

Assim, Morin considera que este traumatismo no seio da consciência da morte já é, embrionária, a ideia da morte (ou ideia da perda da individualidade) estreitamente associada à consciência realista do fato da morte, mas em oposição às metáforas da imortalidade, que por sua vez preenchem a morte como um conteúdo de vida. Nesse sentido, ele aponta a ideia da morte como uma ideia traumática por excelência, e justifica:

> A ideia da morte propriamente dita é uma ideia sem conteúdo, ou melhor, cujo conteúdo é o vazio sem fim. Ela é a mais vazia das ideias vazias, pois seu conteúdo é o impensável, o

> inexplorável, o “não sei quê” conceptual que corresponde ao “não sei quê” cadavérico. (MORIN, 1997, p. 33, grifos do autor).

Dessas concepções sobre a morte na cronologia arcaica surge o que Morin denomina como triplo dado antropológico, formado pelo traumatismo da morte, pela consciência da morte e pela crença na imortalidade. Ou seja, a consciência da morte será responsável por desencadear o traumatismo da morte, que por sua vez conduzirá a uma tentativa de adaptação a essa realidade, que pode ser encontrada através da crença na imortalidade. Portanto, em suas palavras:

> É a afirmação da individualidade que comanda de modo ao mesmo tempo global e dialético a consciência da morte, o traumatismo da morte, a crença na imortalidade. Dialético – porque a consciência da morte causa o traumatismo da morte, que necessita da imortalidade – porque o traumatismo da morte torna mais real a consciência da morte, e mais real o apelo da imortalidade – porque a força da aspiração à imortalidade é função da consciência da morte e do traumatismo da morte. Global, porque estes três elementos permanecem absolutamente associados na consciência arcaica. A unidade deste triplo dado dialético, que podemos chamar com o termo genérico de *consciência humana da morte* (que não é apenas a consciência realista da morte), é a implicação impressionante da individualidade. Podemos então entrever que este dado é congênito da afirmação da individualidade. (MORIN, 1997, p. 35-36, grifos do autor).

A essa consciência humana da morte podemos relacionar o aspecto do coletivo, de que tratou Jung, para percebermos o quanto em comum há neste sentimento, compartilhado pelos humanos, em diferentes culturas e tempos históricos, e que é simbolizado de formas distintas. Já enquanto símbolo, para Chevalier e Gheerbrant, a morte é o aspecto perecível e destrutível da existência. E indica aquilo que desaparece na evolução irreversível das coisas. Está ligada ao simbolismo da terra, e além disso, é também a introdutora aos mundos desconhecidos dos Infernos ou dos Paraísos. Este fator configura sua ambivalência e a aproxima dos ritos de passagem, pois ela é revelação e introdução. E todas as iniciações atravessam uma fase de morte, antes de abrir o acesso a uma vida nova. (CHEVALIER, 1991, p. 621).

Ainda, para os autores, o arquétipo psíquico da morte liberta das forças negativas e regressivas, pois a morte desmaterializa e libera as forças de ascensão do espírito. Se ela é, por si mesma, filha da noite e irmã do sono

possui, tal qual sua mão e seu irmão, o poder de regenerar. Se o ser que ela abate vive apenas no nível material ou bestial, ele fica na sombra dos Infernos, mas se ao contrário, ele vive no nível espiritual, ela lhe revela os campos da luz. (CHEVALIER, 1991, p. 621).

Vejamos que, para os estudiosos da teologia cristã, a morte é concebida em contextos cósmicos e muitas vezes surge acompanhada de sofrimento como repreensão para justificar atitudes do homem que não estejam de acordo com a vocação preconizada pelo evangelho. Essa possibilidade está simbolizada pela e desde a morte física de Adão, que ocorreu como condenação e castigo pelo seu pecado e desvio de conduta. Nas escrituras sagradas, temos ainda, representando um desdobramento da morte física, o impiedoso e temido juízo final, cuja peculiaridade é a característica emblemática de condenação eterna da alma.

Referindo-se à origem do cristianismo, em *História das crenças e das ideias religiosas,* Eliade discorre sobre a importância das Epístolas de São Paulo, que representam os primeiros documentos que relatam a história da comunidade cristã. Tais documentos comprovam que a fé em Cristo ressuscitado é um elemento fundamental do cristianismo de São Paulo, bem como todas as Epístolas são penetradas de inigualável fervor na certeza da ressurreição, na salvação em Cristo. A partir disso fica evidenciado que a morte é uma problemática central para a fé dos cristãos e só pode ser superada com a redenção em cristo, a salvação.

Dessa forma, o autor argumenta sobre a importância do precedente do discípulo Pedro, visto que sua negação a Cristo e posterior arrependimento converteram-se no modelo exemplar para toda e qualquer vida cristã. Portanto:

> O sentido desse incidente doloroso é evidente: na economia da salvação, tanto a virtude quanto os pecados humanos não contam; o que importa é arrepender-se e não perder a esperança. (ELIADE, 2011a, p. 294).

Em relação ao simbolismo bíblico e cristão, Eliade (p.168) aponta que permanece universal, como todo símbolo coerente, apesar de considerá-lo carregado de um conteúdo histórico provincial, visto que considera toda história local provincial diante da história universal como um todo. Reconhecendo que para um não-cristão seja questionável o quanto é impressionante o fato de um

história local (a história do povo judeu e das primeiras comunidades judeu-cristãs) tornar-se modelo de toda manifestação divina no Tempo concreto, histórico, o autor afirma que:

> [...] a história sagrada, mesmo sendo uma história local, aos olhos de um observador externo é igualmente uma história exemplar, uma vez que ela retoma e aperfeiçoa as Imagens transtemporais. (ELIADE, 1991, p. 168).

Dessa forma, o autor destaca que dentre as Imagens universais que o cristianismo retoma, juntamente com a mensagem e a divindade de Cristo, está a valorização do tempo histórico:

> Renuncia-se à reversibilidade do Tempo cíclico, impõe-se um Tempo irreversível, pois desta feita as hierofanias manifestadas pelo Tempo não mais podem ser repetidas: O Cristo viveu, foi crucificado e ressuscitou uma única vez. Daí vem uma plenitude do instante, a ontologização do Tempo: o Tempo consegue *ser*, o que quer dizer que ele para de tornar-se, que se transforma em eternidade. (ELIADE, 1991, p. 169, grifos do autor).

Em outras palavras, a medida que Deus se manifesta através do Tempo, esse torna-se um valor e adquire um significado trans-histórico. Ou seja, Além da hierofanização do Tempo, que o torna sagrado, algo que conforme o autor acontece em todas as religiões, ocorre o que Eliade denomina como "hierofania suprema: a transfiguração do acontecimento histórico em hierofania", pois Deus "se encarna num ser histórico para sofrer a existência historicamente condicionada."

> Aparentemente, Jesus de Nazaré não se diferencia em nada de seus contemporâneos da Palestina. Na aparência o divino é totalmente oculto na história: nada deixa entrever na fisiologia, na psicologia ou na "cultura" de Jesus, o Deus Pai em si; Jesus come, digere, sente sede ou calor como qualquer outro judeu da Palestina. Mas, na realidade, esse "acontecimento histórico" que constitui a existência de Jesus é uma teofania total; (ELIADE, 1991, p. 170, grifos do autor).

Esse acontecimento histórico, a vinda de Jesus de Nazaré, se relaciona ao desenvolvimento da crença Cristã da vida após a morte, em que a vida terrena é apenas uma "passagem" para a "vida eterna", que se dá com a morte. Umas das faces da morte que também nos interessa nesse estudo é o suicídio, bem como sua relevância para a fé cristã. Nos primórdios da criação da Igreja

Católica o suicídio era considerado uma prática tolerável e utilizada por muitos cristãos para alcançar a almejada redenção que possibilitaria a liberdade e glória eterna da alma. Nessa época, inclusive a morte de Cristo chegou a ser considerada suicídio e o ato passou a ser praticado em grande escala pelos fiéis.

A partir do século VI, como estratégia para conter o grande número de cristãos que praticavam o suicídio, a Igreja Católica passou a considerá-lo uma prática criminosa, através da criação e implementação de lei que proíbe e condena tal prática. A Santo Agostinho coube o desenvolvimento do caráter argumentativo da lei, o que fez amparado no livro sagrado, mais especificamente com base no texto do sexto mandamento: “Não matarás”, cuja interpretação passa a incluir o assassinato intencional de si mesmo, tendo em vista a dificuldade em encontrar, tanto no antigo como no novo testamento, menção direta e objetiva desaprovando tal prática.

A partir disso, dentre as condenações cabíveis e aplicáveis aos cristãos que cometiam o suicídio estavam previstos diversos tipos de sanções, tais como as religiosas, que correspondiam à privação dos ritos fúnebres e da sepultura em terreno consagrado. As consequências de ser sepultado em terreno sagrado, naquela época, acarretavam na garantia de ressurreição junto aos santos no dia do juízo final.

Ainda, outros tipos de sanções eram impostas de acordo com a região, através de comprovação pela legislação secular. Em face ao suicídio, a autoridade, fosse ela senhor local ou rei, considerava-se lesada pelo desaparecimento de um de seus súditos, bem como a comunidade tornava-se poluída pela mancha do pecado cometido. Ou seja, o ato de um ressoava coletivamente.

Fora aprovada em 533 d.C. a lei referente à proibição de honras fúnebres aquele que cometeu suicídio, mas nesse momento a lei restringia-se somente a quem o fizesse motivado pelo fato de estar sob acusação de algum crime. Quase um século depois, em 622 d. C. houve alteração e a lei passou a valer para todo e qualquer cadáver de suicida, independente da motivação do ato, da posição social ou do método utilizado. Perante a aprovação de mais alterações, já em 693 d. C., a lei alcançava inclusive aqueles indivíduos que

não obtiveram êxito em sua tentativa de dar fim à própria vida, os quais por esse motivo, ainda que sobreviventes, deveriam ser excomungados.

A partir de dados históricos, nota-se que ao longo dos séculos essa postura da Igreja favoreceu a institucionalização do repúdio ao suicídio, tornando-o objeto de extrema repulsa moral. Por toda a Europa os corpos dos suicidas eram publicamente humilhados, suas memórias eram praguejadas e seus familiares perseguidos. Somente após a Reforma Protestante, ocorrida no século XVI, o julgamento de casos de suicídio passou da competência canônica para a competência cível. Isso, de certa forma, contribuiu para novos entendimentos a respeito das punições contra os cadáveres de suicidas e suas famílias, os quais começaram a ser vistos como atos bárbaros e estúpidos.

Com a desvinculação entre Igreja e Estado, já no século XVIII, as punições aos suicidas e seus familiares começaram a ser suavizadas. A ideologia liberal adotada pelo Estado teve papel fundamental nisso, já que os atos individuais passaram a ser tratados como isolados, em contraposição à importância coletiva que era peculiar ao sujeito anteriormente, na antiguidade ou na idade média.

A partir daí, passa a haver certa preservação dos assuntos privados e abrandamento das resoluções contra o indivíduo, desde que suas ações fossem tidas como ato isolado e que de nenhuma forma afetasse os poderes do Estado. Mesmo assim, a Igreja continuou a condenar o suicida, embora tenha abrandado a condenação em relação aos familiares. A partir desse breve relato histórico sobre o que o suicídio representa para o Cristianismo, chegamos a uma visão da Igreja que, embora após muita evolução, ainda é próxima do que se reproduz na atualidade.

> Dentre as mortes insólitas ou as que não devem ocorrer habitualmente, tais como o acidente, o assassinato e o suicídio, essa última é a que acarreta maior impacto e alvoroço na sensibilidade humana diante do acontecido, em decorrência da sua natureza violenta, pois o indivíduo pratica a própria imolação. No universo espiritual e religioso, diversas doutrinas, tais como a judaica, a cristã e a islâmica, repudiam e condenam veementemente esse ato de autodestruição. (QUARESMA, 2007, p. 193).

Observemos que apesar das mudanças que ocorreram em relação às penalidades impostas ao suicídio com o decorrer dos tempos, ainda há marcas

que remetem aos séculos passados. E essa marcas se evidenciam em nossa sociedade ocidental, pois o suicídio é considerado como um ato abominável, que afronta diretrizes e normas religiosas e culturais, e dessa forma, tem-se que não prejudica somente o indivíduo que o pratica, mas também a sociedade da qual faz parte.

Essa medida incontornável de dar fim à própria vida, é considerada por alguns teóricos como uma tentativa institucionalizada de resolver situações contraditórias, já que o suicídio é um recurso tipicamente humano que está sempre disponível, a desafiar o poder, e que não costuma ocorrer, por exemplo, entre os animais, entre crianças muito novas ou entre homens destituídos de consciência.

Ao suicídio, também está associada uma alta dimensão simbólica, pois apesar de constituir-se de uma ação praticada contra si mesmo, também é uma ação contra algo, contra alguém ou ocorrida em decorrência de algum fato sobre o qual perdeu-se o controle, o poder. Há teóricos que o apontam como demonstrativo da incapacidade de resistência humana, através do qual o indivíduo sinaliza que não suportava mais, o que pode remeter a uma ideia de covardia, de fraqueza. Mas em determinadas situações, bastante específicas, também há os teóricos que explicam os aspectos positivos do suicídio, do ponto de vista social ou cívico, conforme veremos. Assim:

> Essa atitude drástica, individual, intimamente pessoal, mas com correlações sociais e influenciada pelo imaginário coletivo, pode, conforme a situação, incutir vergonha aos familiares ou respeito e homenagem ao suicida, porém essas circunstancias dependem dos motivos que a originam. Quando são considerados altruístas, nos casos em favor da honra ou da dignidade do bem amado ou da coletividade, os suicidas são reverenciados e homenageados. (QUARESMA, 2007, p. 194).

Há culturas em que o suicídio é praticado em nome da honra, em função do meio social. Por exemplo:

> Ainda hoje o responsável por uma catástrofe social pode se matar, como no hariqui japonês. Mas a morte já não vem mais sozinha: ela é desencadeada por um ato decidido, embora obrigatório, e este suicídio já traduz um sentimento próprio de da individualidade, que é desonra. Porém ele sanciona a transcendência absoluta da sociedade. Quando a sociedade se afirma em detrimento do indivíduo, quando ao mesmo tempo o indivíduo sente esta afirmação como sendo mais verídica do

> que a de sua individualidade, neste caso a recusa e o horror da morte se enfraquecem, se deixam vencer. (MORIN, 1997 p. 40-41)

Em casos de guerra, por exemplo, o suicídio é visto com bons olhos, pois o patriotismo eleva esse ato a uma atitude altruísta em nome da coletividade e em detrimento à individualidade, "quando a afirmação do grupo social se realiza no mais íntimo do indivíduo, ela anula a presença traumática da morte." (MORIN, 1997, p.38). O que nos leva a crer, como afirma, que:

> [...] o horror da morte depende estreitamente do afastamento do indivíduo em relação ao seu grupo [...] a presença imperativa do grupo aniquila, reprime, inibe ou adormece a consciência e o horror da morte. (MORIN, 1997, p. 37).

Portanto, à mentalidade dos militares é incutida essa ideia do coletivo, do social, e nas culturas onde o suicídio ocorre em defesa da honra, também acontece isso. Sobre a importância do senso de coletivodade, o autor afirma:

> Como repetiu incessantemente Lévy-Bruhl, "Viver é justamente pertencer intimamente a seu grupo", "vivos ou mortos, os membros do clã pertencem intimamente ao grupo, ao clã." "Poder-se-ia dizer que o sentimento que o indivíduo possui de sua própria existência envolve o de uma simbiose com os outros membros do grupo, contanto que não se entenda isto como uma existência em comum do tipo dos animais inferiores que vivem em colônias, mas apenas existências que se sentem numa dependência inevitável, constante e recíproca, a qual, aliás, em tempo normal, não é formalmente sentida, exatamente porque está constantemente presente, como a pressão atmosférica." Lévy-Bruhl acrescenta: "A participação do indivíduo no corpo social é um dado imediato contido no sentimento que ele possui de sua própria existência." (MORIN, 1997, p. 39-40, grifos do autor)

Para os militares, portanto, em casos de ameaça à soberania da pátria, a afirmação do grupo social sobre o indivíduo entra em conflito com a afirmação incondicional do indivíduo como uma realidade humana primeira. Dessa forma, o suicídio é visto como ato heroico, e o horror da morte é reprimido. O autor nos aponta que a imprensa, os boletins e os discursos têm papel fundamental nisso, porque forjam um mentalidade épica. Dessa forma:

> Esta atitude mágica, sacrificial (*cf.* pp. 116-117), é determinada por esta regressão geral da consciência que determina a guerra; no paroxismo desta regressão, desaparece totalmente a consciência da morte. Não apenas a morte deixa de ser

> sentida traumaticamente, mas deixa até de ser “vista” [...] no momento da tensão heroica da batalha, tudo que é a humanidade da morte (consciência, traumatismo, imortalidade) pode ser abolido com o próprio humano na solidariedade animal, na luta bestial, na simples obsessão da agressão e da defesa. (MORIN, 1997, p. 42, grifos do autor)

Como pode-se perceber, desde as transfigurações históricas e sociais que resultaram no abrandamento das penalidades atribuídas ao suicídio, a tendência é considera-lo com ato individualizado. No entanto, Angeromi-Camon está entre os estudiosos do tema que alertam para o fato de que apesar de sua natureza singular, o suicídio não deve ser abordado como um ato individual e isolado, pois se faz necessário interpretá-lo e entende-lo como ato vinculado aos diversos aspectos que caracterizam a sociedade contemporânea.

> A pessoa que recorre ao suicídio na maioria das vezes em sua busca não tem o conceito de morte que implica o desaparecimento real e fatídico. Em suas atitudes busca muito mais um possível paraíso, a reencarnação, o crime, o castigo, a fusão com o todo. Torna-se muito difícil a asserção de que a pessoa ao buscar o suicídio busca a morte. E embora tal colocação pareça revestir-se inclusive de erro semântico, percebemos que a busca do suicídio é muito mais uma tentativa de resolver determinados conflitos bem como o emaranhado de sofrimentos em que a existência muitas vezes se encontra. A morte surte como consequência e não busca deliberada. (ANGEROMI-CAMON, 1997, p. 24).

Nesse sentido, o suicídio é visto como consequência de uma indução velada, exercida pelo ambiente e pelo contexto social do qual o indivíduo é integrante. Ou seja, há uma forte correlação entre o suicida e seu ambiente familiar, ou ainda, entre este e a sociedade na qual está inserido. Por isso é que esse ato corresponde, sim, a uma conduta de expressão individual, mas que traz em si, além disso, traços do comportamento coletivo que incidem cotidianamente através das condutas individuais.

> O suicídio é um fenômeno que ao se manifestar não atinge apenas a vítima mas seus familiares e amigos próximos. Ou seja, sua ocorrência atinge a todos que direta ou indiretamente convivem com a vítima. A culpa originária é infindável e seus contornos imprevisíveis. No entanto, o suicídio assim como outras manifestações de fenômenos sociais – a loucura, os assassinatos, crimes sociais, doenças contagiosas e outros – não mobilizam as sociedades contemporâneas no sentido de combate-los, cujas ocorrências questionam diretamente a própria estrutura social. Mas na verdade o real

> dimensionamento e questionamentos são fatores ilusórios. (ANGEROMI-CAMON, 1997, p. 37).

Portanto, tentar entender o suicídio apenas como um ato isolado, desvinculado do contexto social, a compreensão de sua real abrangência como fenômeno encurta-se. Nesse mesmo sentido, também as acepções de Morin remetem ao aspecto social que pode estar atrelado ao ato. Opondo o suicídio à plenitude da morte sacrificial cívica ou heroica, o autor também nos fala do aspecto social relativo ao vazio do suicídio. O autor aponta o cosmopolitismo como decorrente do desenvolvimento máximo do individualismo, nesse sentido:

> [...] o cosmopolitismo é ou o civismo alargado à humanidade inteira, a libertação de todos os preconceitos particulares, aquilo que, na ótica revolucionária, se chama de internacionalismo, ou o isolamento da individualidade no mundo, desprendimento de tudo, a solidão. Aí, neste caso, o indivíduo contesta uma sociedade que, desligada da sua vida, não pode fazê-lo esquecer a própria morte. [...] Então, é possível que as participações caiam, ressequidas, aos pés do indivíduo solitário, e que nada mais o prenda a uma vida que ele sabe fadada à destruição. Assim como a deificação de si mesmo, nasce a angústia extrema da morte, que traz a tentação extrema da morte: o suicídio. Não estamos falando aqui dos suicídios-vinganças, ainda menos dos suicídios-sacrifícios, e sim dos suicídios de desespero, de solidão, de "neurastenia". Toda neurose é uma tentativa regressiva de reconciliação com o meio. O suicídio, ruptura suprema, é a reconciliação suprema, desesperada, com o mundo. (MORIN, p. 48-49).

Morin afirma, portanto, ressaltando que Maurice Halbwachs, em seu estudo "Causas do Suicídio", esclareceu que esse ato era produto de um vazio social. E conclui:

> O suicídio, verdadeiro crime para as sociedades arcaicas, ainda punido na Inglaterra, e exatamente o teste oposto do sacrifício, que traduz uma plenitude, cívica ou religiosa. Ele consagra o deslocamento total do indivíduo e do cívico.
> Quando o suicídio se manifesta, não apenas a sociedade foi incapaz de expulsar a morte, não apenas ela foi incapaz de dar ao indivíduo o gosto da vida, mas também foi vencida, negada; ela não pode fazer mais nada nem em favor nem contra a morte do homem. A afirmação individual obtém sua vitória extrema, que é, ao mesmo tempo, desastre irremediável. Portanto, quando a individualidade se liberta de todos os seus laços, quando aparece só e refulgente, a morte não menos só e refulgente se ergue como seu sol. (MORIN, 1997, p. 49).

2.3. Amor e Morte na Literatura

Assim como a morte, o suicídio, outra perspectiva de análise que igualmente nos interessa nos contos de Florbela Espanca é a intrínseca relação desses elementos com o amor. Essa relação entre amor e morte se faz presente na literatura ao longo dos séculos e inclusive inspirou estudos psicanalíticos. Esse aspecto nos interessa por representar uma alternativa que possibilita uma maneira extremamente válida de investigação e entendimento do comportamento humano, cuja representação se dá também através da arte literária.

Em *Teoria do amor na psicanálise,* Nádia P. Ferreira afirma que muito antes da psicanálise ter sido criada por Freud, os filósofos já se perguntavam sobre a origem e a natureza do amor, bem como os escritores já contavam mirabolantes histórias de amor e morte e os poetas já dedicavam seus versos a enaltecer os sonhos, as saudades e a tristeza dos amantes.

A partir do século XII a forte relação entre amor e dor ganha destaque na literatura ocidental. No entanto, apesar da dor e das desventuras, o homem não deixou de manter a ilusão de que o amor conduz à felicidade, à plenitude. Essa ilusão que perdura até a atualidade, era incentivada pela ratificação do mito do amor nas narrativas, que se dava através do êxito heroico ou do final trágico dos amantes.

Levando-se em consideração que uma das estratégias para a ratificação do mito do amor é a conversão do impossível em interdição, a plenitude torna-se impossível porque o amor é proibido. Dessa forma, o final feliz, quando se realizava, só era possível após muito sofrimento por parte dos amantes. De uma forma ou de outra, com final trágico ou heróico, as narrativas causavam comoção e incentivavam o devaneio.

Presente nas estruturas narrativas e na vida dos seres humanos, a noção de amor está relacionada à ideia de castração. Nesse contexto castração representa um conceito da psicanálise, que difere do significado dicionarizado, e pode ser assim definido:

> O processo de humanização do ser falante se caracteriza pela inscrição no mundo dos símbolos, o qual só existe porque há linguagem. “Processo de humanização” se torna então

> sinônimo de constituição de uma estrutura psíquica, que é formada pelo simbólico (universo da palavra e da lei), pelo imaginário (campo do sentido e da imagem corporal) e pelo real (registro do impossível). Castração, então, deve ser entendida como a inserção do real como representante do impossível nessa estrutura psíquica. (FERREIRA, 2004, p. 9, grifos da autora).

O amor está articulado com o desejo. A medida que desejar implica, num primeiro momento, o reconhecimento do desejo, e num segundo momento, o relançamento do que não se realizou em novas aspirações. Dessa forma, sendo o amado tido como o objeto do desejo e entendido como a outra metade, cria-se uma enorme expectativa, que pode culminar em infinita decepção. A medida que o amor é a procura do todo e amar é sinônimo de se unir e se confundir com o amado, cria-se a idealização do objeto de amor como alma gêmea. Essa versão, que atravessou milênios e permanece atual, influencia diretamente os mitos do amor que giram em torno do um (unificação dos amantes).

Ainda que seja uma grande aspiração, o amor, Segundo Freud, não elimina o desconforto do homem no mundo. Ele é apontado, inclusive, como uma das fontes principais desse desconforto e está relacionado aos conflitos inerentes aos laços sociais, assim como as relações familiares, de trabalho e de amizade. Outros fatores são as exigências imperativas do social, a degradação do corpo e a morte.

Nesse sentido, temos que a literatura entendida como manifestação artística, constitui-se como uma das mais belas formas de expressão e representação da essência humana. Por isso, pode ser considerada um grande exemplar da cultura e mentalidade de uma época, muitas vezes imortalizando modelos a serem seguidos.

Dessa forma, é possível verificar que as relações entre amor e morte estão presentes ao longo dos séculos nas obras literárias.
A mitologia clássica é rica em exemplos de amores fadados à destruição e à morte. As tragédias gregas, amparadas na ideia de que é inútil lutar contra o destino, constituem um dos gêneros mais famosos da literatura, que inspirou grandes clássicos da literatura mundial.

Algumas obras em que os amantes são impedidos de ficar juntos e buscam a morte como decorrência da não realização do amor tornaram-se

ícones da literatura mundial. Dentre alguns exemplos clássicos cujo desenlace é trágico estão os seguintes: *Os sofrimentos do jovem Werther,* de Goethe; *Hamlet* e ainda *Romeu e Julieta*, ambos de William Shakespeare;

Dessa forma, nos contos que abordaremos é também é intrínseca esta clássica e atemporal relação entre amor e morte tão presente na literatura universal. A partir dela, pretendemos abordar os aspectos peculiares que apresentam e como eles contribuem, na narrativa, para que o amor não resolvido torne-se a mola propulsora que impulsiona os atos dos amantes, contribuindo para o final trágico.

3. Imagens e representações da morte nos contos de Florbela Espanca

Neste capítulo analisaremos as representações da morte nos contos selecionados do livro *As máscaras do destino* (1931): *As Orações de Sóror Maria da Pureza, A Morta, A Paixão de Manuel Garcia* e O Aviador; e do livro *O Dominó Preto* (1982): *O Dominó Preto.* Tomaremos como referencial teórico para tais análises a discussão realizada no capítulo anterior. Nos contos *As Orações de Sóror Maria da Pureza* e *A Morta,* serão trabalhados os aspectos que remetem ao amor que transcende a morte e também à morte e renascimento simbólicos. Nos contos *A Paixão de Manuel Garcia* e *O Dominó Preto* abordaremos a questão do suicídio como fuga para a não realização do amor. Já no último conto a ser analisado, *O Aviador,* abordaremos os aspectos relativos à imortalidade que pode ser alcançada através da morte heroica com seu cunho cívico, bem como através da literatura e, ainda, através da reintegração cósmica.

3.1. Morte e Amor

3.1.1. As Orações de Sóror Maria da Pureza: a transmutação da morte em renascimento simbólico

Em *As orações de sóror Maria da Pureza,* o enredo dá conta de explicitar os desdobramentos do relacionamento de Mariazinha, jovem de apenas quinze anos, com seu noivo de trinta anos, o qual durava pouco mais de um ano e consistia em conversas entre ambos às grades do jardim de sua casa. O narrador onisciente enfatiza o estado de encantamento da personagem enaltecendo suas percepções relacionadas ao decorrer do tempo, que diferem da realidade:

> Como o ano tinha passado depressa! E que estranho ano aquele, sem inverno! Mariazinha nunca vira um ano assim, um ano que só tiveram noites, trezentas e sessenta e cinco noites de setembro, tépidas, cariciosas, luarentas. Dos dias não se lembrava e inverno não teve com certeza. Floriram as azaléas, por acaso?... As magnólias da avenida cobriram o chão de neve, porventura? O velho jardineiro diz que sim. Mas que sabem os velhos jardineiros destes anos estranhos, só com noites de setembro? (ESPANCA, 2006, p. 15).

Note-se que o jardineiro não tem a mesma opinião da personagem, e isso se justifica pelo fato dele não estar apaixonado. A atmosfera mágica acima aludida funciona como reflexo do sentimento cultivado por Mariazinha, que é explicado pela psicanálise, conforme vimos anteriormente:

> Amar é um acontecimento que não se esquece. Quando se é surpreendido pelo amor, o cotidiano se transforma e tudo que cerca a vida do amante adquire novos sentidos. (FERREIRA, 2004, p. 8).

O estado de êxtase da personagem é um sintoma típico do amor. Dessa forma, perceber a passagem do tempo de forma diferente dos demais é algo comum a esse contexto. Em consonância com sua percepção afetada, simbolicamente, ocorre a constante germinação do jardim, que atua como elemento de vida e renovação provocados pelo amor. Uma das alusões a essa constante germinação diz respeito a vinha virgem, um tipo de folhagem que se enlaçava nas grades do jardim e que embora fosse arrancada mais de cem vezes por ordem da mãe de Mariazinha, "voltara sempre, não sabiam de onde, não sabiam como, a enlaçar as grades em mil inflexíveis abraços, que nem a morte podia quebrar" (ESPANCA, 2006, p. 16). Pode-se dizer que essa primeira menção à vinha virgem contém em si um tom premonitório: "que nem a morte podia quebrar" (ESPANCA, 2006, p. 16). E veremos adiante de que forma esse elemento nos acompanhará do início ao fim do conto.

Fisicamente a personagem é descrita como frágil, quase imaterial, característica condizente sua timidez, candura e pureza, o que contribuía, dentre outros aspectos, para que fosse comparada a uma santa. Ainda, corroborando com essa ideia de pureza, está o fato de que não havia contato físico entre os amantes. O cumprimento de Mariazinha, todas as noites, era apenas um sorriso. A esse comportamento quase angelical, se contrapõe o cenário:

> Em vão o jardim voluptuoso multiplicava todas as suas seduções, desvendava todos os seus segredos, numa febre ansiosa de tentar; (ESPANCA, 2006, p. 17).

> A vinha virgem agarrava-se com mais força, prendia mais os dedos, num espreguiçamento voluptuoso, lânguido e firme, doce e brutal, ao duro ferro das grades. (ESPANCA, 2006, p. 17).

Já mencionamos que Mariazinha era comparada com uma santa e que não havia contato físico entre ambos. Juntando a isso o fato de que as palavras que o noivo entoava à Mariazinha durante seus encontros podem ser consideradas típicas orações, temos uma certa ambiguidade que contribui para criação de uma aura sagrada em torno da personagem. Às palavras que lhe eram dirigidas pelo noivo, ela não respondia, apenas "sorria calada" ou "mexia os lábios como quem murmura, mas não dizia nada".

Esse encanto inicial do relacionamento é interrompido quando Mariazinha recebe a trágica notícia da morte de seu noivo, que tipicamente promove a quebra de expectativa de final feliz entre o casal:

> Mas um dia vieram dizer-lhe que ele tinha morrido. Morreu... Pronto! Morreu. Foi só isso Mariazinha. E depois? Depois... disseram-lhe, para a consolar, que ele tinha morrido como um herói, o corpo envolto na couraça, a cabeça cingida no elmo dos modernos cavaleiros andantes; que tinha o túmulo que merecera a sua grande alma ousada; que era preciso sacrificar, de vez em quando, o mais alto, o mais digno, para aplacar as cegas cóleras da Natureza a quem penetram os mistérios; que a bendita semente do exemplo era precisa no mundo, para não se colher só joio. Disseram-lhe ainda que a pátria apareceria mais alta, tendo por pedestal o cadáver de um herói; que seu audacioso e impávido coração de trinta anos era mais precioso imóvel e silencioso; que as suas fortes mãos de lutador, que domara e vencera os elementos e as forças más da Natureza, eram mais fortes na morte. (ESPANCA, 2006, p. 19).

Antes de entrarmos na questão de como a notícia da morte afetou o cotidiano da personagem, atentemos para o trecho acima com o intuito de observar que há uma alusão à morte de Apeles, irmão da autora, cujo túmulo foi a água. Nesta menção já é possível perceber a presença da simbologia das águas e também a questão da morte e cívica e heroica, aspectos que trataremos adiante, na análise do conto *O Aviador.* É a partir da notícia da morte de seu noivo que Mariazinha, simbólica e efetivamente tem seu cotidiano transformado pela presença da morte. O que em era sinônimo de alegria, vida e encantamento dá lugar à metamorfose que representa o luto:

> Mariazinha não percebeu, nem tampouco disse nada. Encerrada em si mesma como num cofre selado, foi um túmulo fechado e mudo, onde as revoltas e os gritos, as censuras e as carícias iam despedaçar-se em vão. (ESPANCA, 2006, p. 19).

Vejamos aqui a introdução do imaginário fúnebre através, por exemplo, da comparação realizada entre a reação da personagem e um túmulo. O túmulo, esse elemento comum do universo fúnebre traz em si simbolicamente a carga semântica que remete à impossibilidade de qualquer reação contrária do ser humano perante à morte.

Dessa forma, a maneira como a personagem à notícia da morte do noivo converge com as acepções de luto trazidas por Morin, pois quanto mais próximo e amado for o morto, mais violenta será a dor, em razão do reconhecimento da individualidade presente através do vínculo existente. O luto de Mariazinha perdurou e demonstrou-se através do aumento de sua fragilidade física e emocional. Eram notórios o silêncio, a apatia e o desinteresse para com as coisas ao seu redor. Apesar disso, ela continuava a frequentar o local onde anteriormente encontrava o noivo:

> À noite viam-na vaguear, horas e horas, sozinha, pelas ruas do jardim, sem se voltar, sem um gesto, sem um olhar de interesse pelas coisas que não via. (ESPANCA, 2006, p. 19).

> Continuava a ir à grade, onde ficava horas e horas a sorrir, de olhos baixos, com as mãos a tremer, num enleio de amor que não era desse mundo. (ESPANCA, 2006, p. 20).

Em meio às menções referentes ao comportamento da personagem durante esse período de luto e suas idas ao jardim, há nova alusão à vinha virgem, que “com seus braços teimosos, continuava a enlaçar os duros varões de ferro”. Isso simboliza o comportamento de Mariazinha, que mesmo após a morte do noivo, continua a frequentar o local onde se encontravam.

Assim como vimos em Morin, a morte é um fenômeno biológico e cultural cujos reflexos se expandem e alcançam até mesmo pessoas para as quais a “individualidade” do morto não é efetivamente definida. Assim, afetados pelo comportamento de luto da filha, os pais de Mariazinha, aflitos com sua decadência física e emocional, bem como dispostos a qualquer sacrifício para prende-la na terra, questionaram o que poderiam fazer para isso. Em resposta, ela pediu que a levassem para um convento. Tal pedido foi recebido com repudio por eles e, inicialmente, veementemente negado:

> “Isso não! Isso nunca!” – clamaram os pais, numa revolta de toda a sua alma. Fora então para isso que a mãe a trouxera nas suas entranhas, que a alimentara a seus peitos, que a embalara nos braços tantos anos! Fora então para isso que o pai lhe amparara os primeiros passos, que lhe arrancara do caminho todos os espinhos para ela passar! “Isso não! Isso nunca!” (ESPANCA, 2006, p. 20, grifos da autora).

Essa reação de repúdio apresentada pelos pais está relacionada aos impedimentos sociais que a decisão de ir para um convento comporta. Ao ingressar num convento é necessário dedicação exclusiva ao evangelho e à caridade. Em prol da vida religiosa, é preciso renunciar a si mesmo, à família, às coisas mundanas e aos prazeres da carne. Passa-se a viver em clausura, são feitos votos de pobreza e tem que haver dedicação única e exclusiva a Deus, ao evangelho. A partir disso, pode-se afirmar que, para ambos, a decisão de ir para um convento representa a morte simbólica da filha, o que justifica que discordem, principalmente pela imposição do isolamento familiar.

No entanto, apesar de contrariados e lamentando o pedido da filha, cansados de acompanhar seu sofrimento e vê-la “morrer assim aos poucos”, passados dois anos, ambos cederam, levando-a para um convento. “A mãe tinha até medo de a ver morrer no caminho. Levaram-na como quem acompanha uma filha morta ao túmulo onde há de ficar.” (ESPANCA, 2006, p. 20-21). Note-se neste trecho a consolidação da ida para o convento como representação de morte simbólica para os pais.

Mas enquanto para os pais a ida para o convento claramente representa a morte em vida, para Mariazinha, ao contrário disso, representa uma mudança positiva, a qual relacionamos a vida, ao renascimento. Ao ir para o convento é comum que uma noviça seja considerada “noiva de Cristo”, pois renuncia à vida em sociedade e dessa maneira, abre mão de um dos principais pilares dessa referida vida, que é o sacramento do casamento.

Dedicando-se exclusivamente à religião e à caridade, ao tornar-se freira, a noviça renasce em Cristo. Mas não é desse renascimento em Cristo apregoado pela religião que estamos falando, e sim de um possível renascimento através do amor, conforme apontaremos. Nos trechos abaixo, pode-se afirmar que no convento, desde o primeiro instante, Mariazinha passa a viver um novo ciclo através do qual tem sua satisfação de viver recomposta. E com o passar dos meses isso se consolida:

> Quando as grandes portas se cerraram, pesadas e tristes, por detrás do vulto doloroso da mãe, Mariazinha, noiva menina de um noivo morto, olhou em volta e sorriu.
> Todo o tempo que durou seu noviciado foi a mais obediente, a mais humilde, a mais submissa de todas. As mestras não tinham palavras para elogiar a doçura, a docilidade; e era tão profunda a paz que em seu redor irradiava que a própria superiora, severa e ríspida, esboçava um eflúvio de sorriso quando a via passar, branca e frágil, pelos longos corredores escuros. Foi como se num sombrio convento de Toledo tivesse entrado pela primeira vez, um raio de Sol de Portugal.
> E Mariazinha passava os dias a sorrir e murmurar, às vezes, umas palavras sem nexo, uma estranha toada de oração que ninguém entendia. Na cerca gostava de se sentar num banco, sob um dossel de vinha virgem que há muitos anos se abraçava ao tronco carcomido de uma acácia velha. Contemplava-lhe as folhas, jóias cravejadas de rubis, os dedos que se crispavam no tronco musgoso...e sorria enlevada, pendendo as mãos no regaço. (ESPANCA, 2006, p. 21).

Além da transfiguração no comportamento da personagem, que passa do estado de extrema de tristeza e apatia para uma condição alegre, temos novamente, agora no convento, a vinha virgem, já referida planta que havia também no jardim de Mariazinha e que era parte do cenário onde ocorriam seus encontros com o noivo. Note-se que no jardim de Mariazinha a vinha virgem enlaçava- às grades de ferro, já no convento se abraça ao tronco de uma acácia velha. Na antiguidade, entre os hebreus, a acácia foi tida como árvore sagrada. Na bíblia são ricas as passagens que remetem a utilização da madeira da acácia, muito resistente, para a construção de objetos sagrados, tais como o tabernáculo de Moisés, e os móveis nele contidos, a arca, a mesa e o altar. Além disso, a simbologia e o misticismo em torno desta árvore remetem à imortalidade da alma, motivo pelo qual tornou-se símbolo da maçonaria. Também conhecida como árvore da vida, a acácia está também relacionada ao sofrimento de Cristo, a coroa de espinhos e a cruz teriam sido feitas a partir da madeira de acácia.

Passaram-se os meses e Mariazinha professou. Conforme os preceitos religiosos, a partir desse rito de passagem deixa-se para trás toda a vida pagã e ocorre então, o renascimento em Cristo. São feitos os votos de caridade e pobreza e, inclusive o nome anteriormente utilizado é abandonado. Na transcrição abaixo pode-se perceber a abnegação da personagem e até mesmo uma espécie de flagelo. E ressaltamos, que não é o ato da realização

dos votos em si que é mencionado como responsável pela troca de nome da personagem, e sim o sono, aquele que se assemelha à morte:

> Nessa noite, quando Mariazinha entrou na solidão da sua cela branca e nua, quando se deitou na dura enxerga que deveria ser até a morte o seu fofo leito de penas, quando Mariazinha adormeceu, acordou Sóror Maria da Pureza. (ESPANCA, 2006, p. 22).

Eliade, referindo-se a imagens arquetípicas e simbolismo cristão, afirma que nas diversas culturas e religiões, o arquétipo da iniciação se dá de diferentes maneiras, mas há algo que permanece imutável em todas elas, "a persistência do motivo da descida aos Infernos que é realizada para a salvação de uma alma". No caso de Cristo, para a salvação de toda a humanidade, para restaurar a integridade do homem derrotado pelo pecado. No entanto, para além disso, a morte simbólica também é vista como iniciática e realizada com um intuito pessoal, servindo assim para a "sua própria perfeição espiritual (definitivamente a conquista da imortalidade)". (ELIADE, 1991, p. 161)

O autor também nos fala sobre a noção de transcendência que pode ser expressa universalmente por uma Imagem de elevação, a qual implica sempre uma ascensão celeste, seja qual for o berço religioso. Nesse sentido, de acordo com os Padres da Igreja, cita a vida mística como um retorno ao Paraíso. Efetivamente esse retorno só se dará através da morte biológica, mas a vida mística é um grande passo em direção a isso para os cristãos. Ao aderir a essa vida mística, através dos votos, morre simbolicamente a Mariazinha pagã e renasce simbolicamente em Cristo, a Sóror Maria da Pureza. É o que se espera.

Após passar por esse rito religioso, durante o sono, é que se dá a metamorfose da personagem, o que entendemos pela morte e renascimento simbólicos de Mariazinha, que renasce em outra. Embora ambas tivessem as mesmas características físicas, eram muito diferentes no comportamento, nas atitudes. "Sóror Maria da Pureza parecia-se com Mariazinha [...] mas não era ela. Não, não era ela... [...] Sóror Maria da Pureza sorria e falava." (ESPANCA, 2006, p. 22). A partir de então, a personagem entoava orações que eram elogiadas pelas freiras e educandas, que as consideravam "mais lindas, mais fervorosas que as orações de Santa Teresa":

> Todas as monjas corriam a ouvi-la, quando no seu banco, onde a vinha virgem se enlaçava ao tronco carcomido de uma acácia que já não dava flores, balbuciava sorrindo, com as diáfanas mãos em cruz no peito: (ESPANCA, 2006, p. 22).

Note-se, mais uma vez, a alusão à vinha virgem enlaçada ao tronco carcomido de uma acácia que já não dava flores. Antes era uma acácia velha, agora é uma acácia que já não dá flores, e se não dá flores equivale dizermos que já não produz vida, pois as flores são o símbolo da sexualidade feminina. Ou seja, simboliza também a morte da sexualidade ou do amor carnal. As grades de ferro às quais essa planta se enlaçava no jardim de Mariazinha também são elementos sem vida. Vejamos, então, que através desses elementos recorrentes ao longo do texto, temos simbolizado o casal de amantes. Nessa última menção, Sóror Maria da Pureza ainda viva, assim como a vinha virgem, simbolicamente enlaçada ao noivo já morto, assim como a acácia que já não dava flores. Tal como a vinha virgem necessita do tronco carcomido de acácia para viver, Mariazinha necessita de seu noivo, ainda que morto, para manter-se viva. Lembremos, ainda, que a acácia simboliza a imortalidade da alma. Como "nem a morte podia quebrar" os "mil inflexíveis abraços" (ESPANCA, 2006, p. 16) da vinha virgem às grades do jardim, tampouco a morte física de seu noivo podia quebrar o amor que cultivavam.

Referindo-se a não homogeneidade especifica da experiência religiosa do espaço, Eliade afirma que existem "locais privilegiados, qualitativamente diferentes dos outros: a paisagem natal ou o sítio dos primeiros amores". Para o autor:

> [...] esses locais guardam, mesmo para o homem francamente não-religioso, uma qualidade excepcional, <<única>>: são os <<lugares sagrados>> do seu Universo privado, como se fora em tais sítios que um ser não-religioso tivesse a revelação de uma *outra* realidade, diferente daquela de que participa pela sua existência quotidiana. (ELIADE, 1990, p. 38, grifos do autor).

Simbolicamente, a partir disso, pode-se entender a afeição da personagem para com o jardim, o qual ela continua frequentando mesmo após a morte do noivo. E numa mesma relação, também após sua ida para o convento, entende-se sua insistência em aproximar-se da vinha virgem. Nesse

sentido, o autor também nos possibilita ratificar a importância da vinha virgem por outro prisma:

> [...] as árvores ou a vegetação encarnam sempre a vida inesgotável: o que corresponde, na ontologia arcaica, à realidade absoluta, ao "sagrado" por excelência. O cosmos é simbolizado por uma árvore; a divindade manifesta-se em forma vegetal; a fecundidade, a opulência, a fortuna, a saúde ou, a nível mais elevado, a imortalidade e a juventude eterna estão concentradas nas plantas ou nas árvores; a humanidade ou raça derivam de uma espécie vegetal; a vida humana refugia-se nas formas vegetais quando o seu curso é interrompido ardilosamente e antes do tempo; em resumo, tudo o que *é*, tudo o que é *vivo* e *criador*, em estado de regeneração contínua, se exprime por símbolos vegetais. (ELIADE, 1993, p. 250-251, grifos do autor).

Quando nos referimos ao renascimento de Mariazinha através do amor, apoiamo-nos basicamente na transfiguração comportamental, mas outro ponto elementar para isso consiste no fato de que todas as orações entoadas por Sóror Maria da Pureza, e tão elogiadas por todos no convento, funcionam na verdade como respostas às palavras que o noivo lhe dirigia em vida, às quais ela nunca respondera. Abaixo transcrevemos os trechos das falas de ambos, os quais justapostos, respectivamente, corroboram com essa possibilidade:

Falas do noivo:

> "Quando te vejo vir de longe, tenho vontade de te rezar – Ave Maria, cheia de graça - ...Maria! Toda tu és luz e iluminas-me, toda tu és clarão e incendeias-me! Toda tu és expressão e alma imaterial; as tuas formas são espírito revestindo outro espírito, como um manto de rendas sobre um vestido de prata. O teu olhar é mais profundo que os teus olhos, a boca é mais pequenina que o teu riso. Tu não pousas os pés no chão, eu bem vejo como tu andas, Maria! Vens para mim na escuridão da noite, num ardor coberto de açucenas, como uma aparição, e as flores do jardim acorrem todas à tua passagem, recolhidas e graves, à beira do caminho, de mãos postas, rezando – Ave-Maria, cheia de graça –, como se passasse a procissão...!" (ESPANCA, 2006, p. 17-18, grifos da autora).

> Não dizes nada? Por que te calas? Não há ninguém que nos ouça! E quem nos entenderia?! As minhas palavras só podem ungir os teus ouvidos, óleo santo que os teus sentidos recolhem com um orvalho do céu. Gosto tanto de ti! O meu amor já veio comigo quando eu nasci, entrou-me no peito como uma pomba e lá fez o ninho! Na minha boca andou sempre o teu sorriso, nos meus olhos o teu olhar, e foram os teus pés,

> maravilhosas flores de brancura, que traçaram a pétalas o caminho para eu vir contigo. Andei anos a procurar-te e achei-te! Procurar-te era achar-te já. Estavas comigo em espírito, divino espírito que se fez carne para me salvar! Maria!" (ESPANCA, 2006, p. 18, grifos da autora).
>
> "Por que te calas? Não dizes nada? Fechas os olhos como uma criancinha que quer dormir. Deixa-te estar assim, meu amor! Indigno sacrário que recolhe os teus gestos de beleza, só de joelhos devia ver-te sonhar. Indigno pecador, como foi que te mereci?! Para te pagar as horas inefáveis que das tuas mãos recebo, as horas de paz que deixas cair sobre o mundo, toda a minha alma em preces, de joelhos, de mãos postas, não é bastante, Maria! Por ti deixar-me-ia crucificar, as chagas das minhas mãos seriam purificadas pela fímbria do teu vestido. Estas grades de ferro defendem-te do hálito de toda minha impureza, como as grades de prata que encerram, longínqua e puríssima, uma virgem da minha terra. Não me atrevo a tocar-te: as minhas mãos seriam queimadas como as de um sacrílego. Para dizer as letras do teu nome, como quem passa as contas de um rosário, confesso primeiro os meus pecados, para não blasfemar, Maria! Por que te calas? Tens medo da noite meu amor?" (ESPANCA, 2006, p. 18-19, grifos da autora).

As orações de Sóror Maria da Pureza:

> "Por que me calo?" – dizia ela. "Ave-Maria, cheia de graça...Se a minha luz te ilumina, se o meu clarão te incendeia, tu és o Sol que reflete em mim. As minhas formas foram criadas, assim imateriais, para que revestissem um espírito onde tu és amor e adoração, como um manto de rendas sobre um vestido de prata. Quando eu passo, as flores acorrem todas à beira do caminho, recolhidas e graves, de mãos postas, a incensar-me, para que eu seja toda pureza ao aproximar-me de ti. Ave-Maria, cheia de graça!" (ESPANCA, 2006, p. 22, grifos da autora).
>
> "Sim, as tuas palavras só eu as posso entender, só podem ungir os meus ouvidos, óleo santo que os meus sentidos recolhem como um orvalho do céu. Amo-te e adoro-te. Quando nasci, também já nasceste comigo; foram os teus divinos passos, que eu ouvi quando fui ao teu encontro, que traçaram no chão esse caminho de flores. Se me encontraste, foi porque eu te procurava, porque os meus braços em cruz se estendiam para a tua presença. Já estava contigo em espírito, espírito eleito, essência perfeita e invisível que se fez carne para me salvar!" (ESPANCA, 2006, p. 22-23, grifos da autora).
>
> "Indigna pecadora, como foi que eu te mereci?! Indigno sacrário, onde misericordiosamente deixas cair o mel das tuas palavras de amor! Toda a minha alma em preces, de joelhos, de mãos postas, não é bastante para te pagar o bem que sobre mim desce das tuas mãos abertas, a altura que me elevas, o

> êxtase em que vivo a esperar-te, bendito sejas! Por ti deixar-me-ia crucificar, o sangue das minhas chagas beijaria, para resgatar os meus pecados. Não tenho medo da noite, meu Amor: a noite é que te traz no seu manto estrelado. Não me atrevo a estender para ti as minhas mãos, teria receio de me queimar ao fogo abrasador do teu divino amor por mim. Tenho medo de blasfemar quando passam pelos meus lábios, como as contas de um rosário, as letras do teu nome; tenho medo de as não ungir com todo o fervor da minha devoção." (ESPANCA, 2006, p. 23, grifos da autora).

Pode-se, então, afirmar que no Convento, com o aval de todos que inclusive elogiam sua fé e suas orações, a personagem renasce porque encontra uma maneira de idolatrar seu amado, através do véu da religião, o que de certa forma, significa viver o amor que a morte impediu. A partir disso, temos o luto e a extrema dor da perda, transformados em adoração e idolatria ao noivo morto, e não a Deus, a Cristo, como todos no convento acreditam. Temos aí a possibilidade do amor que transcende a morte.

No entanto, adorar o noivo após sua morte e não a Deus, vai de encontro às regras estabelecidas pelo Cristianismo, o que torna o ato de Sóror Maria da Pureza um sacrilégio, já que se deve amar a Deus acima de todas as coisas. Para a Igreja isso é inaceitável, mas é através desse ato que ela encontra refúgio para sua dor, através da idolatria e da divinização do amado, que ainda que esteja morto, é o que a mantém viva.

O que está sendo idolatrado é o amor, e é dessa maneira que a personagem encontra a possibilidade de responder o que não respondeu em vida, já que sempre se calava às palavras que lhe eram dirigidas pelo noivo. Ela o faz agora, através do véu da religião e com as bênçãos das demais freiras, que julgam, inclusive, suas orações tão belas e fervorosas quanto às de Santa Teresa.

Assim, temos a transmutação do luto através da adoração, da idolatria ao amado. Temos o amor que transcende a morte, que desafia e transgride os preceitos biológicos e religiosos. E é esse amor a religião que Mariazinha passa a seguir, contrariando o que pensam as freiras. Através dessa idolatria ao noivo, desse sacrilégio, que significa um pecado grave contra a religião e contras as coisas sagradas, temos a conjunção dos elementos antitéticos sagrado e profano abordados por Eliade, demonstrando o caráter transgressor da obra.

Já referimos os elogios de todos no convento às orações de Sóror Maria da Pureza. Além dessa forma de reconhecimento, temos a consolidação da comparação da personagem com uma santa:

> No convento cada vez se dizia com mais insistência que Sóror Maria da pureza era santa. Tinha êxtases e visões. Mal pousava os pés no chão, não comia, não se deitava. [...] Resplandecia. Parecia feita de luz. Uma das pequeninas dizia ter visto a velha acácia que já não dava flores deixar cair pétalas no chão, aos pés da vinha virgem, uma tarde em que Sóror Maria da Pureza lá rezara uma oração. (ESPANCA, 2006, p. 23-24).

Conforme as acepções de Eliade, os elementos presentes acima contribuem para a constatação de um milagre, uma hierofania. O autor aponta que "a Igreja diferencia cuidadosamente os milagres devidos à "magia" e ao "demônio" dos concedidos pela graça" (ELIADE, 1991, p. 170). No entanto, a ideia transmitida pelo texto é de que Sóror Maria da Pureza irá tornar-se uma santa, pois "para o cristão, a vida histórica em si pode tornar-se gloriosa: a vida de Cristo e dos santos o testemunha". (ELIADE, 1991, p. 170).

Note-se a transgressão presente nas orações, e a maneira como esta não é percebida pelas freiras. Isso denota certa sutileza numa possível crítica aos convencionalismos cristalizados do cristianismo, que se dá também através da conjunção de elementos sagrados e profanos ao longo de todo o texto.

> Orações de amor, sacrílegas, blasfemas orações de pecado, a um noivo morto, rezadas num convento de Toledo, aos pés dos altares, por bocas puras, que estranhas orações de pecado!...(ESPANCA, 2006, p. 24).

Como elementos aparentemente opostos, amor e morte provocam e simbolizam reações que lhe são peculiares. Enquanto os pais sofrem com o luto pela morte simbólica da filha que foi para o convento, as freiras e educandas encantam-se com as lindas orações de Sóror Maria da Pureza, as quais na verdade são orações de amor, ainda que elas não o saibam. Portanto, ao longo do texto é possível perceber a constante tensão provocada por elementos opostos e que, ao mesmo tempo, se complementam: morte e renascimento; sagrado e profano; prece e desejo.

3.1.2. A Morta: a face sobrenatural do amor e a possibilidade de reintegração ao cosmos

Talvez numa tentativa de garantir verossimilhança aos fatos, o narrador, na primeira frase do conto, antecipa-se em afirmar: “Isso aconteceu.” (ESPANCA, 2006, p. 49). Assim como o próprio título sugere, nesse conto a face da morte é apresentada sob um ponto de vista sobrenatural, pois trata-se de uma morta que costuma receber visitas do noivo em seu túmulo:

> Todas as tardes, a hora em que o crepúsculo, todo vestido de glicínias, descia com a doçura dumas pálpebras que se fechassem, o perfume das rosas, dos cachos de lilás, das suas recordações de amor encerradas com ela, fazia-se mais denso, corporizava-se, tornava-se nuvem, unguento divino que a inundava, que a aromatizava toda. Os passos, letras de um poema que ela sabia de cor, mal se ouviam, perdidos ainda no coração da cidade, gritante, alucinada cidade dos vivos... Mas agora, vinham mais perto, distinguiam-se melhor, eram mais arrastados, tomavam posse das pedras do caminho da silenciosa cidade dos mortos. (ESPANCA, 2006, p. 52).

O noivo, pertencente à cidade dos vivos, vai ao encontro dela, pertencente à cidade dos mortos. Esse ato, a visita ao túmulo, isolado, soaria como algo normal diante da perda de alguém por quem se tem afeto. Mas a morta interage, sente, pensa. E isso vai de encontro a todos os preceitos do caráter biológico da morte que vimos em Morin. Trata-se, portanto, de uma morta que vive, uma personagem que representa uma projeção fantasmagórica, um espírito, um espectro, elementos que correspondem ao duplo: “O duplo é o núcleo de qualquer representação arcaica referente aos mortos” (1997, p. 134).

> A crença na sobrevivência pessoa com a forma de espectro é uma brecha no sistema de analogias cosmomórficas da morte-renascimento, uma brecha inata fundamental, através da qual o indivíduo exprime sua tendência a salvar sua integridade além da decomposição. (MORIN, 1997, p. 133).

O autor aponta que, desde o paleolítico e desde as sociedades rudimentares de colheita, “se encontram mortos acompanhados por suas armas e seu alimento” (1997, p. 133). Isso remete à crença de que os mortos

vivem com sua vida própria, como vivos. Ele constata que essa crença não é menos universal do que a crença de morte-renascimento, com a qual, inclusive, se mistura e se sincretiza. Em *A morta,* a personagem homônima foi enterrada juntamente com alguns pertences:

> Branca, a caixinha de sete palmos pequeninos onde a mão a deitou, como a deitara anos a fio na brancura do berço.
> E agora, as cartas do noivo, o retrato do noivo, as dulcíssimas recordações do noivo. E piedosamente, cuidadosamente, não fosse esquecer alguma pétala de flor, algum fiozinho de seus lindos cabelos pretos, algum pedacinho de papel onde as queridas mãos morenas lhe tinham traçado o nome, tudo lhe levaram, como uma divina oferta a um ser divinizado. (ESPANCA, 2006, p. 51).

Temos, a partir disso, a remissão a esta crença arcaica na vida após a morte, a qual sobrevive através dos séculos e segue a se manifestar simbolicamente em nosso imaginário. Podemos observar que, dentre as lembranças colocadas no caixão, são recorrentes aquelas relativas ao noivo. Vejamos que mais uma vez, assim como no conto anterior, a morte surge como obstáculo, impossibilitando a realização plena do amor entre o casal. Para este fato, também se tem um desenlace semelhante, a tentativa de realização daquilo que a morte impediu. A presença do amor que transcende a morte.

Após o enterro, “A Morta podia dormir, a Morta podia sonhar”, há “Silêncio. Um silêncio feito de fluidos rumorosos, do vago rastejar de um perfume, de um leve vapor de incenso pairando.” (ESPANCA, 2006, p. 51). Há também a constatação de um contraste bastante significativo:

> Os outros mortos, ao lado, dormiam pesadamente, descansadamente. Um dia, tinham pendido os braços num gesto de fadiga e tinham ficado assim, pelos séculos dos séculos. (ESPANCA, 2006, p. 51).

Prestemos atenção nos elementos contrastantes, enquanto nossa personagem podia sonhar, os outros mortos dormiam pesadamente. Ou seja, há diferença entre esses mortos, enquanto a primeira podia sonhar, os demais não apresentam resquício algum de vida, dormiam pesadamente e “tinham ficado assim pelos séculos dos séculos”. Além disso, nossa morta também podia ver os outros mortos: “A morta viu-os a todos e de nenhum se lembrou”. (ESPANCA, 2006, p. 51). Passado esse momento pós sepultamento, através

das visitas do noivo, teve início o encantamento e a presença do amor que transcende a morte:

> Os sete palmos brancos onde as flores dormiam de encontro à carne branca da virgem eram como um enxame de abelhas de ouro: zumbiam lá dentro todas as litanias de amor, batiam desvairadamente os corações dos cravos, abriam-se sedentas as pequeninas bocas das mil florinhas de lilás, aos seios pálidos das rosas afloravam uma onda levíssima de carmim. (ESPANCA, 2006, p. 52).

Na transcrição acima, temos uma descrição muito lírica do espaço interno do caixão onde está a morta no exato momento em que ocorre a visita do noivo. É possível perceber como às flores, em função dessa visita, são atribuídos órgãos e funções peculiares do corpo humano. Indo além, levando em consideração que esses elementos, as flores, atuam no texto como representação simbólica do corpo da própria personagem, elas reagem. Reagem tipicamente como quem está apaixonado: “Quando menos esperamos, somos capturados por algo que acelera a batida de nosso coração e arrebata o mais íntimo de nosso ser.” (FERREIRA, 2004, p.8). Também as flores simbolizam a sexualidade feminina. Desta forma, numa remissão ao órgão sexual feminino estas flores representam, ainda, a sexualidade e os impulsos eróticos desta morta, que além de viva é sexualizada. Há uma transformação nestes sete palmos onde jaz a virgem morta, e as flores sedentas a desabrochar representam, além de vida, impulso erótico.

Portanto, simbolizadas nas flores, temos reações comuns de quem está apaixonado, e obviamente, vivo. No entanto, como já vimos, temos aqui uma personagem cuja vida biológica já não existe. Mesmo assim, nossa morta sente, e não o faz somente através de uma representação simbólica. Pois esse aspecto, o seu “sentir”, é ressaltado durante todo o percurso textual e reforçado pelo foco narrativo, que não permite questionamentos. O narrador em terceira pessoa apresenta os fatos a partir de memórias da protagonista, A Morta.

> A mão do noivo empurrava a porta do jazigo. Os outros mortos, ao lado, não o sentiam entrar; braços pendentes num gesto de fadiga, tinham ficado assim pelos séculos dos séculos.
> Entre o vivo e a morta o diálogo era de uma sobre-humana beleza.
> Essência de almas, as almas tocavam-se e era tão cândido e tão profundo aquele choque, que as misteriosas forças desse

> fluído criavam outros fluidos, sopros, hálitos de almas, desses que os predestinados sentem às vezes passar como as asas invisíveis roçando um rosto na escuridão. Diálogo em que as bocas ficavam mudas, em que os sons eram imateriais, e os gestos intangíveis, e o perfume, que é a alma dos sentimentos, não era mais pesado que uma essência de perfume. (ESPANCA, 2006, p. 52-53).

Notemos no trecho acima os aspectos espirituais que são evocados e também o paradoxo quando há a afirmação de que havia diálogo, mas não um diálogo comum, e sim um diálogo durante o qual as bocas ficavam mudas, um diálogo de sobre-humana beleza, entre as almas. Ao mesmo tempo que temos a informação de que a mão do noivo empurrava a porta do jazigo, temos a informação de que nem os outros mortos poderiam testemunhar esse fato. A credibilidade, bem como o protagonismo nas ações recaem sobre a personagem morta.

Isso nos leva ao seguinte pensamento: se fossemos analisar o enredo a partir do ponto de vista de outro personagem, o noivo, poderíamos chegar à conclusão que mencionamos inicialmente, suas visitas ao túmulo são um gesto culturalmente comum frente à morte de sua amada. Nesse sentido, após o termino de suas visitas, que correspondem ao o término de seu período de luto, ocorreria o que Morin menciona como libertação do duplo.

O autor nos aponta os diferentes modos de tratar o cadáver e afirma que remetem a uma significação antropológica única, a libertação do duplo. Entre a diversidade das práticas concernentes aos cadáveres ele contrapõe a incineração ao enterro, e afirma que a primeira apressa a libertação do duplo e encurta a fase impura do apodrecimento. A respeito desse período, afirma: “universalmente, a decomposição é o período terrível em que corpo e duplo ainda estão unidos um ao outro”. (MORIN, 1997, p. 140).

Dessa forma, nas culturas onde é praticado o enterro, o período do luto corresponde ao tempo da decomposição, bem como seu término à libertação do duplo. Assim, originalmente, tanto o luto quando os tratamentos funerários são determinados pela decomposição e também pela preocupação de proteger contra ela, tanto o duplo quanto os vivos:

> Durante o luto, o morto está entre duas vidas, medonho, amargo, odiento, sua podridão é contagiosa; a viúva e os parentes ficam isolados, condenados a uma vida abjeta, a casa

> e as vestimentas deles trazem a marca do tabu que os torna intocáveis. Ainda hoje, e embora significados “morais” lhe camuflem os significados mágicos, o negro indica, o véu isola, o luto enclausura durante o horrível período. (MORIN, 1997, p. 141).

A partir do momento em que as visitas ao túmulo cessam, o comportamento da personagem bem como o ambiente mudam, começam a dar ares de degradação. As flores reagem, começam a desfalecer, as cartas tornam-se amareladas e a própria personagem começa adquirir características peculiares dos outros “mortos sem vida”. É praticamente como se houvesse uma inversão dos papéis. Dessa forma, o término das visitas ao túmulo corresponderia à morte do noivo, bem como a tristeza da morta corresponderia ao luto. É como se falássemos do luto dos que morrem, e não dos que ficam:

> Mas, uma tarde, a morta esperou em vão, e esperou outra, e outra, e outra ainda, em infindáveis horas de infindáveis tardes. Na caixinha de sete palmos onde os cravos e os lilases eram viçosos e frescos ainda, como se uma eterna madrugada os banhasse de orvalho, começaram a enlanguescer os perfumes, a desmaiar os seios nus das rosas; as cartas de amor amareleciam; os braços da virgem iam esboçando já o gesto de fadiga de outros mortos que ao lado dormiam pesadamente. (ESPANCA, 2006, p. 52).

No entanto, essa situação não persistiu por muito tempo, visto que em decorrência da cessação das visitas, a morta reagiu, levantou-se do túmulo:

> Foi então que, uma noite, mais cega que as outras todas que o silêncio trazia pela mão, uma noite em que ela sentia gotejar lá fora as lágrimas de todo um mundo de que se tinha esquecido, foi então que ela ergueu os braços, levantou brandamente a tampa do caixão e desceu devagarinho...
> Foi então que ela puxou para si a porta do jazigo que dava para a noite.
> E a Morta lá foi pela soturna avenida, no seu passo, de manto a roçagar. (ESPANCA, 2006, p. 53).

A essa reação atribuímos o início da mencionada libertação do duplo. Ao desenlace, à consolidação dessa libertação, voltaremos mais adiante, pois se faz necessário atentarmos para um fator que se coloca antes disso no enredo. Assim como no conto anterior, alguns fatores remetem também à comparação dessa personagem com uma santa. Após a morte “Parecia que se tinha tornado de repente mais pequenina, mais imaterial, mais acolhedora”. Suas

características físicas, suas vestimentas, sua pouca idade e o fato de que também era casta são pontos em comum e que igualmente remetem ao sagrado. Vejamos algumas passagens que apontam isso:

> A morta ia a lembrar-se que os mortos também se lembram; na solidão do túmulo há tempo e sossego para lembrar; é lá que as virgens tecem as mais preciosas lhamas dos seus sonhos. Para quem saiba ouvir, há vibrações de carnes mortas nos túmulos brancos das que morreram puras, como que um frêmito brando de erva a crescer...
> [...]
> Vestiram-na de branco, ungiram-na de branco, envolveram-na numa nuvem de branco. Era branca a almofada de rendas onde lhe pousaram a cabeça, devagarinho, no gesto de quem pousa uma relíquia três vezes santa nas rendas de um altar. (ESPANCA, 2006, p. 50).

Além desses fatores, ela é equiparada a uma santa porque ao levantar-se do túmulo e caminhar pela cidade provocou uma série de acontecimentos que são equivalentes a milagres:

> [...] e saiu... e na cidade adormecida foi uma flor de milagre que os vivos sentiram desabrochar. Foram mais ternos os beijos das noivas; as mães sentiram mais calmos os sonhos dos filhos, como se a bênção do céu descesse misericordiosa sobre os berços; os braços das amantes ampararam melhor as cabeças desfalecidas, e os que estavam para morre tiveram pena da vida.
> Atravessou ruas ermas, estradas solitárias povoadas de sombras mais vãs e fugidias que ela era; procurou com as suas pupilas sem luz o clarão que as acendera, estendeu os braços a todos os gritos, andou de porta em porta, subiu a todos os lares, revolveu todas as agonias, debruçou-se em todos os abismos, penetrou o mistério de todos os sonhos. E cada vez as sombras eram mais vãs e fugidias, e os clarões iam-se apagando, estrelas-cadentes no negrume cerrado daquele Gólgota. Nada! (ESPANCA, 2006, p. 50).

Voltemos ao duplo. No trecho acima constata-se mais uma confirmação que nos remete a essa concepção, a personagem atravessou “estradas solitárias povoadas de sombras mais vãs e fugidias que ela era.” Morin afirma que “uma das manifestações permanentes do duplo é a sombra” (1997, p. 134). Ele ressalta diversos tabus e superstições relacionadas a ela, bem como sua significação primeira para o homem:

> A sombra, que é um ser vivo para a criança, como já observara Spencer, foi para o homem um dos primeiros mistérios, uma

> das primeiras percepções de sua pessoa. E como tal, a sombra se tornou a aparência, a representação, a fixação, o nome do duplo. Não somente os gregos com o *Eidolon*, mas também os tasmanianos (Tylor), os algonquinos, e inúmeros grupos arcaicos empregam a palavra sombra para designar o duplo e, ao mesmo tempo, o morto. (MORIN, 1997, p. 134-135, grifos do autor).

O autor ressalta, ainda, que o duplo não é tão somente a reprodução ou a cópia exata do indivíduo morto, mas que é algo que acompanha o vivo durante toda sua existência, algo que o acompanha, o duplica. O duplo está em seus sonhos, em sua sombra, em seu reflexo, seu eco, sua respiração. O duplo age e vela enquanto o indivíduo dorme. Inclusive, sonho e síncope são indicativos de fuga do duplo, pois são semelhantes à morte. E somente após a morte "o duplo abandonará, desta vez para sempre, o corpo". (1997, p. 134).

Anteriormente mencionamos que, na humanidade arcaica passada e presente, essa crença na sobrevivência pessoal como forma de espectro se mistura e se sincretiza com a crença da morte-renascimento. No conto em análise, a partir dos fatos apresentados, esses fatores se comprovam. Inicialmente, a ideia de morte-renascimento é atribuída às visitas do noivo, com as quais a sensação de plenitude é alcançada, através do amor que supera o interdito e transcende a morte.

Após, com a consolidação da libertação do duplo ainda se mantém a ideia de morte-renascimento, pois essa libertação também traz sensação de plenitude, além de ter sido uma escolha da personagem, que optou por não permanecer no túmulo. Essa libertação se dá a partir do momento em que a morta, após levantar-se de seu túmulo e caminhar pela cidade, vai em direção às aguas de um Rio, no qual adentra e com o qual se funde. Isso simboliza um reencontro, uma reintegração do ser com as forças primordiais da natureza, através das águas.

> E a Morta parou.
> Marulho de ondas pequeninas. O rio.
> Na taça de prata, cinzelada a traços de maravilha pelas mãos dos gênios das águas, erguida ao alto por mãos misteriosas e invisíveis, dormia todo o azul do infinito. O seu vestido branco aureolou-se de sonho, teve tons azulados de nácar e madrepérola, claridades fosforescentes de fogo-fátuo; como se lhe batesse de chapa todo o luar dos céus longínquos, lembrou um manto de Virgem; as mãos, num gesto de graça, foram duas minúsculas conchas azuis. Era ali.

> Debruçou-se... Marulho de ondas... E a morta foi mais uma onda, uma onda pequenina, uma onda azul na taça de prata a faiscar... (ESPANCA, 2006, p. 54).

Com relação ao devaneio da morte, ressaltando o caráter ambivalente da água, que é ao mesmo tempo substância de vida e de morte, Bachelard aponta a partida do morto sobre as águas relacionada ao mito do sepultamento como retorno ao aconchego do ventre materno, visto que a água é um símbolo maternal. Outra prerrogativa que o autor aponta a respeito desse elemento cosmogônico está relacionada ao pensamento de Jung, quando este último afirma que o desejo do homem, na verdade, é que as águas da morte se transformem nas águas da vida e que atuem como regaço materno, tal como o mar, que mesmo tragando o sol, torna a pari-lo em sua profundidade. (BACHELARD, 2013, p. 75).

Ainda, relacionando os símbolos ambivalentes de nascimento e morte peculiares à água, o autor remete a teorias que dão conta de que uma verdadeira síntese onírica é uma síntese em profundidade, na qual o ser psíquico se incorpora a uma realidade cósmica. Portanto, afirma:

> Para certos sonhadores, a água é o *cosmos* da morte. A *ofelização* é então substancial, a água é noturna. Perto dela tudo inclina à morte. A água comunga com todos os poderes da noite e da morte. (BACHELARD, 2013, p. 93, grifos do autor).

Além de apontar as imagens da viagem fúnebre a partir da água, pois a água leva para bem longe, a água assim como os dias, passa. O autor ressalta outro devaneio relacionado a esse elemento, que consiste na perda de nosso ser na dispersão total:

> Cada um dos elementos tem sua própria dissolução: a terra tem seu pó, o fogo sua fumaça. A água dissolve mais completamente. Ajuda-nos a morrer totalmente." (BACHELARD, 2013, p. 94).

Remetendo à essa ideia de dissolução provocada pela água, perfeitamente cabível à morte, Bachelard a define de maneira semelhante à maneira que Morin define a ideia da morte "A ideia da morte propriamente dita é uma ideia sem conteúdo, ou melhor, cujo conteúdo é o vazio sem fim. Ela é a mais vazia das ideias vazias" (1997, p. 33):

> A água fechada acolhe a morte em seu seio. A água torna a morte elementar. A água morre com o morto em sua substância. A água é então um nada *substancial*. (BACHELARD, 2013, p. 94, grifos do autor).

Também as teorias de Eliade nos levam a considerar a mencionada libertação do duplo como um renascimento, uma reintegração cósmica. O autor nos fala sobre a importância das águas, bem como das hierofanias aquáticas e do simbolismo que as valoriza:

> "As águas simbolizam a soma universal das virtualidades; elas são *fons* e *origo*, e reservatório de todas as possibilidades de existência; elas *precedem* toda forma e *sustentam* toda criação. (ELIADE, 1991, p. 151, grifos do autor).

Essas concepções estão relacionadas à imagem exemplar de toda a criação, representada por uma ilha que subitamente submerge em meio às águas. Enquanto a imersão nas águas simboliza o regresso ao modo indiferenciado da preexistência e equivale a uma dissolução das formas, a emersão representa o gesto cosmogônico da manifestação formal. Isso explica porque o simbolismo das águas implica tanto a morte como o renascimento.

Ainda, se levarmos em consideração a linguagem simbólica presente no texto literário, outro elemento que, assim como a água, é rico em simbologia e se faz presente nesse conto é a concha. Vejamos o gesto da personagem momentos antes de adentrar o rio: "as mãos, num gesto de graça, foram duas minúsculas conchas azuis." (ESPANCA, 2006, P.54).

Eliade discorre sobre as múltiplas possibilidades que estão ligadas ao simbolismo das conchas. Para ele, o nascimento de Afrodite em uma concha ilustra o laço místico entre a deusa e seu princípio e evoca o simbolismo, tanto do nascimento, quanto da regeneração que inspira a função ritual das conchas.

> É graças à sua força criadora – enquanto emblema da matriz universal – que as conchas encontram seu lugar nos ritos fúnebres. Tal simbolismo da regeneração não se elimina facilmente: as conchas que simbolizam a ressurreição em inúmeros monumentos fúnebre romanos passaram à arte cristã (Déonna p. 408). Aliás, muitas vezes a morte é identificada a Vênus: ela é representada sobre o sarcófago, o busto nu, tendo a seus pés a pomba (*ibid.*, p. 409); através dessa identificação com o arquétipo da vida em perpétua renovação, a morte assegura sua ressurreição. (ELIADE, 1991, P. 130, grifos do autor).

Portanto, assim como a água, as conchas expressam o simbolismo do nascimento e do renascimento. Elas estão, inclusive, presentes em cerimônias de iniciação que compreendem uma morte e uma ressurreição simbólicas. Dessa forma, também podem significar o ato do renascimento espiritual. Em algumas crenças fúnebres elas também estão presentes, pois preparam o morto para um novo nascimento. (ELIADE, 1991, p. 132-134).

3.1.3. A Paixão de Manuel Garcia: o amor que leva à morte

Nesse conto a face da morte apresenta-se a partir do suicídio de Manuel Garcia, jovem de origem humilde que por longos anos alimentou um amor platônico por Maria Del Pilar, moça pertencente a uma classe social abastada, diferentemente dele. O suicídio, portanto, será nosso foco principal de análise. No entanto, outro fator que se faz relevante nesse conto é a metaliteratura, por isso apontaremos algumas passagens em que sutilmente a autora utiliza-se desse recurso. Através dele, ela torna sua prosa mais poética, mais dramática, bem como induz o leitor a refletir sobre algum ponto que queira ressaltar do enredo ou sobre a própria criação literária em si.

> Manuel Garcia, o pobre canteiro da Rua das Silvas, quando soube que Maria del Pilar ia casar-se, matou-se.
> Um drama encerrado em duas linhas, numa escassa dúzia de palavras, um drama que levou anos e anos a desenrolar-se, que teve o seu primeiro capítulo numa doce manhã de maio e o seu epílogo num modestíssimo quarto de uma casinha de pobres. (ESPANCA, 2006, p. 25).

O trecho acima corresponde às primeiras linhas do conto. Notemos que traz em si os dois aspectos aos quais nos referimos anteriormente, o suicídio e a metaliteratura. O epílogo corresponde ao desfecho ou conclusão de um drama. No entanto, vejamos que aqui ele ocupa o lugar do prólogo, aspecto típico do conto para prender a atenção do leitor. Estes referenciais, juntamente com o trágico desenlace já anunciado, tornam-se uma alusão às clássicas e precursoras tragédias gregas e também à construção do próprio conto em questão. Passemos ao enredo:

> [...] é uma história simples, uma humilde história que leva a contar uns rápidos minutos e cabe toda dentro de sete palmos

> de pinho...bem medidos, que Manuel Garcia era um rapagão! Alto, moreno, ombros largos, musculoso, tinha, contudo, um coração de colegial de quinze anos. (ESPANCA, 2006, p. 25-26).

Aqui o narrador nos antecipa que é uma rápida história, que pode ser contada em poucos minutos e que cabe toda em sete palmos de pinho. Nisso, há uma espécie de estratégia para prender o leitor, pois é uma forma de alertá-lo que se trata de conto, gênero cujas principais características remetem à objetividade e à leitura dinâmica. Numa referência fúnebre um tanto poética, é utilizada a forma de expressão "a sete palmos", que aliás é recorrente nos contos aqui abordados. Seu significado remete uma antiga unidade de medida utilizada para calcular a distância da superfície que um corpo deveria ser enterrado, de forma a evitar o mau cheiro, bem como que através do odor os animais fossem capazes de acessar o corpo.

> [...] no forte arcabouço daquele operário inculto e simples vivia, não se sabe porque estranhas transmigrações, a alma de um poeta romântico. Quem o diria! (ESPANCA, 2006, p. 26).

Note-se que a alma de Manuel Garcia, em tom elogioso, é comparada à alma de um poeta romântico. A morte trágica também era tema constante no romantismo, e essa afirmação, além da referência ao sentimentalismo exacerbado típico dos românticos, já funciona aqui como uma espécie de justificativa prévia para o suicídio que será abordado em maiores detalhes posteriormente.

Manuel sabia que as diferenças sociais que o separavam de sua amada eram irreconciliáveis, por isso, durante os aproximadamente cinco anos que separam o momento em que se apaixonou do momento de sua morte, nunca ousou dirigir sequer uma palavra à pretendente. Temos aí a diferença de classes sociais como constituinte do típico obstáculo para realização plena do amor na literatura.Ciente da impossibilidade desse amor, o personagem manteve sigilo sobre seus sentimentos, jamais dividiu isso com ninguém.

O sigilo é uma característica típica do amor cortês. Há, ainda, outros elementos típicos que nos levam a associar os sentimentos e atitudes de Manuel Garcia a aspectos peculiares do amor cortês. Dentre as características fundamentais do amor cortês estão as seguintes:

> [...] o objeto amado é inacessível em função da não-correspondência (amor impossível); amor é sinônimo de se colocar a serviço da amada, de sofre e morrer de amor; as regras que estabelecem as relações entre amante e amada (cortesia) exigem humildade, fidelidade e segredo (sigilo da identidade da amada). (FERREIRA, 2004, p.44-45, grifos da autora).

O amor cortês surgiu no século XII, através das canções de amor, gênero lírico originado na França. Inspiradas nas canções de amor, no século seguinte, em Portugal, tiveram origem as cantigas de amor. Ambas estavam submetidas a critérios formais peculiares de uma poesia relacionada à música e que também obedeciam a critérios específicos quanto ao tema. Vejamos abaixo alguns trechos do conto cujos critérios correspondem aos elementos típicos do amor cortês: o sigilo, no primeiro trecho; a idolatria, no segundo trecho; e a não correspondência do sentimento, no terceiro e quarto trechos.

> A sua grande paixão passou despercebida aos olhos de toda a gente. A não ser a mãe, que as mães nunca se enganam, porque têm os olhos no coração, ninguém viu coisa alguma. Também o caso era de tal forma extraordinário! Um Ruy Blas, canteiro!... Tão grande era a loucura, que só outro louco a poderia conceber no seu cérebro delirante. (ESPANCA, 2006, p. 30).

> Aos olhos de Manuel Garcia, Maria Del Pilar, no seu jardim, no meio das amigas, era assim como um sol a iluminar os seixos escuros e desprezíveis das estradas. Que loucura! (ESPANCA, 2006, p. 31).

> E em tantos, tantos anos, nunca a loira fidalguinha olhara para ele. Não, ele não se lembrava de um só olhar, de sentir pousados nos dele uma só vez, de fugida, aqueles grandes olhos verdes-claros que o endoideciam de amor! (ESPANCA, 2006, p. 31).

> Maria Del Pilar, tão perto, estava longe, mais longe que as terras longínquas de Além-Mar, mais longe que uma estrela cadente, que nem o pensamento a pode seguir pelos céus fora, mas estava ali; não era dele, não, meu Deus! (ESPANCA, 2006, p. 32).

Notemos, ainda, no primeiro trecho descrito acima, a recorrência de mais uma referência literária. Nosso personagem é comparado a Ruy Blas, personagem do drama homônimo de Victor Hugo. O enredo dá conta de explicitar o trágico destino de um plebeu apaixonado por uma dama da

aristocracia e, que tal qual o personagem deste conto, também cometeu suicídio motivado pela impossibilidade de realização do amor.

Vejamos, então, que no conto em questão, bem como em diversas obras literárias, à relação de causa e consequência entre amor e morte são atribuídos aspectos que envolvem uma típica atmosfera de descontrole emocional que é associada à obsessão e à loucura e que causa constante angústia e sofrimento:

> Quando a viu, endoideceu. Preso, embriagado, arrastado por aquela delirante paixão, nunca mais teve sossego nem descanso. (ESPANCA, 2006, p. 29).

A oficina de trabalho de Manuel ficava próxima a residência da amada, então havia dias e até mesmo noites (quando havia alguma festa), em que ele, obcecado, passava horas a observar o que ali ocorria:

> [...] só quando, de madrugada, via partir os últimos convidados, ou quando se apagava a última luz, é que ele se resolvia a voltar para casa, a passos lentos, transido de frio e com o coração num farrapo. (ESPANCA, 2006, p. 29).

Sua atividade profissional consistia em esculpir vultos em granito, profissão que herdou do avô. Mais um elemento que denota a sensibilidade do personagem, seu trabalho por si só além de referência, é uma arte propriamente dita. Maria Del Pilar era a inspiração do escultor. Desde que se apaixonou, suas produções apresentavam as feições do rosto que o obcecava. Assim como manifestado no texto, seu trabalho representa, simbolicamente, a possibilidade de realização daquele amor impossível:

> Todos os simbólicos vultos dos túmulos, a Saudade, a Fé, as Musas e os Anjos, todos lhe saíam das mãos, não se sabia por que acaso, com o mesmo perfil finíssimo, o mesmo sorriso sinuoso, os mesmos contornos delicados de um rosto que o obcecava e que o trazia arredado do resto do mundo, com os mesmos corpos esbeltos de adolescentes puros talhados em linhas rígidas e hieráticas. Parecia que a pedra tinha a consciência da sua alta missão, o orgulho de, bruta e informe, realizar um sonho, ser transformada, por um raro prodígio de amor, numa Maria del Pilar que a paixão de um pobre divinizara. (ESPANCA, 2006, p. 30).

Observemos que, em alguns momentos, sutilmente, o narrador lança à amada a responsabilidade pelas ações de Manuel. Acima, por exemplo, era o

rosto que o obcecava. E, no entanto, ela sequer soube desse sentimento, então jamais nutriu qualquer tipo de esperança com relação a isso. Vejamos, ainda, outros trechos em que há uma certa tentativa de transferência da responsabilidade dos atos de Manuel para a amada:

> Se ela tivesse olhado para ele ao menos uma vez na sua vida! Mas não...no seu mesquinho tesouro de apaixonado, não encontrava nada, por mais que procurasse, por mais que remexesse, que se assemelhasse ao doce fulgor de duas límpidas esmeraldas claras. Esse prodígio, esse milagre, não se dera nunca! Um olhar! Mas se ele tivesse achado, no seu mesquinho tesouro de apaixonado, um só olhar de Maria Del Pilar, não estaria decerto ali rígido, inerte, gelado! (ESPANCA, 2006, p. 31).

> Maria Del Pilar, princesinha loira, que, com as suas mãos de boneca, o empurrara para a cova sem o saber, fizera do rapagão moreno e cheio de vida, que ele era, o trapo que ali jazia insensível e inútil. (ESPANCA, 2006, p. 31).

Ou seja, essas possíveis induções de culpa à amada já são elementos prévios que atuam em contribuição à veemente defesa do suicídio do personagem que virá adiante.

Há indícios de que Manuel tentou evitar seu trágico desfecho. Para evitar as ocasiões em que ficava a observar a casa de Maria Del Pilar, por exemplo, ele dedicava-se incansavelmente ao trabalho. No entanto, até nesses momentos, é possível perceber que a ideia de morte já era cultivada em seus pensamentos. Atentemos para a imagem impregnada de simbologia fúnebre que é ave de rapina e como ela atua aqui invocando a ideia da morte alimentada pelo personagem:

> [...] trabalhava febrilmente, sem descanso, o dia inteiro, numa exaltação de todos os seus nervos, numa ânsia de todo o seu ser, como se quisesse matar às marteladas qualquer ave de rapina que sentia roer-lhe as entranhas. (ESPANCA, 2006, p. 29).

Atentemos para o fato de que o personagem, apesar do sofrimento e da angústia, contenta-se com a privação, contenta-se com o fato de que pode apenas idolatrar sua amada:

> Não a podia cobiçar sequer, mas não era de ninguém. Vaso sagrado por onde nenhuma boca matara a sede, templo que nenhuns passos tinham profanado ainda, torre de marfim do

> seu amor a que nenhum olhar subira, não era dele, não, mas era a Pura, a Intangível, era *A que não era de ninguém!* (ESPANCA, 2006, p. 32, grifos da autora).

Assim como em *As orações de Sóror Maria da Pureza* e *A Morta*, a castidade da personagem é ressaltada. Aqui, através de recursos textuais, o uso de maiúsculas e itálico. Isso a remete a um status sagrado: "a Pura, a Intangível, *A que não era de ninguém!"* A aceitação da privação e do sofrimento, bem como a certeza da impossibilidade do amor aqui presentes, nos remetem novamente a aspectos do amor cortês:

> Sem privação não há amor cortês. [...] O sofrimento, como um estado de luto permanente, corresponde ao morrer de amor. O objeto amado só pode comparecer na estrutura da privação, porque se trata de um amor em que as relações entre sujeito e objeto se inscrevem na falta. É por lhe ter sido dado o sentido de um objeto precioso e, como tal, privilegiado que a Dama se converte em símbolo da própria ausência do objeto de desejo. Amar no amor cortês significa renunciar não ao amor, mas ao objeto amado. (FERREIRA, 2004, p. 48).

Notemos, portanto, que esse contentamento, essa aceitação, perduram somente até o momento em que o personagem é subitamente surpreendido com a devastadora notícia do casamento de sua preciosa e inalcançável Maria Del Pilar. Frente à percepção do tempo perdido e da efemeridade da vida, o jovem Manuel se desespera, tem um choque de realidade. Esse momento é crucial para a transfiguração de seu comportamento, e mais adiante essa mudança resultará em sua derrocada:

> Mas um dia — dia maldito aquele! — a notícia do casamento de Maria del Pilar rodopiou vertiginosa, como um súbito ciclone, arrastando tudo na sua pobre existência de simples, cheia, a transbordar, das migalhas de um sonho. Assombrou-o. [...] E os muros, as pedras, começaram a dançar-lhe, diante dos olhos esgazeados, a dança macabra do seu destino perdido. Pobre poeta! Com o brutal encontrão, acordou sobressaltado do êxtase de tantos anos e deu com os olhos na miséria da vida! Tinha adormecido criança, despertou homem feito e, espavorido, estendeu as mãos para agarrar toda a sua linda adolescência inverossímil e quimérica que lhe fugia. (ESPANCA, 2006, p. 32-33).

Note-se que a descrição da reação do personagem é repleta de alusões a elementos literários que a tornam extremamente poética. A escolha dos elementos se complementa e dá um certo ritmo ao enredo, ritmo peculiar à

poesia. A vertigem, o ciclone, a alusão à fúnebre dança macabra, os pensamentos sobre todos aqueles anos. Após, simbolicamente, acordar para a própria realidade a partir da notícia, Manuel efetivamente desmaia:

> As estátuas, os companheiros, os blocos de pedra,tudo redopiava em volta numa vertigem que não conseguiu vencer. Apoiou-se pesadamente à pedra que trabalhava, e, muito pálido, foi escorregando devagarinho até cair como um boneco a quem um bebê, curioso e azougado, tivesse cortado os fios da sua pobre existência de fantoche, que vivera de uma mentira uma vida que não passara de ilusão.
> Quando voltou a si, circunvagou os olhos pelo quarto e viu a mãe, encostada à cabeceira da cama, fitando-o. Que estranho poder de videntes tem uns olhos de mãe! Manuel Garcia compreendeu que o seu segredo não era só dele, mas teve vergonha, corou, desviou os olhos. A mãe, com o pudor receoso de quem surpreende um mistério inquietante, calou-se, abafando um suspiro. (ESPANCA, 2006, p. 33).

Para Morin, “as síncopes e os desmaios indicam uma fuga do duplo. Sonho e síncope já são semelhantes à morte, quando o duplo abandonará, desta vez para sempre, o corpo.” (1997, p. 134). Então, pode-se dizer que a notícia do casamento de sua amada traz consigo, ao personagem, um suposto ensaio de sua própria morte. A partir de então, a vida anteriormente pacata de Manoel toma outro rumo:

> E a vida continuou. Manuel, cada vez mais encerrado no seu gelado mutismo, começara a viver uma vida desregrada. A sua casta mocidade afundava-se num lodaçal de vícios. De olhos fitos no topo do seu calvário distante, onde numa hora de suprema coragem encontraria a morte redentora, atolou-se, na medonha subida, em todos os charcos do caminho. Há quem suba a descer. Há almas privilegiadas e únicas que nada têm a ver com a lógica absurda das leis humanas. As turbas inconscientes e boçais lançam, à face de certos entes, anátemas que o céu, se o há, não deve perdoar. À gargalhada insultante deste mundo responde a infinita serenidade do que fica para Além e que os olhos míopes não veem. Manuel subia a descer... (ESPANCA, 2006, p. 33).

A medida que a ideia da morte vai se tornando cada vez mais palpável, numa crescente, a possibilidade de redenção começa a ser-lhe atribuída. A isso, contrapõe-se a transformação do personagem, cujo desespero e sofrimento tornam-se cada vez mais intensos e angustiantes. O jogo de palavras utilizado “Manuel subia a descer...” demonstra condescendência com as atitudes e pensamentos do personagem e funciona como uma espécie de

defesa deste por parte do narrador. E vejamos que não se trata simplesmente de complacência ou de piedade, pois está clara a noção de que o fato de desejar a própria morte representa repulsa para a sociedade (absurdas leis humanas).

Notemos que, inclusive, neste e em outros contos analisados, como a *A Morta* é recorrente a menção ao calvário ou Gólgota. O calvário corresponde ao local, à colina onde Jesus foi crucificado, mas a carga simbólica aí impregnada remete ao aspecto sagrado que compõe o imaginário cristão e alude a todo o sofrimento e martírio de Cristo nos momentos anteriores à sua morte. Lembremos que, inicialmente, em busca da redenção, muitos cristãos praticavam o suicídio inspirados na morte de Jesus, a qual chegou a ser considerada como tal. A criação da lei que proíbe o suicídio ocorreu muito tempo depois, como medida da Igreja para obter controle sobre essa prática.

Dessa forma, pode-se pressupor que essas menções recorrentes ao calvário denotam uma tentativa de associar a prática do suicídio à morte redentora de Cristo. Sabe-se que Santo Agostinho enfrentou dificuldade em fundamentar a lei de proibição ao suicídio baseada nas escrituras sagradas, já que não havia menção explícita a isso nem no antigo, nem no novo testamento. A partir desses dados, perguntamo-nos: não seriam essas menções uma maneira implícita utilizada pela autora para questionar uma possível deturpação do que inicialmente significou a morte de Jesus para os cristãos? Assim, pode estar implícita nessas menções recorrentes ao calvário, que a Igreja, em defesa de seus interesses e do controle social, tenha talvez deturpado o “um possível sentido original” da morte de Cristo.

O trecho abaixo transcrito corresponde à defesa veementemente forte ao ato de suicídio cometido pelo personagem. Note-se que antes mesmo do fato derradeiro ser descrito, o narrador já atuava em favor do suicídio, contrapondo-se, assim, aos aspectos sociais que são culturalmente atribuídos a esse ato.

> Quando o que lhe ficou para trás não foi mais que um ponto perdido no desapego de tudo a que chegara, quando conseguiu finalmente arrancar de si os pedaços irreconhecíveis do seu sonho desfeito, Manuel Garcia olhou face a face a vida, e sorriu. Oh, o sorriso de desdém dos que querem morrer! Quem foi que se atreveu a dizer alguma vez, quem foi que

> ousou traçar num papel as letras da palavra cobardia, falando de um suicida?! Oh, a medonha coragem dos que vão arrancando de si, dia a dia, a doçura da saudade do que passou, o encanto novo da esperança do que há de vir, e que serenamente, desdenhosamente, sem saudades nem esperanças, partem um dia sem saber para onde, aventureiros da morte, emigrantes sem eira nem beira, audaciosos esquadrinhadores de abismos mais negros e mais misteriosos que todos os abismos escancarados deste mundo! Quem foi que um dia ousou lançar a um papel as letras ultrajantes da palavra cobardia, essa suprema afronta, esse insultante escarro, à face dos que querem morrer?!
> O que lhes foi preciso de coragem desdenhosa, de altiva serenidade, de profundíssimo desprezo, às almas que partiram *por querer!*
> Manuel Garcia lutou um ano, e conseguiu vencer a vida, vencendo-se. Ao pavor do fim, ao medo do sofrimento, ao horror do gesto, daquele gesto que é ainda consciente e que vai deixar de o ser, o gesto para além do qual a nossa vontade, quebrada, não tem poder algum, que é o último antes do pavoroso mistério, a tudo isto, a todos estes fantasmas contra quem lutara um ano inteiro, respondeu ele, um dia, com um sorriso... e que sorriso!...
> E foi assim que na penumbra fechada de um crepúsculo de novembro, Manuel Garcia meteu uma bala no peito, depois de escrever num papel frases de amor a uma princesinha loira, depois de lhe ter traçado o nome, o lindo nome que cheira a jardins de Espanha, num quadradinho branco, onde as últimas lágrimas dos seus olhos caíram e secaram. (ESPANCA, 2006, p. 33-34, grifos da autora).

Pode-se perceber que a maneira como é abordado o suicídio, vai de encontro ao que é histórica e culturalmente apregoado pela sociedade judaico cristã, conforme vimos anteriormente, no capítulo dois. No entanto, no trecho acima transcrito, há forte exaltação da coragem daqueles que optam por essa prática, que neste conto chega a ser considerada como um ato heroico, como um alento, como a cura e a redenção para todo o sofrimento que já não era mais suportável. A respeito do suicídio na literatura, vejamos as acepções de Bachelard, e como se adaptam a este conto:

> O problema do *suicídio* na literatura é um problema decisivo para julgar os valores dramáticos. Apesar de todos artifícios literários, o crime não expõe bem seu íntimo. Com demasiada evidência, ele depende das circunstâncias exteriores. Irrompe como um acontecimento que nem sempre se prende ao caráter do assassino. O suicídio na literatura, prepara-se ao contrário com um longo destino íntimo. É, literalmente, a morte mais preparada, mais planejada, mais total. O romancista quase gostaria que o Universo inteiro participasse do suicídio de seu

> herói. O suicídio literário é, pois, muito capaz de nos dar a *imaginação da morte.* Ele põe em ordem as imagens da morte. (BACHELARD, 2013, p. 83)

Essa defesa do suicídio não se restringe somente ao narrador. Também a partir das atitudes da figura materna ela se dará, pois apesar do luto enfrentado pela mãe de Manuel Garcia, ela será capaz de controlar sua dor e, assim, resignada, agir de modo a atuar em defesa do filho, protegendo-o mesmo após sua morte e, dessa forma, honrando sua memória perante a sociedade.

> [...] quando ela entrou e viu, a história leu-a ela inteira, dentro da sua triste alma de mãe dolorosa; foi como se a lesse toda, linha a linha, capítulo por capítulo, naquele funesto segundo em que o destino lhe punha diante dos olhos, brutalmente, para que ela o lesse, o seu sinistro epílogo de morte. (ESPANCA, 2006, p. 26).

Vejamos, acima, como a descrição da reação da mãe, ao deparar-se com a cena do crime, mantém as mesmas referenciais ao texto literário anteriormente citadas e presentes na abertura do conto, o epílogo, os capítulos e também a ação da leitura, que simbolicamente, aqui, evoca as reminiscências da mãe a respeito da paixão que Manuel nutria por Maria Del Pilar:

> Adivinhara há muito o doido segredo do filho, o segredo daquela paixão que o crucificara em vida, que o empurrara aos vinte e dois anos para o negrume da cova. Nunca dissera nada a ninguém. Para quê? Quando naquele aziago anoitecer de novembro, transpôs o limiar do quarto e viu o filho morto, não gemeu, não gritou. Para quê?... (ESPANCA, 2006, p. 27).

Manuel deixou uma carta para sua amada. O teor desse documento não é mencionado no enredo, mas pela mãe, à carta, é atribuída uma carga simbólica que remete ao imaginário fúnebre, especificamente ao túmulo de seu filho, visto que ela sabe que ali está contido o motivo que o levou ao suicídio:

> A carta parecia o selo sem esperança daquele túmulo, o selo maldito que a sorte aziaga imprimira, a fechar, para a eternidade, aquela vida ardente e moça. [...] Estava fechada; e então a mãe, ao lindo nome de mulher que as mãos morenas do filho tinham traçado na última hora da sua vida, acrescentou mentalmente o resto do nome que lá não estava e que o seu

> triste coração de mãe adivinhara: Calderon de Ataíde. (ESPANCA, 2006, p. 28).

Enquanto prepara o corpo do filho para os ritos fúnebres, pela janela a mãe consegue avistar as luzes do palácio onde naquele momento ocorre o baile em alusão ao casamento de Maria Del Pilar, que ocorrera doze horas antes, na Capela do Palácio. Nesse triste momento a resignação e tristeza dessa mãe são amplamente ressaltados pelo narrador. Ela alterna os cuidados com o corpo do filho com momentos de introspecção. O observa, observa o movimento externo relativo à festa, observa a maldita carta.

> A mãe tornou a pegar na carta, cuja brancura, sobre o vermelho do pano de ramagens, a hipnotizava. Pensativa, olhou-a longamente, tornou a pousá-la. Foi à janela, abriu-a, e debruçou-se no abismo da noite. A rua era um poço sem fundo. A chuva, que até ali caíra delgada como uma bruma, começava a engrossar. (ESPANCA, 2006, p. 34-35).

Notemos que na construção do espaço está novamente presente a água, com suas características ambivalentes de morte e renascimento. Atentemos para o fato de que a chuva torna-se mais forte no exato momento em que lá fora, ocorre a festa de casamento da amada de Manuel Garcia. Conforme veremos adiante, a água será elemento simbólico recorrente no conto. Vejamos, ainda, como as acepções de Bachelard relacionam a água também à efemeridade do tempo, a qual está ligada à incontestável finititude da matéria:

> Não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, porque, já em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre. A água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser voltado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o céu com suas flechas; a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal. (BACHELARD, 2013, p. 6-7).

A toda resignação e controle emocional externamente expressos pela mãe, contrapõem-se seus pensamentos por alguns instantes. Naqueles momentos de introspecção, ela revolta-se imensamente e deseja momentaneamente que o mundo acabe. Vejamos:

> Teve vontade de uivar como aquele cão sem dono, de se deitar na lama da rua, de bruços, com a boca na terra, rastejando, como um bicho, amortalhada na frescura daquela chuva que continuava a encharcar tudo, como se para além das quatro paredes daquele quarto o mundo acabasse num novo dilúvio. [...]
> Que não ficasse pedra sobre pedra, que os campos fossem rasos, secos, rapados por todas as pragas que sobre eles caíssem em maldição! E a última visão do seu sonho criminoso e insensato foi a visão do mundo desaparecido, engolido pela vastidão de enormes oceanos, e à tona d'água, a boiar, o esquife onde o filho dormia repousadamente, embalado em cadência pelo ritmo das ondas. (ESPANCA, 2006, p. 36).

Temos a partir desse trecho, novamente a presença da água com suas múltiplas possibilidades simbólicas. Com suas características maternas (BACHELARD, 2013, p. 75), invocando o retorno ao ventre materno "dormia repousadamente, embalado em cadência". Através do esquife, "e à tona d'água, a boiar, o esquife", uma possível remissão à Caronte, o barqueiro infernal, já que "A barca de Caronte será assim um símbolo que permanecerá ligado à indestrutível desventura dos homens" (BACHELARD, 2013, p. 82). Resta-nos, ainda, a remissão aos aspectos reintegradores do dilúvio "a visão do mundo desaparecido, engolido pela vastidão de enormes oceanos", cujo corolário cosmogônico é ressaltado por Eliade. (ELIADE, 1991, p. 152).

Temos, também, a remissão aos aspectos simbólicos purificadores peculiares da água mencionados pelo autor:

> A mãe tornou a debruçar-se sobre o negrume da rua. A chuva, agora, caía em enxurrada, como se o céu quisesse lavar o mundo de todos os seus maus pensamentos e ações. (ESPANCA, 2006, p. 35).

Vejamos como à chuva é atribuída essa capacidade simbólica própria da água, de limpar, de regenerar. Isso ocorre porque as águas conservam invariavelmente sua função em qualquer grupo religioso em que se encontrem, elas desintegram, eliminam as formas, "lavam os pecados", são ao mesmo tempo purificadoras e regeneradoras. (ELIADE, 1991, p. 152).

Após os momentos de revolta interna, é reestabelecida a calma e serenidade da mãe, que resignada, volta-se para o filho morto e com ele mantém uma espécie de diálogo, nos quais as respostas que acredita obter se dão através de possíveis gestos do morto. A partir disso, como se estivesse

atendendo a um pedido do filho, e também baseada em sua própria intuição, ela altera a cena do crime:

> - Não, meu filho, não... Eu sei. Que loucura! A carta... eu sei, a carta não é para a Maria Del Pilar que a esta hora dança, vestida de branco, nos braços doutro. Não... Eu sei. A carta vai ser entregue à outra, à pobrezinha por quem tu morreste. Eu sei. Cala-te. Não chores. Está sossegado.
> Pareceu-lhe então ver na boca do filho um eflúvio de sorriso. Sim, era isso, não a enganara a sua intuição; era isso que ele queria. A carta era para a costureirinha, para a morena andaluza, de rosto tostado de gitana; pois para quem havia de ser? Ele não conhecia outra Maria Del Pilar!...
> E, devagarinho, sempre a olhar a boca do filho onde o sorriso se acentuava mais luminoso e enternecido, foi à mesa, pegou na carta, tornou a pousá-la e, a tremer, escreveu o resto do nome que lá faltava, o nome plebeu e obscuro de uma triste costureirinha que passara a vida a amar, sem nunca se julgar amada: Sánchez. (ESPANCA, 2006, p. 37).

À atitude de acrescentar o sobrenome de outra Maria à carta deixada pelo filho atribuímos o instinto maternal de defesa. A mãe acrescentou o sobrenome de outra Maria, uma Maria pertencente à mesma classe social de seu filho. Trata-se de uma tentativa que visa amenizar e abrandar o escárnio da sociedade a qual será submetida a memória de Manuel Garcia. Pois, além do luto pela perda, a mãe terá de lidar com toda a carga pejorativa que é culturalmente atribuída aos suicidas e seus familiares. Dessa forma, julga-se que o escárnio poderia ser ainda maior se soubessem o segredo do filho.

> Pousou a pena, olhou o morto com uns olhos onde havia ainda uma sombra de inquietação, uns olhos interrogadores e tristes; a pouco e pouco, porém, o olhar foi-lhe tomando uma grande expressão de serenidade, e a sua boca pálida e triste de velhinha respondeu com um sorriso ao sorriso do filho. (ESPANCA, 2006, p. 37).

Ressaltamos a maneira através da qual o encerramento do conto alude, simbolicamente, a uma possível satisfação do filho para com o gesto da mãe, bem como propõe uma atmosfera de paz e redenção oposta a todo o sofrimento que Manuel cultivava em vida. Temos enfim, a efetivação do suicídio simbolizando o estancamento da dor de viver e de amar sem ser correspondido.

3.1.4. O Dominó Preto: a dor do amor não correspondido

Assim como em *A Paixão de Manoel Garcia,* em *O Dominó Preto* temos também a face da morte representada através do suicídio que ocorre como fuga frente à impossibilidade de realização do enlace amoroso. Mas aqui, ao contrário do que acontece no conto anterior, ambos os personagens pertencem a mesma casta social. Assim, o que constitui o obstáculo que impossibilita a realização desse amor é a negativa por parte de Maria. Veremos como o comportamento peculiar e um tanto obsessivo do personagem contribuiu para a consolidação de seu trágico destino.

Neste conto, o enredo nos é apresentado por um narrador onisciente, cujas reminiscências se misturam com as do personagem Joaquim, que vestindo uma fantasia de Dominó Preto, atendendo a pedido da amada, numa terça-feira de carnaval, a aguarda para um encontro que ela supostamente aceitou no dia anterior. É possível constatar que a cronologia dos fatos propriamente dita corresponde ao período compreendido entre o anoitecer e o amanhecer, ou seja, cerca de algumas horas a partir do momento em que Joaquin sentou-se a esperar Maria.

As lembranças correspondem, portanto, àquele momento da espera, que ocorreu no dia anterior, ao próprio momento da espera e, também, aos oito anos anteriores, período em que Joaquin cultivava seu sentimento pela personagem:

> Havia já mais de oito anos que andava atrás dela. E só agora conseguira que ela se resolvesse a ouvi-lo. Há tantos anos, santo Deus! Ainda ele estava moço na mercearia da Rua dos Olivais, ainda nem sonhava que lhe haviam de dar sociedade na casa, nem tinha amealhado os seis contos de réis que tinha agora na Caixa Geral de Depósitos, já gostava dela, já gostava de a ver passar, pisando no seu passinho grácil e desenvolto a calçada de pedras pontiagudas.
> Os gritinhos que ela dava quando punha o pé em falso, o pé de boneca calçado de sapatinhos de verniz com saltos de palmo e meio! E quando entrava na loja! O cubículo escuro, sujo, feio, era de repente um grande salão feérico todo cheio de luzes, deslumbrante de asseio, bonito como nenhum. (ESPANCA, 2010, p. 55).

Note-se que a simples presença da amada é atribuído o poder de transfigurar o ambiente positivamente, ou seja, mais uma vez temos o reflexo

das sensações típicas dos apaixonados relacionadas ao espaço. Até então, inicialmente, poderíamos supor que está tudo dentro dos limites da normalidade para um apaixonado. Na transcrição abaixo, atentemos também para a presença da acácia, árvore que, como vimos na análise de *As Orações de Sóror Maria da Pureza,* simboliza a imortalidade da alma. Vejamos, ainda, que em nome de seu sentimento, atipicamente, Joaquim era casto:

> No banco da avenida, sob a acácia já cheinha de folhas, noite escura, o Joaquim entretinha-se a passar religiosamente as contas do seu rosário de recordações dos longos anos que passara atrás dela, inutilmente, mendigando sem se cansar um bocadinho de amor que matasse a fome e a sede ao seu corpo de adolescente casto que nunca se atrevera a seguir uma mulher pelas ruas escusas, pelos cantos misteriosos, quando a cidade cúmplice fecha os olhos e finge que dorme. (ESPANCA, 2010, p. 55-56).

Chama-nos a atenção a castidade do personagem, porque além de atípica, é como se houvesse uma inversão dos papéis femininos e masculinos com relação aos outros contos analisados. Em *As orações de Sóror Maria da Pureza* e *A Paixão de Manuel Garcia* as personagens femininas, coincidentemente, também se chamavam Maria. Nestes contos, além do nome que por si só já remete à simbólica figura sagrada da virgem, eram ressaltados outros aspectos relevantes que se referiam à castidade e pureza das personagens. Já neste conto, a figura masculina é que é portadora dessa referida castidade, “seu corpo de adolescente casto”, enquanto a feminina, apesar de chamar-se Maria como as outras, possui má reputação, de acordo com trechos que dão conta da opinião de terceiros. Sobre sua castidade nada efetivamente é dito, mas a aludida má reputação por si só é capaz de remeter a uma atmosfera de dúvida.

A partir do comportamento de Joaquin, alguns aspectos do amor cortês que mencionamos em *A Paixão de Manoel Garcia* também aqui são recorrentes. O objeto amado é inacessível, tornando impossível a realização do amor. No entanto, não há sigilo, já que a paixão alimentada pelo protagonista é do conhecimento de todos, inclusive da pretendida amante, que o rechaça. Portanto, essa inacessibilidade se dá através da recusa.

> [...] queria ganhá-la custasse o que custasse, embora tivesse de andar de rastos atrás dela a vida inteira. Tinha tempo! E

> assim fez: trabalhou sem descanso e sem desalento meses e meses, todos os dias do ano, quer de Inverno quer de Verão, mal luzia o Sol no alto até noite fechada, sem domingos nem dias santos. (ESPANCA, 2010, p. 55).

Vejamos que, mesmo diante das recusas, o personagem coloca-se, literalmente a serviço da amada, e como no amor cortês, é capaz de sofrer e morrer de amor. No entanto, no amor cortês o amante ama o amor e contenta-se com a inacessibilidade, o que não ocorre aqui, pois Joaquim quer ser amado: "queria ganha-la custasse o que custasse". A servidão típica do amor cortês é apenas um dos artifícios de que se utiliza para alcançar o objeto amado. Aos aspectos dos sentimentos de Joaquin correspondem as seguintes características:

> [...] o amor como paixão imaginária é definido como um amor que deseja ser amado. O que é visado nesse amor é o aprisionamento do outro. Isto implica que o outro só pode ser tomado como objeto do bem, ou seja, o que o apaixonado considera seu bem está no outro. Logo, a única particularidade do outro, colocado no lugar de objeto amado, é satisfazer o pedido do sujeito para ser amado. Mas o apaixonado quer ser amado por tudo. Suas súplicas não têm limites. Suas dores também não. (FERREIRA, 2004, p.39).

Apesar de Maria não ter voz no texto, está claro em diversas passagens que o sentimento cultivado era unilateral e jamais houve correspondência por parte dela, que além de recusar, caçoava dele constantemente:

> [...] ficava a olhar para ela, esquecido do que lhe haviam pedido, vendo apenas na sua frente a boca fresca e os olhos gaiatos da rapariguinha risonha que, sem piedade, troçava dele constantemente. Mas que lindo riso o dela! (ESPANCA, 2010, p. 55).

> Sempre gostara daquela, daquela só, e um dia – já lá iam dois anos! – enchera-se de coragem e dissera-lho. A gargalhada que ela lhe dera na cara! Tinha-a ainda nos ouvidos, aquela divertida e escarnecedora gargalhada que lhe fizera chegar as lágrimas aos olhos. (ESPANCA, 2010, p. 56).

Dessa, forma, é possível constatar que o comportamento de Joaquim com relação ao trabalho é desmedido e, remete a uma espécie de obsessão. Pois, mesmo diante das inúmeras recusas, seu único objetivo era trabalhar de sol a sol, para assim adquirir dinheiro e bens com os quais acreditava que seria

possível conquistar Maria e com ela constituir uma família, conforme preceituam as normas da sociedade patriarcal, que dão conta de que o homem deve prover o sustento da família. À medida que, por trás disso está a única maneira que vislumbra de conquistá-la, o personagem simplesmente ignora as diversas recusas e, apaixonado, cego, não entende que “o amor, ao contrário da paixão, só pode ser concebido numa relação simbólica, ou seja, numa relação mediada pela palavra.” (FERREIRA, 2004, p. 39).

Além das reminiscências, o texto é marcado pelos devaneios de Joaquin enquanto espera. Esses devaneios dão conta de sua vida futura junto a Maria como um fato concretizado e garantido, como se não dependessem também da vontade dela, ou como se somente o fato dela ter aceitado encontrá-lo, ou aceitado ouvi-lo já significasse também um aceite para todo o resto que ele planejava por conta própria. Alheio às constantes recusas, cultivando sua paixão imaginária e unilateral, Joaquim seguia firme em seu propósito. Ao esperá-la, fazia planos para o futuro:

> A sua Maria havia de ter tudo o que ela quisesse e, para começo, já amanhã lhe iria comprar aqueles brincos compridos de pedras azuis que tinha visto na ourivesaria ao lado e que tão bem deviam ficar-lhe, a baloiçarem-se na pontinha rosada da orelha, naquele gesto que ela fazia com tanta graça, a dizer que “não” e “não”, a marota! Sempre, a todos os seus rogos, a todas as suas promessas, a tudo o que fizera para a captar, para a seduzir de há oito anos até… até ontem. Ah, ontem! (ESPANCA, 2010, p. 58).

> E o Joaquim ria-se baixinho com um riso feliz, no seu banco da avenida, debaixo da acácia já cheinha de folhas, onde os pardais dormiam muito encostadinhos uns aos outros por causa do frio. Já tinha com que pôr a casa, um quarto ou quinto andar numa casinha acabada de construir, numa rua sossegada e limpa, que ele tinha já debaixo de olho, ali para os lados do rio. (ESPANCA, 2010, p. 57).

Quando vislumbra esses momentos futuros a alegria de Joaquin é extrema. No entanto, a isso se contrapõe a angústia que sente quando percebe que as horas passam e sua amada não chega. Mas, ele não se dá por vencido, não aceita a possibilidade de que ela não vem e, resignado, continua a esperar, inventando para si mesmo justificativas para a ausência.

> Logo ao anoitecer fora para lá, não fosse a ela dar-lhe na cabeça ir mais cedo ou ele ter ouvido mal. Talvez ela tivesse

> dito às oito horas, já não se lembrava bem. Ele estava como doido! Não era admiração nenhuma ter trocado as horas, ter-se enganado. Ah, ontem!... Sabia ele lá bem de que freguesia era, ao ouvir-lhe dizer, pela primeira vez na sua vida, que sim, que iria falar com ele, combinarem a sua vida, trocarem as suas promessas, falarem de amor. De amor!...(ESPANCA, 2010, p. 55).

Percebe-se que os pensamentos do personagem se alternam entre alegria e tristeza conforme suas lembranças ou a percepção de que o tempo está a passar e Maria não chega. Ele afirma que ela combinou as dez horas, foi esperá-la já ao anoitecer para não haver desencontro, e mesmo assim há momentos em que acredita que ela possa ter combinado e/ou ido antes, as vinte horas ou, ainda, que virá depois. Os pensamentos confusos são uma espécie de estratégia para enganar a si mesmo e temporariamente afastar a ideia de que a amada não irá ao seu encontro.

Durante a noite, inquieto a esperar, sentava-se e levantava-se e sua figura, fantasiado de dominó, assustava alguns passantes. Também os policiais ao passar questionavam o que fazia ali. Vejamos abaixo a descrição da fantasia do personagem, cujas características remetem à imagem iconográfica da morte:

> Tateou no bolso do colete o grande relógio de prata. Ao puxar por ele, para ver as horas, as mãos enrodilharam-se-lhe no dominó preto que vestia. Sorriu, satisfeito. Mais um capricho do demônio da rapariga, que era levadinha da breca! De que ela se havia de lembrar? Como era Terça-Feira Gorda...
> “Leve um dominó preto, com um laço azul no ombro, para o conhecer. Havemos de nos divertir muito!” E ele fizera-lhe a vontade, pois é claro! Mirou-se complacentemente de alto a baixo: o dominó de setineta preta que lhe chegava quase aos pés, comprido como sotaina de clérigo, o farfalhudo laço de seda azul sobre o ombro... Tal qual ela havia dito... (ESPANCA, 2010, p. 60).

Durante a espera o personagem vai da euforia ao desespero e da alegria à profunda tristeza, de maneira cíclica e vertiginosa, dividindo seus pensamentos entre as lembranças dos anos em que fora desprezado, os planos que cultivava para o futuro ao lado da amada e, finalmente, a desesperadora constatação de que ela não iria a seu encontro. A partir dessa constatação, toda sua paixão transforma-se em ódio:

> O ódio tem a mesma dimensão imaginária da paixão. Isto significa que o outro, como se fosse um objeto, é embrulhado em um invólucro, para ser considerado não o bem do sujeito, mas seu mal. Agora, em vez de se querer o outro para si, aspira-se à sua destruição completa. O ódio, tal qual a paixão, exige coisas impossíveis e sem limite. Justamente por isso, ele não se satisfaz com a eliminação do outro. Então, se não é possível o desaparecimento do outro na ordem simbólica, ou seja, apagar seu nome, eliminando qualquer referência a sua existência, é preciso a difamação. (FERREIRA, 2004, P.39).

Em virtude de vislumbrar a impossibilidade de realização de seus anseios amorosos, o personagem, movido pela ira, tenta culpar Maria por sua própria obsessão em desejá-la durante todos esses anos e, assim, passa a pensar em convergência com os que a ela atribuíam má fama.

> Era então verdade todo o mal que diziam dela, todo o mal que lhe tinham dito! Sem vergonha, sem juízo, sem consciência, passava a vida a desgraçar homens, a desgraçada! Mas então a sua casinha, a sua casinha nova na rua limpa e sossegada, as suas economias, todos os seus sonhos, toda a sua vida?! Que seria feito daquilo tudo, santo deus?! (ESPANCA, 2010, p.62).

Note-se que no trecho acima o personagem questiona o que será feito com sua casinha, com suas economias e com os seus sonhos, os quais na verdade remetem a uma idealização socialmente instituída que é o casamento. Ou seja, isso nos remete ao fato de que tão importante quanto ter o sim por parte de Maria, era a efetivação da afirmação social que o casamento implicava para Joaquin. Note-se, portanto, que antes mesmo de cometer o suicídio, o que ocorreu subitamente, como veremos adiante, Joaquin tinha percepção de que este ato contribuiria para a deturpação da honra de Maria, para sua difamação.

> Pobre rapariga! Ia agora fazer caso das coisas que lhe diziam! Não tinha sido nem uma nem duas vezes que lhe tinham dito mal dela; as referências que lhe faziam não eram nada boas, lá isso não! Que não era séria, que não tinha mesmo juizinho nenhum, que o não queria a ele, mas que talvez quisesse outros, que andava metida com gente de teatro, que mais isto e mais aquilo, enfim, um ror de coisas que às vezes o entristeciam. Nada tinham poupado para lhe fazerem perder aquela cisma, para o arredarem daquele fado em que o viam andar há anos, mas tudo tinha sido em vão. (ESPANCA, 2010, p. 59).

Dessa forma, frente à própria percepção de seus sonhos desfeitos e cada vez mais desesperado, Joaquin não era mais capaz de absorver a quebra de expectativa e seguir sua vida, ele desejava, ainda que inconscientemente, que ela viesse, mas ciente de que isso não ocorreria, tentava convencer a si mesmo que a culpa de suas expectativas mal fadadas era dela, e de que não havia ouvido as pessoas que lhe avisaram sobre ela. Abaixo o trecho que descreve os momentos anteriores ao suicídio e também o exato momento em que ele ocorre:

> Que horas seriam?... Viu outra vez o relógio: três horas! Ela já não vinha! Era impossível!... Que estava ele ali a fazer naquele maldito banco, sozinho?... Num supremo esforço de toda a sua vontade, retesou os músculos, levantou-se. [...] tornou a sentar-se. Podia ser, podia muito bem ser que ela viesse ainda. Ainda não era tarde! Podia ter adoecido... Mas a estes enganos com que pretendia iludir-se, o pobre coração, que era como uma chaga em sangue dentro do seu peito, revoltava-se num sobressalto das suas últimas energias, numa náusea de nojo perante a perfídia imerecida. Ah, Maria, Maria!
> [...]
> Soluços violentos faziam-lhe estalar o peito, a emoção apertava-lhe a garganta em tenazes de ferro, caíam-lhe lágrimas em fio pela cara abaixo. Na sua grotesca humildade era um espantalho desprezível. Mascarado, ridículo, lavado em lágrimas, era mais infeliz que as pedras e dava vontade de rir!
> Quatro horas! O riso dela, rio cheio de reticências, riso canalha e escarninho, fustigou-o como uma chicotada na cabeça, ao evocá-lo. Tinha feito pouco dele! Nunca fizera tensões de vir! Onde estaria ela?... Ah, Maria, Maria!...
> Num arranco, apalpou no bolso das calças, com a mão crispada, o canivete que trazia sempre; de olhos fechados, a boca torcida num ricto odioso, abriu-o e, num gesto de doido, enterrou fundo no pulso a estreita lâmina afiada. O sangue jorrou como um repuxo e salpicou-lhe os dedos. Sem pensamentos, a cabeça a fugir-lhe, tonto, desvairado, soltou um grito rouco, abafado como um rugido de fera ferida, dobrou-se sobre si mesmo como um fantoche e, de olhos muito abertos, ficou-se a contemplar, num ar pasmado, o sangue a correr-lhe pela mão, em grossos traços negros até o chão. (ESPANCA, 2010, p. 61-62).

Como podemos perceber, diferente do que ocorre em *A Paixão de Manuel Garcia,* em que a ideia de suicídio era cultivada por muito tempo pelo personagem, neste conto a atitude de Joaquin ao tirar a própria vida, ocorre repentinamente. Em nenhum momento houve premeditação, foi um ato desesperado, talvez impensado, e que ocorreu quase como um impulso

involuntário. Observemos, ainda, que o seu gesto é descrito como “um gesto de doido”. Mas, anteriormente, nada parecido é mencionado, além de seu comportamento obsessivo com relação à pretendente. Pode-se dizer que o ato é conseqüência da vergonha que ele sente de ter sido enganado, de se sentir um palhaço com o qual Maria se divertia, e que ela teria feito isso para zombar dele. Nesse caso, o personagem tenta transferir para ela a culpa pelas suas expectativas frustradas, e somente então concorda com todos que lhe atribuíam má fama, ao afirmar que “Ia agora fazer caso das coisas que lhe diziam!” (ESPANCA, 2010, p. 59), ou ainda que “Era então verdade todo o mal que diziam dela, todo o mal que lhe tinham dito! Sem vergonha, sem juízo, sem consciência, passava a vida a desgraçar homens, a desgraçada!” (ESPANCA, 2010, p. 62),

Nesse sentido, desesperado com a constatação de suas frustrações, o suicídio de Joaquim pode ser explicado pelas palavras de Angeromi-Camon, quando afirma que não necessariamente o indivíduo que recorre ao suicídio tem em mente o conceito de morte que implica o desaparecimento real e fatídico. Ainda que sua afirmação possa revestir-se de erro semântico, quando afirma que através do suicídio não se está buscando a morte, ele explica que o suicídio é “uma tentativa de resolver determinados conflitos bem como o emaranhado de sofrimentos em que a existência muitas vezes se encontra”. Assim, a morte é uma consequência e não uma busca deliberada. (1997, p. 24). Em outras palavras, através do suicídio Joaquim não buscava a morte em si, mas uma tentativa desesperada de resolver o conflito em que se encontrava, a vergonha e a dor que Maria o fez sentir naquela noite. Abaixo a transcrição do trecho que corresponde aos momentos posteriores ao suicídio:

> O Joaquim quis levantar-se, mas não pôde, quis abrir os olhos, não teve forças. Um grande bem-estar invadia-lhe o corpo todo, um estranho entorpecimento tornava-lhe as pernas e os braços moles como trapos. A cabeça pendeu-lhe paras as costas do banco. O sangue continuava a correr pelo braço, pela sotaina negra, num tênue fiozinho tépido. (ESPANCA, 2010, p. 63).

Temos, portanto, simbolicamente, a morte como redenção, como fim ao sofrimento, já que ao personagem “um grande bem estar invadia-lhe o corpo todo”. E para finalizar, ao amanhecer, um grupo de homens e mulheres

vestidos de dominós pretos, conversando e rindo animadamente aproximam-se de Joaquim:

> Ao passar por ele, uma das mulheres exclamou:
> — Olha aquele no banco, parece um faz-tudo.
> — Está bêbado – disse a outra.
> E uma gargalhada estridente acordou a manhã como um gorjeio de pássaro. Ao ouvir aquele riso que se afastava, o agonizante, no seu banco, estremeceu. Num medonho esforço conseguiu desembaraçar-se da mortalha que o envolvia já, conseguiu expulsar o fantasma da morte que rondava perto e pôde mexer os braços, abrir os olhos. Ele bem sabia que ela havia de vir, ele bem sabia!...
> [...]
> O moribundo tornou a deixar cair os braços, tornou a fechar os olhos e ficou-se muito rígido, muito estendido no seu banco, com um sorriso nos lábios, iludido e contente... (ESPANCA, 2010, p. 63-64).

E a gargalhada acima referida nos remete a Maria. Gargalhada que, antes da derradeira negativa, efetivada através do seu não comparecimento ao encontro, Joaquim elogiava "que lindo o riso dela!", considerava como "aquela divertida e escarnecedora gargalhada", e que após o derradeiro não, passou a ser "o riso dela, riso cheio de reticências, riso canalha e escarninho". E após ouvir aquele riso, Joaquin morreu feliz, iludido e contente, a esperar sua amada, Maria ou quem sabe sua morte, conforme sugere a ambiguidade presente no seguinte trecho: "Ele bem sabia que ela havia de vir, ele bem sabia!..."

3.2. Morte heroica e literatura: formas de alcançar a imortalidade

3.2.1. O Aviador: morte heroica ou busca deliberada pela redenção?

Passemos, então, à análise do último conto de nossa pesquisa, *O Aviador*, no qual teremos uma face da morte distinta das que abordamos até aqui, pois embora também esteja presente o aspecto que relaciona morte à redenção, não está presente o que a relaciona ao amor. Neste conto, o caráter de redenção através do possível suicídio, funde-se com o caráter patriótico da morte, visto que o enredo nos leva a crer que o protagonista é um militar, assim como foi Apeles Espanca, irmão da autora e a quem ela homenageou através da concepção de *As Máscaras do Destino*. Antes da primeira edição da obra,

em 1931, o conto já havia sido publicado em 1928, por José Emídio Amaro, no jornal D. Nuno, em Vila Viçosa.

A narrativa, além de possuir um forte apelo lírico, nos traz um enredo que é apresentado a partir da voz de um narrador onisciente, que está a descrever a composição de uma obra de arte. Trata-se da descrição de uma pintura em tela em movimento e em execução. Em movimento porque assim nos são apresentados o espaço, os personagens e as ações, e em execução porque ao desenvolver-se o enredo, as tintas é que estão criando-os. Vejamos:

> Um óleo pintado a chamas por um pintor de gênio. As tintas flamejam ainda úmidas: são borrões vermelhos as colinas em volta; doirado, o indistinto turbilhão da casaria ao longe.
> A vida estremece apenas, pairando quase imóvel, numa agitação toda interior, condensada em si própria, extática e profunda. A vida, parada e recolhida, cria heróis nos imponderáveis fluidos da tarde.
> Os homens, saindo de si, borboletas como salamandras que a chama não queimara, abrem os braços como asas... e pairam! Acima do óleo pintado a chamas por um pintor de gênio ascende... o quê? Outra gaivota?... Outra vela?... O Sol debruça-se lá do alto e fica como uma criança que se esquecesse de brincar no trágico assombro do nunca visto! Outra gaivota?... Outra vela?...
> Tudo em volta flameja. O pincel de gênio dá os últimos retoques ao cenário de epopeia. As tintas têm brilhos de esmaltes. São mais vermelhas as colinas agora, mais doirada a cidade distante. (ESPANCA, 2006, p. 91).

Esse dado relativo à pintura, também nos remete à figura do homenageado, pois além de militar, Apeles Espanca, assim como a irmã, foi um artista, um pintor modernista. Inclusive, algumas de suas obras foram expostas postumamente em exposições públicas, como a realizada em 1941, em Évora, por ocasião do centenário do Liceu André de Gouveia.

Estamos, portanto, diante de um dos textos que compõe o que a pesquisadora Maria Lúcia Dal Farra denomina como um "caleidoscópio de situações engendradas a partir do suicídio de Apeles." (DAL FARRA, 2002, p. 42), ao qual a pesquisadora, ainda, propõe duas possibilidades de leitura. Na primeira, afirma que o texto compõe uma alegoria da morte de Apeles em estilo elevado, iluminada através do mito de Faetonte:

> No sentido de atingir o ápice da sua espécie radiosa, em busca do mais alto, Faetonte, guiando o carro de Apolo, seu pai, cai em êxtase e perde o domínio sobre os cavalos de fogo que

> desempenham-se do espaço em direção ao Erídano. As náiades e ninfas do rio misterioso, tocadas por sua magnífica ousadia, oferecem-lhe sepultura condigna, enquanto que suas irmãs, vertendo incessantes lágrimas sobre os eu túmulo, se transformam em choupos. Tal metamorfose prodigaliza a explicação de que, mesmo em outro estado, ou no caso de ainda enquanto árvores, as Helíades, tanto quanto Florbela, continuam a prantear o irmão. (DAL FARRA, 2002, p. 106).

Na segunda possibilidade de leitura, aponta que:

> Pode-se ler o conto como a parábola da gesta gloriosa, do arrojo, como o elogio da desmesura, que compreende contraditoriamente o risco, o perigo e o inebriamento da ultrapassagem das regras. E, através desta perspectiva, o descomedimento é visto como o trampolim que permite a ultrapassagem do homem, o seu desprendimento da terra, o seu mergulho na eternidade, enfim, o salto do aprisionamento à liberdade total. A morte se torna, portanto, uma apoteose. (DAL FARRA, 2002, p. 106).

Ao contrário de alguns detratores de Florbela Espanca, que mencionam uma possível relação incestuosa entre os irmãos, partilhamos de uma opinião completamente diferente, pois através das obras e da epistolografia de Florbela, é possível observar que havia uma relação de extremo afeto fraternal, e nada além disso. Note-se, portanto, que além de dedicar-lhe integralmente a concepção de *As Máscaras do Destino,* como refere na respectiva dedicatória, a escritora anteriormente já havia dedicado ao irmão sua primeira obra a ser publicada, ainda em vida, *O Livro de Mágoas* (1919), do qual transcrevemos abaixo o referido texto:

> A meu Pai
> Ao meu melhor amigo
>
> À querida Alma irmã da minha,
> Ao meu Irmão
> (ESPANCA, 2016, p. 136).

Quando inicialmente nos referimos a um possível suicídio, estamos baseados no fato de que o personagem do conto parece desejar esse desenlace, conforme tentaremos elucidar adiante. Outro fator que merece destaque, é que há no texto, uma constante tensão. Essa tensão se dá através da recorrente oposição entre elementos mundanos e transcendentes, que atuam com o objetivo de elevar o personagem a um status glorioso, em contraste com o que representa o humano comum. Note-se, nos trechos

abaixo, que na terra, os filhos dos homens, com suas insensatas correrias de formiga olham para o céu, e lá está um homem que deles destoa, pois não corre como uma formiga, tem asas, voa, é livre, diferente deles:

> Os filhos dos homens, cá embaixo, deixam cair nos campos a enxada que faz nascer o pão e florir as rosas; os pescadores largam os remos audaciosos que rasgam os mares e os rios, e os filhos dos homens mais duramente castigados, os que habitam o formigueiro das cidades, param nas suas insensatas correrias de formigas, e todos voltam a face para o céu.
> O que anda sobre o rio? Outra gaivota?... Outra vela?...
> Lá em cima, a formidável apoteose desdobra-se no meio do pasmo das coisas. É um homem que tem asas! E as asas pairam, descem, redopiam, ascendem de novo, giram, latejam, batem ao sol, mais ágeis e mais robustas, mais leves e mais possantes que as das águias. É um homem! A face enérgica, vincada a cinzel, emerge, extraordinária de vida intensa, na indecisão dos contornos que lhe fazem, vagos e pálidos, um vago pano de fundo; a face e as mãos. É um Rembrandt pintado por um titan. (ESPANCA, 2006, p. 92).

Observemos, ainda, a partir do trecho acima, que a dupla alusão elogiosa a Apeles também contém referência às artes plásticas e à mitologia, "É um Rembrandt pintado por um Titan." Rembrandt atuou no século XVII e é considerado um dos maiores pintores na história da arte européia, famoso pelos autorretratos que produziu, os quais são encarados como um espelho de sua alma. Na mitologia grega, os titãs estão entre as entidades que enfrentaram Zeus e os demais Deuses Olímpicos.

Há, portanto, através da tensão referida anteriormente, uma forte tentativa de exaltar as características transcendentes do personagem, de elevá-lo a um status grandioso, sagrado ou até mesmo mítico. No trecho a seguir, novamente esta tensão, destacando as diferenças entre o mundano e o transcendente. E, vejamos que assim como os autorretratos de Rembrandt são capazes de espelhar a alma, também os olhos de nosso personagem podem ver mais, podem ver "mais e mais para além do que as míseras pupilas humanas":

> Os músculos da face adivinham-se na força brutal das maxilas cerradas. Nos olhos leva visões que os filhos dos homens não conhecem. Os olhos dele não se veem; olham para dentro e para fora; são de pedra como os das estátuas e veem mais e mais para além do que as míseras pupilas humanas. São astros.

> É um homem! Deixou lá embaixo todo o fardo pesado e vil com que o carregaram ao nascer; deixou lá embaixo todas as algemas, todos os férreos grilhões que o prendiam, toda a suprema maldição de ter nascido homem; deixou lá embaixo a sua sacola de pedinte, o seu bordão de Judeu Errante, e, livre, indômito, sereno, na sua mísera couraça de pano azul, estendeu em cruz os braços que transformou em asas! (ESPANCA, 2006, p. 92-93).

Ainda a respeito da transcrição acima, notemos que, paradoxalmente, ao mesmo tempo em que o narrador exalta o personagem, distanciando-o do aspecto humano, afirma que "É um homem!". Ou seja, é um homem, mas é um homem diferente dos demais, é um homem desapegado e livre das amarras sociais e religiosas. Não é mais um judeu errante, que se preocupa com os pecados e com a salvação de sua alma. Note-se, ainda, novamente a referência cristã da alusão ao sofrimento de Jesus Cristo, atentemos para o fato de que o nosso personagem, assim como Jesus, estendeu os braços em Cruz, mas para transformá-los em asas, para libertar-se.

Quando anteriormente mencionamos um possível suicídio, nos referimos a isso como uma possibilidade de leitura que o texto nos permite. Dessa forma, analisemos a seguinte passagem:

> São brutais aquelas mãos, formidáveis de esforço, assombrosas de vontade! Esqueceram as carícias e os beijos, o frêmito dos contatos inconfessáveis, o trêmulo tatear das carnes moças e cobiçadas; deixaram lá embaixo os gestos de doçura e piedade, o aroma das cabeleiras desatadas, a forma dos rostos desejados moldados nas suas palmas nervosas, todas as posses onde se crisparam e os desejos para que se estenderam; perderam as curvas harmoniosas, a tepidez dolente e macia de preciosos instrumentos de amor! Contraíram-se em garras e, no alto, crispadas sobre a presa, são elas que algemam, são elas que escravizam, que subjugam as asas cativas!
> E, lá no alto, o homem está contente. (ESPANCA, 2006, p. 93).

Note-se a importância que é dada às mãos do personagem, elas detêm o poder, ou seja, metaforizam o poder de decisão do personagem. Além disso, esquecer não é uma ação atribuída às mãos, mas as mãos de nosso protagonista esquecem, sim! Pois, pois esqueceram toda a voluptuosidade do impulso erótico, em detrimento do controle sobre a presa, que aqui é o avião que pilota, ou, ainda, sua própria vida, da qual detém o controle. Suas mãos é

que “subjugam as asas cativas!” Ou seja, suas mãos é que decidem. E nesse sentido, como veremos no trecho abaixo, o avião precipita-se, cai.

Portanto, assim como pode tratar-se de um acidente envolvendo um militar que estava no pleno cumprimento de suas funções, e cuja morte nessa ocasião lhe garantirá todas as honras e glórias previstas, pode também, tratar-se de um possível suicídio.

> E a apoteose continua. O pintor de gênio endoideceu; atira sem cambiantes, sem sombras, sem esbatidos, traços como setas que se cravam; arroja brutalmente todos os vermelhos e os ouros da sua paleta, e pinta como quem esmaga em gestos tumultuosos de demente. Donde vem tanto ouro? Prodígio! Miragem! Deslumbramento! Até as velas sangram e as asas, peneiradas de cinza, das gaivotas se encastoam de rutilantes pedrarias raras. É irisado agora o veludo glauco do rio; o sol atira-lhe a rir, como um menino, pródigo e inconsciente, as suas últimas gemas. As colinas, em volta, são mãos abertas de assassino, e o casario, chapeado de luz, é um manto de púrpura rasgado, cujos farrapos vão prender-se ainda nas labaredas do horizonte a arder. O homem está contente. Atira as asas mais ao alto, escalando os cimos infinitos, já fora do mundo, na sensação maravilhosa e embriagadora de um ser que se ultrapassa! Sente-se um deus! As mãos desenclavinham-se, desprendem-se-lhe da terra onde as tem presas um derradeiro fio de ouro... e cai na eternidade.
> Tanto azul!... (ESPANCA, 2006, p. 93-94).

Além do poder que se alude ao personagem no sentido de controlar o avião, vejamos a recorrência da afirmação de que ele está contente. Acrescentemos a isso, ainda, a sensação de plenitude e onipotência que o preenche naquele momento: “já fora do mundo, na sensação maravilhosa e embriagadora de um ser que se ultrapassa! Sente-se um deus!” Após, ele desprende as mãos e cai na eternidade, “Tanto azul!...”, o rio, o céu, as águas. Todos esses elementos nos levam a crer que essa queda pode ter sido, sim, uma busca deliberada pela morte. Atentemos ainda, para o fato de que anteriormente o personagem é descrito como um semi-deus, ou seja, é um homem, mas também é um Deus.

O fato transgressor de que o personagem pode voar, sugere também uma possível remissão à figura mitológica de Ícaro. Este, ao fugir do labirinto do minotauro através de asas construídas com cera do mel de abelhas e penas de gaivota, contrariando os avisos de seu pai, com ousadia desejou voar muito próximo ao sol, cujo calor derreteu a cera e ocasionou sua queda no mar, onde

se afogou e morreu. Por outro lado, como mencionamos anteriormente, esses mesmos elementos também fazem sentido se observados a partir do outro enfoque que nos possibilita o texto, de que o personagem é um militar, um piloto aviador, assim como o homenageado, irmão da autora. Nesse sentido, os elementos podem funcionar simplesmente como alusão à sensação emocionante de pilotar um avião, algo que além não ser comum, permite ao homem a realização de uma ação que não é peculiar de sua condição humana, voar.

Dessa forma, essa possibilidade interpretativa vai ao encontro, também, das acepções de Morin sobre os militares e sobre o sentido de coletividade e patriotismo que lhes é incutido, pois "não se pode subestimar o poder do recalcamento da ideia da morte, que a "pátria" suscita continuamente, em doses mais ou menos fortes" (1997, p. 45), ou ainda, que "não se deve esquecer que a busca da glória é também busca da 'intensidade' no instante glorioso, é busca da felicidade" (1997, p. 46). Assim, se tomarmos as ideias de Morin sobre a relação entre o civismo e a morte, todo o contentamento em pilotar o avião que o personagem sente, estaria relacionado à sua satisfação em desempenhar uma função que o dignifica, e dessa forma, também o eleva civicamente diante dos demais, e isso se dá por que:

> A cidade que se apodera da vida do bom cidadão lhe dá em troca a glória eterna. A glória é, ao mesmo tempo, exaltação individual, serviço insigne prestado à pátria e imortalidade social; quer dizer que ela é mista; como moral cívica, ela é uma patrulha de satisfação entre a cidade e o indivíduo. [...] Mais vale arriscar a própria vida que viver mal. Eis por que a verdadeira vida, perigosa, tem que ser preferida à vida medíocre, e, por isso mesmo, a morte gloriosa, à medíocre. Portanto, a glória é exaltação da vida individual. Ao mesmo tempo, o instante glorioso é a grande onda que recobre a história para sempre, o momento privilegiado mais forte que a morte, que permanecerá "eternamente" na memória coletiva. (MORIN, 1997, p. 46-47).

Após explicitar as duas leituras que consideramos possíveis para o texto, as quais não se anulam entre si e, antes de dedicarmos nossa atenção ao último aspecto que analisaremos neste conto, referente aos simbolismos aquáticos, voltaremos nossa atenção para a questão da imortalidade. Aqui, consideramos ambivalente essa questão, visto que ela se dá expressamente

através dedicatória que a autora consagra ao irmão, cuja “máscara” que mais se adapta é representada por esse conto, em comparação aos demais que compõem a obra e, também, a partir do aspecto cívico e heroico que caracteriza o texto, remetendo-o ao cenário de uma verdadeira epopeia.

Ainda, nesse sentido, Morin nos fala sobre o militar que morre durante o efetivo exercício de seu trabalho, principalmente em tempo de guerra, afirmando que está garantida a homenagem pelo órgão competente, pois “o ‘mérito’ tende a se transfigurar magicamente em imortalidade cívica no seio do grande ser coletivo. O herói tende a crer que “viverá” nas gerações futuras, que será um ‘vivo combatendo ao lado delas’.” (1997, p. 47).

Quando o narrador afirma que nosso herói “caiu na eternidade”, refere-se ao avião que caiu no rio, mas também ao caráter peculiar da literatura, através da qual se é possível imortalizar memórias e personagens. Portanto, temos nosso heroico personagem duplamente imortalizado, “na” e através “da” obra literária. Ao mesmo tempo que a morte deste aviador-herói, que relacionamos abertamente a Apeles, é inspiração e tema da obra, ela, a morte do herói, é eternizada por esta obra literária, através de seu caráter atemporal e universal. A morte de Apeles é “eternizada” para as próximas gerações, e o semi-deus aviador não será esquecido.

O aviador e seu avião mergulham no rio, e, com isso, partimos agora para o simbolismo das águas presente no conto. Vejamos a recepção que é dada ao personagem, após a queda:

> As filhas dos deuses, ondinas, sereias, nereidas, princesas encantadas, acodem todas pressurosas. [...] Falam todas a um tempo: Que foi?... Que aconteceu?... e a fala é um arrepio de ondas...
> Em volta das asas mortas, são como flores desfolhadas em redor de um esquife negro. E olham...
> — É mais um filho dos homens? — pergunta uma, estendendo o braço como uma grinalda de açucenas.
> Mas a de cabeleira mais fulva, onde o ouro foi mais pródigo e se aninhou mais vezes, responde num sussurro:
> — Não. Não vês que tem asas?
> — É então um filho dos deuses? — pergunta outra.
> — Não. Não vês que sorri? (ESPANCA, 2006, p. 94-95).

Bachelard afirma que “A água que é a pátria das ninfas vivas é também a pátria das ninfas mortas.” (2013, p. 84). Note-se que a recepção do

protagonista em meio às águas, associa-se aos seus aspectos simbólicos apontados pelo autor, quando afirma que estas atuam como metapoética da morte para o devaneio ambivalente, porque ao mesmo tempo, representam substancia de vida e de morte. Assim, a presença das ninfas, bem como a recepção do protagonista por elas, no ambiente aquático, remetem a uma ofelização e, dessa forma, representam o caráter sedutor e aconchegante da morte com suas características de retorno ao aconchego do ventre materno.(BACHELARD, 2013, p. 75).

Ainda, a imagem de nosso personagem nas águas remete a uma possível reintegração cósmica, o que é possível conforme apontamos a partir das ideias de Bachelard ao analisarmos o conto *A Morta,* e também é possível a partir das teorias de Eliade, quando este afirma que o contato com a água pressupõe sempre uma regeneração, pois a dissolução é seguida de um novo nascimento, e a imersão fertiliza e multiplica o potencial da vida. O autor, entre outros fatores, aponta a correspondência dessa cosmogonia aquática em nível antropológico, às crenças de que o gênero humano nasceu das águas, e em nível humano ao dilúvio ou, ainda, à morte iniciática pelo batismo, e justifica, afirmando que:

> tanto no plano cosmológico como no plano antropológico, a imersão nas Águas equivale não a uma extinção definitiva, mas a uma reintegração passageira no indistinto, seguida de uma nova criação, de uma nova vida ou de um homem novo, segundo se trate de um momento cósmico, biológico ou soteriológico. (ELIADE, 1991, p. 151).

Como vimos ao longo da pesquisa, as águas por si só remetem às características maternais, vejamos que as ninfas também possuem essas características:

> E há vozes, escorrendo como um óleo divino, que ciciam:
> — Vamos espalhar sobre ele, como pétalas de ouro, os nossos cabelos loiros...
> — Vamos selar-lhe a boca com o coral cor-de-rosa das nossas bocas em flor...
> — Dêmos-lhe, para ele descansar a cabeça, as brandas vagas dos nossos seios nus...
> [...]
> O frêmito das vozes fazia-se maré alta... as pálpebras violetas palpitavam...

> Foi então que uma delas, que tinha no olhar um pouco da nostálgica tristeza humana, que mostrava ainda sinais de algemas nos pulsos de seda branca, que trazia nos cabelos uma vaga cinza de crepúsculo, murmurou, enquanto num gesto, onde havia ainda esfumadas reminiscências de gestos maternais, lhe aconchegava ao peito a mísera couraça de pano azul:
> — Deixem-no... Talvez lhe doam as asas quebradas...
> Silêncio...
> E aquele que tinha sido um filho dos homens ficou a dormir na eternidade como se fora um filho dos deuses.

Outro aspecto a ser apontado neste conto é a possível remissão ao Complexo de Ofélia, imagem de suma importância para Bachelard e que se adapta perfeitamente ao texto em questão:

> A água é o *elemento* da morte jovem e bela, da morte florida, e nos dramas da vida e da literatura é o *elemento* da morte sem orgulho nem vingança, do suicídio masoquista. [...] Será preciso sublinhar que imagens tão ricamente circunstanciadas quanto a imagem de Ofélia em seu rio não têm, contudo, nenhum *realismo*? Shakespeare não observou necessariamente uma afogada *real* que deriva ao sabor da torrente. Tal realismo longe de despertar imagens, antes bloquearia o impulso poético. Se o leitor, que talvez nunca viu semelhante espetáculo, o reconhece ainda assim e com ele se comove, é porque esse espetáculo pertence à natureza imaginária primitiva. É a água sonhada em sua vida habitual, é a água do lago que por si mesma "se ofeliza", se cobre naturalmente de seres dormentes, de seres que se abandonam e flutuam, de seres que morrem docemente. Então, na morte, parece que os afogados, flutuando, continuam a sonhar... (BACHELARD, 2013, p. 85-86).

Atentemos, ainda, as acepções de Bachelard quando refere-se ao Complexo de Caronte e, a partir disso, opõe o túmulo convencional à água. Vejamos que assim como no conto, em que o túmulo do personagem foi o rio, também o túmulo de Apeles o foi. Assim, as acepções de Bachelard se adaptam tanto ao conteúdo do conto em si (tanto no aspecto da morte heroica quanto na redentora reintegração cósmica), como ao sentimento de perda expressamente manifestado pela autora através da dedicatória, pois ambos, dedicatória e conto, foram meios pelos quais, de forma simbólica, ela realizou "o mais dilacerante e o mais literário dos adeuses" ao irmão.

> A Morte é uma viagem e a viagem é uma morte. 'Partir é morrer um pouco.' Morrer verdadeiramente é partir, e só se parte bem, corajosamente, nitidamente, quando se segue o fluir da água, a

> corrente do largo rio. Todos os rios desembocam no Rio dos mortos. Apenas essa morte é fabulosa. Apenas essa partida é uma aventura.
> Se de fato um morto, para o inconsciente, é um ausente, só o navegador da morte é um morto com o qual se pode sonhar indefinidamente. Parece que sua lembrança tem sempre um porvir... Bem diferente será o morto que habita a necrópole. Para este, o túmulo ainda é uma morada, uma morada que os vivos vem piedosamente visitar. Tal morto não está totalmente ausente. E a alma sensível o sabe muito bem. [...] Aos que morreram no mar liga-se outro sonho, um devaneio especial. [...] Assim, o adeus à beira-mar é simultaneamente o mais dilacerante e o mais literário dos adeuses. Sua poesia explora um velho fundo de sonho e de heroísmo. Desperta em nós, sem dúvida, os ecos mais dolorosos. (BACHELARD, 2013, p. 77)

Portanto, através dos aspectos que aqui apontamos, é possível perceber que este conto, em comparação com outros que compõem a obra *As Máscaras do Destino* (1931), representa a principal "máscara" do destino trágico de Apeles, a de sua morte. Pois, além de retratar simbolicamente, e de maneira extremante poética, o desenlace do irmão homenageado, a autora mescla com esses elementos, a alusão ao universo semântico que representa a profissão que ele exercia, de militar. Isso demonstra que o luto e a dor da perda enfrentados pela autora foram, portanto, impulso e tema para a criação literária, através da qual foi possível eternizar a memória do irmão, seja através do aspecto cívico e heroico da morte que aqui pode ser apreendido, seja através do caráter de redenção e repouso absoluto a que nos remete a possível reintegração cósmica.

Considerações Finais

Nossa pesquisa consistiu na análise das recorrentes imagens e representações da morte nos contos de Florbela Espanca. Para tanto, foram objeto deste trabalho os contos *As orações de Sóror Maria da Pureza, A Morta, A Paixão de Manuel Garcia, O Dominó Preto* e *O Aviador*, constantes os três primeiros e o último conto em *As Máscaras do Destino* (1931), e o quarto conto em *O Dominó Preto* (1982). No primeiro capítulo abordamos alguns aspectos relativos à vida e obra da autora, bem como buscamos explicitar os motivos que nos levaram a optar pela abordagem de seus contos e também pela temática da morte, que além de ser recorrente nos contos, já permeava a obra poética da autora.

No segundo capítulo, tendo em vista que a pesquisa aborda a análise de obras literárias, e que as entendemos como um tipo de manifestação artística que constitui uma forma de expressão e representação da essência humana, utilizamos como referencial teórico os estudos antropológicos de Edgar Morin, que possibilitaram a obtenção de uma breve cronologia dos significados e acepções advindos da idéia de morte para humanidade, desde a concepção arcaica até o momento atual. Além dos relevantes nomes da crítica do imaginário, cujas contribuições são de extrema importância para os estudos literários, como Gilbert Durand, Mircea Eliade e Gastón Bachelard. Suas teorias possibilitam a compreensão de conteúdos simbólicos presentes em imagens e elementos constantes nos textos, cujos significados se expandem para além do literal e ecoam no inconsciente coletivo e na consciência primitiva. Ainda neste capítulo, por ser um elemento que está presente em quatro dos cinco contos que compõem o corpus deste estudo, abordamos brevemente a clássica relação entre amor e morte, demonstrando como ela se faz presente ao longo dos séculos nas obras literárias.

Desta forma, foi possível constatar que Florbela Espanca foi capaz de converter o sentimento de luto decorrente da perda do irmão, a quem dedicou a maioria dos contos aqui analisados, em impulso e motivação para a criação literária. No entanto, diferente de parte da crítica que se dedicou ao estudo ainda moderado de seus contos, e os depreciou em função dos aspectos biográficos decorrentes da dedicatória, percebemos que estes textos

apresentam inúmeras qualidades, dentre as quais tentaremos apontar, nesta conclusão, as principais que foram observadas durante a pesquisa.

É inegável a intencionalidade da autora em abordar os inúmeros aspectos, ou facetas, que estão relacionados à morte. E isso já se confirma a partir do título de uma das obras: *As Máscaras do Destino.* Somente pela abordagem da morte, já poderíamos considerar transgressores os contos analisados, em nível de conteúdo. Pois, como demonstrado no capítulo teórico, principalmente através das acepções de Morin, a temática da morte por si só é um assunto capaz de gerar desconforto, e que é considerado tabu em nossa sociedade, desde os primórdios da humanidade.

Ainda, foi possível identificar que Florbela Espanca lançou mão da utilização de inúmeras imagens simbólicas nos contos. Imagens cujo conteúdo se expande e, muitas vezes, está relacionado às metáforas de morte-renascimento e de imortalidade da alma. Nesse sentido, aqui citamos apenas algumas. Destacamos a forte presença da água, elemento cosmogônico cuja ambivalência é capaz de evocar tanto morte quando renascimento. São recorrentes nos textos os complexos de Ofélia e de Caronte, apontados por Bachelard, os quais estão ligados à morte e sua antiga relação com as águas. Também as flores são imagens simbólicas bastante presentes nos textos, ora simbolizando regeneração e vida, ora simbolizando a sexualidade feminina, que também é abordada através da utilização de imagens relacionadas ao universo cristão, e remetem à castidade. A acácia, árvore considerada sagrada na antiguidade e símbolo da imortalidade da alma, da mesma forma é uma imagem recorrente nos contos.

Outro aspecto relevante, é que a autora demonstra riqueza de vocabulário e capacidade de incutir aos seus textos em prosa um tom extremamente lírico, típico de sua poesia. Na construção textual, são perfeitamente mantidos os aspectos construtivos relativos ao gênero em questão, o conto. Ainda, através da constante presença do elemento trágico, Florbela aproxima seus contos a grandes clássicos da literatura ocidental, bem como às precursoras tragédias gregas. Outras referências presentes nos textos denotam, também, intencionalidade e vasto conhecimento sobre mitologia, literatura e artes plásticas, por parte da autora.

Assim, os textos proporcionam ao leitor, através das vivências dos personagens, o contato e a reflexão com e sobre o imaginário da morte e os diversos aspectos que a este imaginário se relacionam. A autora aborda e explora este assunto em diversas modalidades, seja indo ao encontro do pensamento culturalmente padronizado, quando trata da dor da perda e do luto, por exemplo, o que de certa forma já era esperado, pela própria delimitação da temática. Seja subvertendo e, assim, suscitando o questionamento das acepções religiosas culturalmente construídas a respeito do imaginário da morte, no que diz respeito, principalmente, à crença judaico cristã na imortalidade da alma. Dessa forma, além da presença de elementos que correspondem ao imaginário típico da morte, há também diversos contrapontos que causam surpresa e admiração.

Um desses contrapontos está relacionado ao fato de que, na maioria dos contos, diferente do que normalmente ocorre em nossa cultura, e conforme foi fundamentado no capítulo teórico, a morte aparece como um elemento desejado e repleto de características positivas, estando ligada a uma sensação de liberdade que permite aos personagens a ousadia de romper com as amarras sociais, culturais e religiosas as quais estão submetidos. Em *A Paixão de Manuel Garcia,* há forte exaltação da coragem que é necessária para alguém que comete suicídio, em contraposição à covardia e à carga pejorativa que culturalmente são atribuídas aos suicidas. Tanto neste conto, quanto em *O Dominó Preto,* os personagens suicidas encontram, através da morte, a sensação de paz e redenção proporcionada pelo fim do sofrimento a que estavam submetidos pela não realização do amor.

Em *A Morta* e *O Aviador,* o reencontro dos personagens mortos com as águas simboliza uma reintegração cósmica, ou ainda, o retorno ao aconchego do ventre materno. Lembrando também que em *O Aviador,* temos a exaltação do senso de liberdade e ousadia do herói personagem, cuja leitura também pode ser feita através do viés heróico proposto pela morte cívica. Já em *As Orações de Sóror Maria da Pureza,* temos a morte e renascimento simbólicos da personagem, que passa a idolatrar seu noivo morto sob o véu da suposta religiosidade.

Enfim, através da análise dos contos de Florbela Espanca, nota-se, por todos os aspectos aqui mencionados, que possuem inúmeras características

literárias que os elevam e aproximam de obras literárias consideradas clássicas. Portanto, são dignos de estudos que os tragam a lume como parte da tradição literária e cultural dita ocidental, afastando, assim, a tentativa de parte da crítica em imputá-los meramente aspectos biográficos.

Referências

ALVAREZ, Alfred. *O Deus selvagem: Um estudo do suicídio*. Tradução de Sônia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria.* São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

BIM, Leda Marana. *As imagens masculinas nos contos O crime do Pinhal do Cego e O dominó Preto. Florbela Espanca O Espólio de um Mito. Callipole – Revista de Cutura N.º 21.* p. 27-37. Edições Colibri*,* Vila Viçosa, 2012*.*

CARVALHO, Aline Alves. *A queda dos anjos no domínio da literatura: uma leitura de As Máscaras do Destino, de Florbela Espanca,* dissertação de mestrado, Rio de Janeiro, UFRJ, 2008.

CHEVALIER, Jean; GHERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos:* Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva et. Al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

COELHO, Adilson Rodrigues. Suicídio: Um estudo introdutório. In: Psicologia & Sociedade ; 9 (1/2): 47-64; jan./dez. São Paulo: ABRAPSO, 1997.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1988.

DURAND, Gilbert. *O imaginário Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem/*Gilbert Durand; tradução Renée EveLevié. – 2ª ed. – Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELIADE, Mircea. *Aspectos do Mito.* Rio de Janeiro: Edições 70. 1989.

ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos: ensaio sobra o simbolismo mágico-religioso.* São Paulo: Martins Fontes – selo Martins. 1991.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade.* São Paulo: Perspectiva. 2011.

ELIADE, Mircea. Tratado de História das Religiões. São Paulo: Martins Fontes. 1993.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano. A essência das religiões.* Lisboa: Livros do Brasil. 1990.

ELIADE, Mircea. *História das crenças e das ideias religiosas, volume II: de Gautama ao triunfo do cristianismo.* Rio de Janeiro: Zahar. 2011a.

ESPANCA, Florbela. *Afinado Desconcerto - contos, cartas, diário/Florbela Espanca;* organização Maria Lúcia Dal Farra.São Paulo: Iluminuras, 2002.

ESPANCA, Florbela. *Sempre Tua – correspondência amorosa 1920-1925;* organização Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Iluminuras, 2012.

ESPANCA, Florbela. Poesias – obras completas – volume I*;* organização Michelle Vasconcelos Oliveira do Nascimento. São Paulo: LiberArs, 2016.

ESPANCA, Florbela. *As Máscaras do Destino*. São Paulo: Golden Books, 2006.

ESPANCA, Florbela. *O Dominó Preto*. São Paulo: Martin Claret, 2010.

FERREIRA, Nádia Paulo. *A teoria do amor na psicanálise.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

FRANCO, Clarissa de. *A Cara da Morte: os sepultadores, o imaginário fúnebre e o universo onírico.* Aparecida: Idéias e Letras. 2010.

GUEDES, Rui (org.). *Obras completas de Florbela Espanca: volume III:contos*. Lisboa: Dom Quixote, 1987.

GOFFMAN, Erving. *Manicômios, prisões e conventos.* São Paulo: Perspectiva, 2015.

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do Conto.* São Paulo: Ática, 2006.

HOUAISS, Antonio. VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.* Rio de Janeiro: Objetiva. 2009.

JUNQUEIRA, Renata Soares. *Florbela Espanca: uma estética da teatralidade.* São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MOISÉS, Massaud. *A análise literária: prosa*. São Paulo, Cultrix, 2001.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte.* Rio de Janeiro: Imago. 1997.

NASCIMENTO, Michelle Vasconcelos de Oliveira do. *Morte e fantástico em Florbela Espanca e Edgar Allan Poe.* Ponencia presentada enel I Congreso Internacional: El terror y lo gótico em la literatura latinoamericana, realizado el 23, 24 y 25 de octubre de 2014, organizado por el Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar (CELACP), en Lima.

NASCIMENTO, Michelle Vasconcelos Oliveira do. *Por uma estética trágica: os desdobramentos do feminino na poesia de Florbela Espanca*. São Paulo: LiberArs, 2016.

NETTO, Nilson Berenchtein. *Suicídio: uma análise psicossocial a partir do materialismo histórico dialético*, dissertação de mestrado, São Paulo, PUC-SP, 2007.

SANTOS, Josânia Silva, *A poética da morte na obra As Máscaras do Destino de Florbela Espanca,* dissertação de mestrado, São Paulo, PUC-SP, 2008.

STEINMETZ, Elisangela da Rocha. *Desconcertante e Bizarro: O Fantástico em Contos de Florbela Espanca,* dissertação de mestrado, Rio Grande, FURG-RS, 2016.

STEINMETZ, Elisangela da Rocha. *Mortos, Medo e Loucura em Contos de Florbela Espanca.* Ponencia presentada em el I Congreso Internacional: El terror y lo gótico em la literatura latinoamericana, realizado el 23, 24 y 25 de octubre de 2014, organizado por el Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar (CELACP), en Lima.

VENEU, Marcos Guedes. *Ou não ser: uma introdução à história do suicídio no ocidente.* Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994.