

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Curso Integrado de Estudos Pós-Graduados em

Literaturas Românicas

**A MORTE EM QUATRO NARRATIVAS
BRASILEIRAS
DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX**

Isabel Maria da Cunha Ferreira

Dissertação para a obtenção do Grau de Mestre em

Literaturas Românicas

Orientador: Professor Doutor Arnaldo Saraiva

Setembro de 2006

*A arte íngreme que pratico escondido no sono pratica-se
em si mesma. A morte serve-a.
Serve-se dela. Arte da melancolia e do instinto.
Quando agarro a cara, a rotação do mundo faz rodar
a olaria astronómica: uma cara
chamejante, múltipla, luxuosa.
Deus olha-a.
E a arte alta do sono fica pesada:
– Mel, o mel em brasa, a substância
potente, elementar, ardente, obscura, doce de uma doçura
fortíssima,
o mel,
arreatada. Uma arte inextricável que,
pela doçura, enche as bolsas cruas
da carne, embriaga, queima tudo, mata,
mata.*

Herberto Helder, *Poesia Toda*

AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar o meu agradecimento a todos aqueles que de algum modo, directa ou indirectamente, me acompanharam durante a elaboração da presente dissertação; só com o seu contributo foi possível chegar até aqui.

O reconhecimento vai, em primeiro lugar, para o Professor Doutor Arnaldo Saraiva pela orientação, pelo material bibliográfico, pela afabilidade, pela compreensão, pelos pertinentes conselhos e pelos vastos conhecimentos transmitidos, sem os quais eu não teria realizado este trabalho.

Fica igualmente expresso um agradecimento a todos os professores que leccionaram no Curso Integrado em Literaturas Românicas, pelo saber partilhado ao longo dos seminários.

Gostaria ainda de manifestar o meu agradecimento a diversas pessoas com as quais contactei no Brasil e que me forneceram um excelente auxílio para continuar o meu percurso. Agradeço aos escritores Cristovão Tezza e Rubem Fonseca (e à sua amável secretária Natália) a colaboração preciosa e a cedência de materiais; à Professora Doutora Ana Lúcia Machado de Oliveira, da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, e à sua mestranda Leda Maria da Costa a generosidade e a amabilidade com que me receberam; ao Professor Doutor Flávio Carneiro, da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, a disponibilidade manifestada e os conhecimentos adquiridos numa das aulas do seu seminário de Mestrado/Doutoramento em Literatura Brasileira; à Professora Doutora Vera Lúcia Follain de Figueiredo, da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, os pertinentes conhecimentos transmitidos; ao Professor Doutor Deonísio da Silva, da Universidade Estácio de Sá, a disponibilidade e a agradável troca de impressões sobre as obras em estudo; ao Professor Doutor José Luís Almeida, de S. Paulo, a amizade e o envio de materiais; à Luiza e toda a família no Brasil o carinho e o imprescindível apoio aquando da estadia no Rio de Janeiro.

O agradecimento estende-se também à família e aos amigos que, de várias formas, me incentivaram ao longo desta etapa da minha vida. Gostaria de destacar a minha irmã Ana Paula pela solicitude e pela generosidade; a Susana pelo incentivo e pela cooperação; a Céu pela sincera amizade e pertinente leitura; e, em especial, o Fernando, o meu companheiro de todas as horas, pela atenção, estímulo e apoio constantes.

ÍNDICE	pág.
PRÓLOGO	6
I - PROBLEMÁTICAS DA MORTE	8
1. A morte na cultura ocidental	8
1.1 A importância social da morte	8
1.2 Os tipos de morte	10
1.2.1 A morte natural e a morte social	10
1.2.2 O homicídio	11
1.2.3 O suicídio	13
1.3. A morte ao longo dos tempos	16
1.4 A morte nos nossos dias	23
2. A morte na cultura brasileira	25
2.1 A antropofagia	25
2.2 A morte e os mortos no quotidiano dos vivos	29
2.3 As concepções e práticas conducentes à desvalorização da morte	33
II - BREVES REFLEXÕES SOBRE A MORTE NA LITERATURA:	
EXEMPLA E ASPECTOS	39
1. Frequência e dominância do tema da morte na literatura	39
2. A morte nalgumas obras-primas da literatura ocidental	42
2.1 <i>Ilíada</i> e <i>Odisseia</i> de Homero	42
2.2 A tragédia grega: Ésquilo, Sófocles e Eurípides	46
2.3 <i>Eneida</i> de Virgílio	52
2.4 <i>A Divina Comédia</i> de Dante	54
2.5 As tragédias de Shakespeare	55
2.6 <i>A Paixão do Jovem Werther</i> e <i>Fausto</i> de Goethe	58
3. A morte nalgumas obras da literatura portuguesa	61
3.1 Da lírica trovadoresca ao século XVII	61
3.2 Do pré-romantismo aos finais do século XIX	64
3.3 No século XX	68
4. A morte nalgumas obras da literatura brasileira	71
4.1 O suicídio	71
4.2 A morte como estratégia e como viagem	73
4.3 A morte natural	74
4.4 A morte numa dimensão metafórica e grotesca	76

III - A MORTE EM QUATRO NARRATIVAS BRASILEIRAS DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX	80
1. A morte social em <i>Ópera dos Mortos</i> (1967) de Autran Dourado	80
1.1 Autran Dourado e o romance <i>Ópera dos Mortos</i>	80
1.2 O papel da morte	82
1.3 Rosalina: personagem marcada pela morte	87
1.4 As circunstâncias e o espaço da morte social	94
1.5 Reflexão final	96
2. O homicídio como motivo desencadeador de <i>A Grande Arte</i> (1983) de Rubem Fonseca	98
2.1 Rubem Fonseca e o romance <i>A Grande Arte</i>	98
2.2 O homicídio: motivo desencadeador da narrativa	101
2.3 As circunstâncias e os espaços da morte	109
2.4 Os instrumentos e os sentimentos perante a morte	111
2.5 O corpo, a escrita e a morte	116
2.6 As lições da morte	121
3. O suicídio em <i>Trapo</i> (1988) de Cristovão Tezza	124
3.1 Cristovão Tezza e o romance <i>Trapo</i>	124
3.2 As circunstâncias da morte	127
3.3 As causas da morte	130
3.4 Os efeitos da morte	137
3.5 Reflexão final	143
4. A morte natural em <i>Memorial do Fim: a Morte de Machado de Assis</i> (1991) de Haroldo Maranhão	146
4.1 Haroldo Maranhão e o romance <i>Memorial do Fim</i>	146
4.2 A presença da morte	147
4.3 As circunstâncias e as causas da morte	150
4.4 Os efeitos e as lições da morte	154
CONCLUSÃO	160
BIBLIOGRAFIA	164

PRÓLOGO

A sociedade actual não manifesta, em geral, um expressivo interesse em discorrer sobre a morte, mas nem por isso esta deixa de ser o que sempre foi: um acontecimento da maior relevância e um dos maiores enigmas da existência humana. Daí a importância do seu estudo, tanto no domínio das ciências sociais e humanas e das ciências naturais e exactas, como no domínio das artes e, em especial, da literatura, onde ela é tema recorrente ou quase obrigatório.

A percepção da morte, com as suas diferentes concepções e representações, depende não só do tempo histórico em que ocorre, mas também do contexto familiar, social e cultural em que a mesma se insere. Nas sociedades ocidentais, até ao início do século XX, todo o ser humano reconhecia facilmente a sua mortalidade, preparando-se antecipada e serenamente para o momento derradeiro, rodeado de amigos e de familiares. O fim da vida acontecia num contexto social privado ou familiar, não obstante existir também a sua celebração pública. Nos nossos dias, esses rituais, que antecederiam o momento da ocorrência da morte, foram, na maior parte das situações, esquecidos e a morte tornou-se solitária, mecânica, impessoal e desumanizada. A perda, no decorrer do século XX, da dimensão pública e cerimonial da morte é salientada por Daniel Sampaio:

No início do séc. XX só cerca de 20 por cento das pessoas morriam no hospital e, se recuarmos nos tempos, vemos como se tem perdido o carácter cerimonial da morte. Na Idade Média considerava-se essencial que o fim da existência tivesse o carácter de um acto público, onde não podiam faltar familiares e amigos [...].¹

Nas últimas décadas, a morte acontece, com frequência, no leito de um hospital, visto que as inúmeras actividades, de um mundo permanentemente apressado e direccionado para acções que afastam o pensamento da morte, não permitem que se prepare algo que o ser humano quer esquecer ou quer retardar o mais possível.

A maioria dos nossos contemporâneos ocidentais manifesta um repúdio ou recusa em encarar a morte; no entanto, já há algumas décadas se começou a notar uma tendência para transformar a questão da morte num tema familiar ou para encarar a morte de um modo natural ou menos trágico. Generaliza-se uma atitude diferente em relação à morte,

¹ Daniel Sampaio, «Prefácio», in *O Desafio da Morte: Convite a Uma Viagem Interior*, de Abílio Oliveira, Lisboa, Editorial Notícias, 1999, p.11.

que se afirma menos como tabu e que se apresenta como uma matéria que pode ser discutida abertamente.

O regresso ao estudo da morte constitui um grande acontecimento civilizacional e o problema de conviver com ela inscreve-se de uma forma cada vez mais profunda na nossa vida, daí a pertinência do seu estudo a diversos níveis, nomeadamente o literário. As profundas mutações sociais e culturais ocorridas condicionam, de um modo mais ou menos explícito, a representação da própria morte na literatura. Esta concebe-se também como conhecimento, uma vez que a valorização de uma obra literária depende, entre outros factores, da coerência que essa visão do mundo manifesta em relação ao seu tempo e espaço históricos, bem como em relação à consciência colectiva dominante. A valorização de uma obra depende ainda da possibilidade que ela tem de não se esgotar na referência ao contexto histórico concreto em que surge e de poder resistir ao tempo.

A fuga à ideia da morte explica, decerto, a escassez de estudos sobre ela. Essa carência ocorre também no campo da literatura; por isso achamos por bem reflectir sobre esse tema na presente dissertação. Na primeira parte, ocupar-nos-emos do estudo da morte na cultura ocidental e do seu papel e lugar na sociedade, bem como de diferentes tipos de morte - morte natural, morte social, homicídio e suicídio - e do modo como o problema universal da morte tem sido considerado pelo ser humano ao longo dos tempos e, em particular, nos nossos dias. Abordaremos ainda a morte na cultura brasileira, desde os rituais antropofágicos do século XVI, passando pelas diferentes concepções ao longo do século XIX e culminando nas novas perspectivas do século XX.

Na segunda parte, detemo-nos, particularmente, em breves reflexões sobre a morte nalgumas obras da literatura clássica antiga e moderna ocidental, mormente a portuguesa, e na literatura brasileira dos séculos XIX e XX, salientando determinados *exempla* e aspectos.

Na terceira parte, procederemos à análise específica do tema da morte em quatro romances brasileiros da segunda metade do século XX, *Ópera dos Mortos* (1967), de Autran Dourado; *A Grande Arte* (1983), de Rubem Fonseca; *Trapo* (1988), de Cristovão Tezza e *Memorial do Fim: a Morte de Machado de Assis* (1991), de Haroldo Maranhão.

Provavelmente, no final do nosso estudo poderá ser perceptível que a Literatura é um lugar privilegiado - tal como a História, a Antropologia, a Sociologia, a Filosofia e a Psicologia - para a percepção do fenómeno da morte; e talvez possamos concluir que, se a literatura é uma das principais fontes do conhecimento da morte, também esta é uma fonte fecunda de inspiração para algumas das mais notáveis obras literárias.

*L'homme libre ne pense
à rien moins qu'à la mort et
sa sagesse est une méditation
non de la mort mais de la vie.*

Spinoza, *Éthique*

I - PROBLEMÁTICAS DA MORTE

1. A morte na cultura ocidental

1.1 A importância social da morte

A morte é um fenómeno universal e tão relevante como a vida que, curiosamente, também se alimenta da própria morte. Carlos Ascenso André refere a sua presença no fogo, no ar, na água e na terra (os quatro elementos essenciais):

Num plano mais vasto, já Heraclito afirmava que os quatro elementos em que assenta o Universo - a Archê - vivem da morte uns dos outros: o fogo vive da morte da terra, o ar alimenta-se da morte do fogo, a água subsiste da morte do ar e, por fim, a vida da terra assenta na morte da água.²

Não admira, pois, que a morte seja motivo de preocupação dos seres humanos, que podem perante ela assumir as mais diversas condutas ainda que, ao longo da história, as mudanças de comportamento perante a morte se revelem lentas e, às vezes, dificilmente perceptíveis. Por exemplo, desde o século V d.C. até finais do século XVIII, há uma atitude persistente e quase imutável face à morte, traduzindo-se numa resignação espontânea ao destino e à natureza.

A própria Igreja Cristã fez, durante séculos, bastante pressão sobre os crentes, ao afirmar que a vida no mundo do além dependia das acções que os indivíduos praticassem no mundo terreno, originando as constantes referências ao fogo infernal, ao paraíso celestial e ao purgatório³.

A morte não se limita a pôr fim à existência corporal e todos os rituais que se lhe seguem variam de acordo com a importância social do defunto, ao qual a consciência colectiva manifesta uma determinada respeitabilidade. A morte, sob o ângulo humano, não

² Carlos Ascenso André, «Morte e vida na *Eneida*», in *A Eneida em Contraluz*, Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, 1992, p.24.

³ Jacques Le Goff publicou, em 1981, o livro intitulado *O Nascimento do Purgatório*, no qual salienta que foi necessário esperar pelo fim do século XII para que surgisse a palavra *Purgatório* e se tornasse um terceiro lugar do além, numa nova geografia do outro mundo, constituindo um momento importante para a história espiritual e social do Ocidente que teve origem na crença cristã na eficácia das preces pelos mortos.

é apenas a destruição de um estado físico e biológico, mas é, simultaneamente, a de um ser que está em permanente relação com os outros, em interação, conduzindo a que o vazio provocado não atinja somente os próximos, mas toda a esfera social⁴.

Até finais do século XIX, um acontecimento como a morte mutilava toda uma comunidade, quebrava o curso natural das coisas, ameaçava a coesão e a solidariedade social. No entanto, Philippe Ariès salienta que, desde o início do século XX, estabeleceu-se o dispositivo psicológico que retirou a morte da sociedade, libertando-a do seu carácter de cerimónia pública, fazendo dela um acto privado, reservado em primeiro lugar aos próximos, e, com o decorrer do tempo, a própria família foi afastada, quando a hospitalização dos doentes terminais se tornou frequente. A segunda grande mudança na história contemporânea em relação à morte é a rejeição e a supressão do luto, que não se deve à frivolidade dos sobreviventes, mas a uma pressão impiedosa da sociedade, a qual recusa participar na emoção do enlutado. Em meados do século XX, começa, no Ocidente, a ganhar consistência a ideia de que a manifestação pública do luto e também a sua expressão privada demasiado insistente e longa são de natureza mórbida⁵.

Nos nossos dias, não só o número de pessoas e o tempo que se passa à volta do leito da morte são reduzidos, mas também o funeral deixou de ser um solene espectáculo familiar, o que originou o declínio do luto. Em quase todo o Ocidente, a regra consiste em evitar manifestar a dor do desgosto em público, o que é, exactamente, o contrário daquilo que se exigia no passado.

Contudo, apesar da reduzida valorização da morte a nível social, este tema constitui um grande revelador das sociedades e das civilizações, proporcionando proceder ao seu questionamento e crítica:

*Na verdade, a natureza da morte, bem como a própria realidade da morte e do morrer, têm sido consideradas como estando na base da cultura, remetendo para a estruturação da própria vida. [...] a morte modela o carácter e o significado das práticas e das relações sociais, reflectindo a sua importância em todas as áreas da existência humana, da esfera pública à privada.*⁶

⁴ Cf., José Carlos Rodrigues, *Tabu da Morte*, Rio de Janeiro, Achiamé, 1983, pp.20-21.

⁵ Cf., Philippe Ariès, *O Homem Perante a Morte - II*, trad. Ana Rabaça, Mem Martins, Publicações Europa América, 1988 (1ª ed., 1977), pp.327-333.

⁶ Glennys Howarth e Oliver Leaman, «Introdução», in *Enciclopédia da Morte e da Arte de Morrer*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2004, p.XIII.

Toda a preocupação social em afastar a morte das nossas vidas repletas de actividades, bem como de ansiedades, deve-se à crise de consciência e de identidade que o ser humano enfrenta e que se reflecte nos conflitos psicológicos e sociais da civilização actual. A negação da morte constitui um aspecto específico da sociedade industrial, derivando da oposição vida/morte que a nossa cultura não sabe integrar.

1.2 Os tipos de morte

1.2.1 A morte natural e a morte social

De acordo com Louis-Vincent Thomas há quatro tipos de morte: biológica ou física, psíquica, espiritual e social. A primeira resulta da destruição irreversível das células que constituem os órgãos do corpo humano e acaba por se identificar com o limite a partir do qual o organismo não resiste mais à aplicação de instrumentos, máquinas e medicação, passando a recusar qualquer tratamento adicional. A segunda deriva de problemas mentais e traduz-se em condutas obsessivas de quem se sente, constantemente, atormentado pela ideia angustiante do fim da vida. A morte espiritual é visível nos cristãos mais radicais que se manifestam permanentemente obcecados pela salvação da sua alma, de modo a conseguirem libertar-se do fogo infernal. A morte social é reveladora do poder de separação, corte ou exclusão, da ruptura total com a família e a comunidade, visto que se deixa de estar inserido no modelo de vida imposto pela sociedade⁷.

A partir de finais do século XIX, o tempo da morte alongou-se e, simultaneamente, subdividiu-se. Os sociólogos começaram a poder aplicar-lhe os seus métodos classificatórios e tipológicos: a morte cerebral, a morte biológica, a morte celular. O instante da morte deixa de ser marcado por acções corporais, tais como “fechar os olhos”, “dar o último suspiro”, “parar de respirar”, “deixar de ouvir as batidas do coração”, e transforma-se em indicações fornecidas por determinados aparelhos científicos. O médico não pode suprimir a morte, mas pode regular a sua duração, desde algumas horas, tal como acontecia no passado, até alguns dias, algumas semanas, alguns meses ou mesmo anos, como sucede nos nossos dias. Sendo assim, tornou-se possível retardar o momento fatal e, ao mesmo tempo, as medidas tomadas para acalmar a dor também têm por efeito secundário o prolongamento da vida⁸.

Podemos ainda referir o conceito de morte natural, que ocorre quando o organismo perde a capacidade de funcionar harmoniosamente, devido à idade avançada do ser,

⁷ Cf., Louis-Vincent Thomas, *Mort et Pouvoir*, Paris, Payot, 1978, pp.17-19.

⁸ Cf., Philippe Ariès, *op. cit.*, p.339.

ocorrendo a denominada “morte por velhice”. No entanto, a morte definitiva não é determinada apenas pela realidade natural mas, sobretudo, pelas instituições sociais, dado que o defunto conserva ainda, por algum tempo, determinados poderes e direitos. Aparentemente, a morte parece ser apenas um acontecimento biológico, mas é também um longo processo social.

As cerimónias que comemoram a morte de uma pessoa reflectem a necessidade e o desejo que uma comunidade demonstra em atingir um sentimento de consolidação social, que afirme e restaure a organização e a estruturação do grupo, após a perda de um dos seus membros. É indubitável que o grupo social a que pertence cada indivíduo exerce uma nítida influência no modo de perceber, conceber e representar a própria morte.

A nível social, a morte pode ocorrer durante o percurso existencial do ser humano, quando o mesmo decide ou é forçado a viver à margem da sociedade devido a diversos factores: incapacidade de integração, pontos de vista e conduta inteiramente opostos às normas sociais impostas, distúrbios psicológicos, perda do emprego, problemas familiares ou afectivos, alcoolismo, toxicoddependência ou ser atingido por um infortúnio ou uma traição, entre outros.

Na literatura brasileira podemos destacar um exemplo de morte social na obra *Ópera dos Mortos*, de Autran Dourado, no caso da personagem Rosalina que entra em ruptura total com a comunidade da sua cidade, visto que, por imposição, inicialmente, paterna, devido a uma traição política, ela deixou de estabelecer qualquer tipo de contacto com a sociedade, isolando-se completamente de tudo e de todos, (sobre)vivendo enclausurada na sua residência, envolta numa profunda solidão, mesmo após o falecimento do único familiar que tinha, o pai. Este aspecto será analisado detalhadamente, na terceira parte desta dissertação, bem como a morte natural em *Memorial do Fim: a Morte de Machado de Assis*, de Haroldo Maranhão, que ficcionaliza os derradeiros dias do denominado “Bruxo do Cosme Velho”.

1.2.2 O homicídio

O vocábulo *assassínio*, segundo Steven Gallery, deriva da forma árabe *haxaxi* que significa «consumidor de haxixe». Estava relacionada com uma ordem clandestina de muçulmanos do tempo das Cruzadas, que foi liderada por Hasan-Dan-Sabah, a qual aterrorizava os cristãos, e outros inimigos, recorrendo a assassínios secretos cometidos sob a influência do haxixe. Nos nossos dias, o termo designa um homicídio de um ou mais

indivíduos, às vezes planeado e decidido por uma organização ou por um grupo que beneficia dessa morte por razões económicas, políticas, ou outras⁹.

O homicídio é reconhecido em todas as sociedades civilizadas como a mais grave forma de crime. A maioria dos sistemas legais possui três categorias de homicídio: o homicídio qualificado, que sucede quando um ser humano provoca a morte de outro ser, caracterizado por uma intenção nitidamente criminosa; as situações de guerra, cuja acção causa a destruição de vidas humanas e que, embora possa ser legal, é considerada como moralmente perversa; por último, existe o homicídio não premeditado, que resulta de um momento de exaltação, ou de um acto involuntário praticado em consequência de uma outra ilegalidade, sendo considerado justificável pôr termo à vida de alguém numa situação de defesa pessoal ou como modo de evitar um crime ainda mais grave¹⁰.

No mundo ocidental, o homicídio em série ocupa um lugar de destaque na consciência colectiva, no que diz respeito ao domínio do crime violento, e é reforçado pela manifesta atenção que os diversos meios de comunicação social concedem aos assassínios múltiplos e aos julgamentos dos seus réus. Além disso, a figura do assassino em série ocupa na ficção policial contemporânea uma posição central e a relevância do tema é igualmente corroborada pelo aumento do interesse nos campos da criminologia, da medicina legal, da sociologia, bem como a nível académico. Relativamente à classificação tipológica e à própria definição, a expressão “homicídio em série” continua a gerar discussão, embora seja consensual que os homicídios múltiplos são os que provocam um determinado número de vítimas num só incidente e os homicídios em série são aqueles que causam um determinado número de vítimas em diversos incidentes intervalados a nível temporal e, por vezes, a nível geográfico¹¹.

Os assassínios em série com perturbações sádicas da sexualidade representam apenas uma pequena parte de um total que também engloba os assassínios compulsivos, a soldo, clínicos e politicamente motivados. O homicídio múltiplo pode ter subdivisões, dado que pode ser motivado pela busca de poder, para confirmação de um determinado estatuto sob a forma de vingança e pode ocorrer num contexto familiar, considerado um acto de amor pervertido. O assassinato de membros do crime organizado é um assunto que será

⁹ Cf., Steven Gallery, «Assassínio», in *Enciclopédia da Morte e da Arte de Morrer*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2004, p.39.

¹⁰ Cf., Patricia Ellsworth, «Homicídio qualificado», in *Enciclopédia da Morte e da Arte de Morrer*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2004, pp.270-271.

¹¹ Cf., Sara L. Knox, «Assassinos em série», in *Enciclopédia da Morte e da Arte de Morrer*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2004, p.39.

tratado, na terceira parte desta dissertação, que se ocupa do romance *A Grande Arte*, de Rubem Fonseca.

1.2.3 O suicídio

Praticado desde os tempos mais remotos, o suicídio¹² provocou sempre diferentes reacções, desde o repúdio até à aclamação do heroísmo do acto em algumas circunstâncias. Nem sempre terá sido aceite e no mundo antigo poderia constituir matéria de segredo; no mundo greco-romano era encarado como um modo de morrer e não tanto de matar. Contudo, esta realidade não é inteiramente transparente e poderia haver disparidades: os epicuristas e os estóicos aprovavam a morte voluntária, os pitagóricos reprovavam-na. Certos métodos de pôr termo à vida deliberadamente eram interpretados como “má morte”, dado que o enforcamento era visto como uma cobardia ou como uma morte “efeminada” e o salto para a morte era considerado indigno e profanador do corpo.

Quanto à evolução do conceito de suicídio na Europa, as sociedades foram atribuindo uma maior carga negativa à morte auto-infligida, encarada como um modo nefasto de falecer, uma vez que o desfecho do percurso existencial deveria ocorrer com suavidade. Afirmava-se que tirar a própria vida era desrespeitar a autoridade da Igreja ou violar as leis da morte; e nenhum mortal deveria poder arrogar-se o direito de tomar a decisão de morrer pelas suas próprias mãos¹³.

De acordo com o tipo de morte, o cadáver recebia um tratamento distinto que se expressava nas diversas fórmulas rituais. Os que sofriam mortes violentas - as mulheres virgens, as crianças, os natimortos, os mendigos, os militares, os sacerdotes e os suicidas - mereciam um procedimento específico.

Em determinadas sociedades, o cadáver de um suicida suscitava um pavor de tal modo intenso que era imediatamente abandonado. No mundo cristão, os suicidas não podiam ser enterrados no mesmo cemitério que os outros mortos, nem as suas sepulturas

¹² Cf., Ron Melrose Brown, «Suicídio», in *Enciclopédia da Morte e da Arte de Morrer*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2004, pp.473-474: «O termo “suicídio” evoluiu a partir de duas expressões mais antigas, “suicida” e “suicidium”, e foi reinventado em Inglaterra, no século XVII - após um período de severidade relativamente à morte auto-infligida - nas obras de Sir Thomas Browne (1637) e do teólogo Juan Caramuel (1652). As raízes do termo “suicídio” podem ser encontradas na literatura monástica do cônego francês Gauthier St. Victor, já no século XII. Latinismo formado a partir de *sui* (de si próprio) e *cidium* (de *caedere*, matar, ou *caedes*, homicídio), *suicidium* denotava o acto, *suicida* aquele que se matava a si próprio. [...] Embora em termos populares a palavra “suicídio” tivesse um sentido pejorativo, na Inglaterra do século XVII, ela parece ter sido usada pela primeira vez no discurso legal, para evitar o termo “self-killer”, “matador de si próprio”. Inicialmente, o termo descrevia mais uma forma de matar do que de morrer. Há sinais de que o seu uso se espalhou na direcção da França, em primeiro lugar, e daí para Itália, Espanha e Portugal».

¹³ Cf., *idem*, p.475.

podiam receber a bênção sacerdotal, acreditando-se que o seu destino era o Inferno. Neste caso, o suicídio provocava nos parentes que sobreviviam um sentimento de constrangimento, mas, quando se tratava de um suicida altruísta, de alguém que se deixou morrer em defesa dos ideais patrióticos e dos valores da moralidade colectiva, a sua memória tornava-se objecto de orgulho e das mais respeitosas homenagens¹⁴.

Na Idade Média, a morte voluntária é considerada um acto criminoso, que resulta de uma tentação diabólica de desespero ou de uma atitude de loucura¹⁵. A Igreja Católica permitia a mutilação do corpo do suicida, a confiscação dos seus bens, a privação de sepultura em terra consagrada e a recusa de orações em sua atenção. Em França, o suicídio foi considerado um crime até mesmo depois da Revolução de 1789 e, na Inglaterra, somente durante a segunda metade do século XX, os envolvidos numa tentativa desse acto deixaram de ser condenados a uma pena de prisão.

No entanto, nos primeiros tempos da Era Moderna, na Europa Ocidental, o suicídio passou a poder ser discutido com maior abertura. Os epicuristas defendiam que podia ser um acto heróico, devido ao facto de ser causado por uma profunda tristeza e melancolia, prenúncio da posterior análise médica que ocorreu.

Depois de meados do século XVII, o acto suicida começou a atravessar um processo de secularização, registando-se um crescente reconhecimento da sua natureza patológica, interpretando-o como um acto de loucura, relacionado com problemas de hipocondria, distúrbio glandular, instigação satânica, tédio, ilusão e alienação. Embora o clero continuasse a considerá-lo como uma acção demoníaca e, à luz da lei, a vítima fosse julgada, começavam, de um modo muito subtil, a ser divulgadas explicações sociais na discussão sobre este tipo intrigante de morte. Na Inglaterra do século XIX, a questão do suicídio fundiu-se no debate mais geral, conhecido como o da condição inglesa, e foi encarado como parte integrante do quadro de degradação e de miséria sociais¹⁶.

Na chamada Idade da Razão, o suicida passou a ser considerado como vítima, deixando de ser visto apenas como objecto de acusação e, no século XIX, o suicídio começou a ser estudado pela sociologia e pela medicina. No interior do Romantismo formou-se a ideia desse acto como resultado do contágio feminino, bem como da fraqueza humana. Neste panorama, a personagem Ofélia - da tragédia *Hamlet* de Shakespeare - serviu de modelo à visão do suicídio como consequência do colapso da identidade. O

¹⁴ Cf., José Carlos Rodrigues, *op. cit.*, pp.70-71.

¹⁵ Cf., George Minois, *História do Suicídio: a Sociedade Ocidental Perante a Morte Voluntária*, trad. Serafim Ferreira, Lisboa, Edição Teorema, 1998, p.15.

¹⁶ Cf., Ron Melrose Brown, *op. cit.*, pp.475-476.

quadro *Ophelia* (1851-52) de Millais retrata a heroína flutuando antes do afogamento, como que fragmentada, um corpo puro numa mente perturbada. Deste modo, o motivo racional foi substituído por outro, relacionado com a doença, a desintegração do eu e com a perda da pessoa amada, enquanto que a perda de dinheiro era apontada como a principal causa do suicídio masculino.

Em 1823, o costume inglês dos enterros públicos dos suicidas em terrenos baldios foi abandonado, as penalizações religiosas contra o suicídio foram eliminadas, os castigos seculares terminaram em 1870 e a Lei dos Enterros determinou o fim da humilhação ritual do suicida por arrastamento e por empalação ou o sepultamento do cadáver à beira de estradas. A par de tudo isto, o suicídio era considerado um acto triste, cómico e grotesco, isto é, um tipo de morte degradante, como sucede em muitas caricaturas ou gravuras da crescente imprensa de cordel. Nos finais do século XIX, ficou reconhecido que a ansiedade, o stress e os problemas relacionados com a sexualidade podiam conduzir a perdas graves de identidade e, por consequência, ao acto de pôr termo à vida, começando a ser encarado como um pedido de auxílio. Após a Primeira Guerra Mundial, registou-se uma alteração significativa: a morte por suicídio começou a ser motivo de estudos especiais da medicina e da psicanálise e interpretada como resultado de uma doença depressiva¹⁷.

Émile Durkheim, no seu livro *O Suicídio*¹⁸, publicado em 1897, considerou que este acto era “uma denúncia individual de uma crise colectiva” e procedeu a uma análise sociológica que teve grande repercussão, conduzindo a que fosse também estudado na sua dimensão social, incluindo a do poder:

*O que no suicídio mais provoca o poder é que este reconhece naquele uma manifestação de liberdade humana. Por esta razão, quando reconhece a um condenado uma certa dignidade, o poder pode conceder-lhe a “vantagem”, o “privilégio” de executar-se a si mesmo, isto é, suicidar-se. Em Roma, o suicídio era um privilégio dos membros das elites, que poderiam beneficiar-se dele e preservar algo da sua dignidade. Enquanto isso, os escravos e as pessoas do povo deveriam necessariamente perecer nas mãos do carrasco.*¹⁹

¹⁷ Cf., *idem*, pp.476-477.

¹⁸ Ver a este propósito Émile Durkheim, *O Suicídio: Estudo Sociológico*, trad. Luz Cary, Margarida Garrido e J. Vasconcelos, 7ª ed., Lisboa, Editorial Presença, 2001 (1ª ed., 1897).

¹⁹ José Carlos Rodrigues, *op. cit.*, p.108.

É esta dimensão de liberdade da coragem do acto suicida que está na origem da rebeldia e ousadia das comunidades que preferiram a morte à submissão, seja pelo suicídio colectivo, seja pela derrota diante do inimigo. Além de ser uma tentativa mais ou menos institucionalizada de solucionar situações contraditórias, que as diferentes culturas oferecem aos seus membros, o acto de pôr termo à vida não é tolerado por nenhum poder, uma vez que é visto como um meio de independência, porque subverte a relação de domínio e corrói-a inteiramente. O indivíduo faz ainda incidir contra si mesmo uma agressividade que não pode libertar contra os outros. O autor do livro *Tabu da Morte* assinala que o suicídio e o assassinato são denominados na cultura brasileira tradicional de “morte matada”, constituindo o oposto ao conceito de “morte morrida”, que corresponde à “morte natural”²⁰.

Na terceira parte do presente trabalho, teremos oportunidade de analisar algumas das significações relevantes do acto suicida no caso concreto do romance *Trapo*, de Cristovão Tezza, cujo protagonista é um jovem poeta de 20 anos que vive à margem da família, da sociedade e do sistema capitalista.

1.3 A morte ao longo dos tempos

A morte assume um lugar de relevância na construção e na interpretação da própria história. Sociólogos, antropólogos, historiadores e tanatólogos são unânimes em afirmar que a maior parte dos povos primitivos, em todo o mundo, encarava-a com naturalidade e sem medo, acreditando na perpetuação da vida após a morte e investindo os mortos de poderes especiais e supra-humanos. Todavia, também havia (e há) sociedades primitivas para quem a vida além-túmulo oferecia mais tristeza e perturbação do que contentamento e as suas crenças, na existência de deuses e de espíritos terrestres que os rodeavam e perseguiram, inspiravam-lhes um medo expressivo. Para outros povos, a morte era considerada como uma porta de passagem para um outro lado ou para uma outra vida e, em algumas culturas tradicionais, nomeadamente as africanas, ela era também interpretada como uma ruptura total ou parcial, definitiva ou provisória, com a pessoa. Os egípcios acreditavam firmemente na vida após a morte e na ideia de que as almas dos mortos permaneciam na terra ou muito próximo dela²¹.

²⁰ Cf., *idem*, pp.26-27.

²¹ Cf., Abílio Oliveira, *O Desafio da Morte: Convite a Uma Viagem Interior*, Lisboa, Editorial Notícias, 1999, pp.32-35.

Abílio Oliveira sublinha que, para filósofos como Pitágoras, Sócrates e Platão, a morte - *thanatos*²² - era percebida com naturalidade e alegria, enquanto que o homem comum a encarava com mais temor do que esperança. A civilização romana assimilou os valores, as práticas, os costumes dos gregos e, por conseguinte, não se pode assinalar diferenças substanciais na representação da morte²³.

Os ideais do final do século XX, designadamente o de morrer inconsciente durante o sono, teriam sido considerados a pior das mortes noutros tempos, visto que, para os gregos, uma boa morte ocorria em casa, estando o moribundo rodeado de amigos e familiares para que pudesse despedir-se convenientemente. Morrer em combate também podia ser benéfico, particularmente se trouxesse o tipo de honra que perdura na memória; já o facto de morrer sem herdeiros masculinos era motivo de desconsideração²⁴. A previsão da morte garantia que fosse boa, porque permitia à alma passar para o Hades²⁵ e ser transportada pelo barqueiro Caronte²⁶.

Na Baixa Idade Média ocidental, todos respeitavam a morte e ninguém queria morrer sem o saber, havendo o receio da morte repentina, a má morte, que não foi devidamente preparada. Ao sentir o apelo do infinito, o moribundo tomava as suas precauções, sem precipitações nem atrasos e aguardando a morte serenamente no seu leito

²² Cf., Steven Gallery, «Thanatos», in *op. cit.*, p.496: «Thanatos representa a Morte na mitologia grega. É o irmão mais velho de Hipno (o Sono), o qual é muitas vezes visto como seu imitador. A sua função era aparecer aos mortais quando estavam prestes a morrer, acompanhando-os ao Hades, ou reino dos mortos. O poder exercido por Thanatos está limitado aos mortais, pois os deuses, como são imortais, não sofrem a sua influência. Em virtude da sua posição, Thanatos é injuriado pelos mortais e rejeitado pelos imortais. Quando vem buscar alguém, é habitualmente acompanhado por espíritos funestos, «as parcas da morte», conhecidas também como cães do Hades, que devoram a vida. Thanatos tem de se submeter às três irmãs, chamadas Moiras, que tomam a decisão final sobre o destino humano: uma delas encontra-se sempre presente quando Thanatos aparece aos mortais.»

²³ Cf., Abílio Oliveira, *op. cit.*, pp.36-37.

²⁴ Cf., Clare Gittings, «Boa morte, perspectivas históricas», in *Enciclopédia da Morte e da Arte de Morrer*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2004, p.64.

²⁵ Cf., Joël Schmidt, *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, Lisboa, Edições 70, 2002, p.129: «Filho de Crono e de Reia, Hades é, depois da divisão do Universo em três partes, adquiriu o poder soberano sobre o mundo inferior, enquanto o irmão Zeus reinava nos céus e Posídon nos mares. Marido de Perséfone, que ele raptou à Terra e a sua mãe, Deméter, Hades é um deus temido pelos Gregos. Justiceiro implacável, está sentado no fundo dos Infernos sobre um trono e segura na mão o ceptro com que governa, sem piedade, as almas dos mortos que povoam o sombrio e desconhecido reino. [...] Rodeado pelas divindades dos Infernos, suas servas e mensageiras, ele determina a terrível lei da morte.»

²⁶ Outra figura sombria e sinistra relacionada com a morte é Caronte, filho imortal de Érebo e da Noite, ancião mal vestido que tem por função acolher os mortos, fazendo-os atravessar o rio que separa o mundo dos vivos do mundo dos mortos. Este barqueiro infernal, assumindo uma posição de dureza e inflexibilidade, não permite a nenhum vivente subir para a sua barca e realizar a menor travessia. A principal característica do Barqueiro do Hades é a avareza, dado que exige aos passageiros um óbulo, daí que se coloque sempre uma pequena moeda na boca do morto, antes de o entregar à pira. Na pintura, este tema está patente, por exemplo, num óleo de Joaquim Patinir, em que o barqueiro do rio Estige transporta as almas dos mortos, conforme o mito escatológico sobre a morte. O pintor italiano Luca Giordano também tem uma tela intitulada «La Barca di Caronte».

ou no chão (como no caso do cavaleiro ferido num combate), o que transformava este momento numa cerimónia pública à qual o próprio agonizante presidia e orientava, segundo os protocolos conhecidos:

*Na Idade Média, a morte desempenha um papel imenso nas artes, nos jogos, na decoração religiosa ou leiga, na pedagogia. A cada passo, pensa-se na vida, na morte, na vida eterna. Quando a morte aparecia era recebida com simplicidade e se tomavam imediatamente as providências rituais de tratamento do cadáver e de comunicar a todos a sua chegada.*²⁷

No mundo ocidental de matriz cristã, quando se observavam os primeiros sinais de morte, o indivíduo preparava-se condigna e ritualmente para recebê-la: deitava-se com o olhar voltado para o céu, as mãos cruzadas sobre o peito, fazia a sua profissão de fé, confessava os seus pecados (a presença de um sacerdote era habitual para os últimos sacramentos e, usualmente, era o moribundo quem o mandava chamar), pedia perdão às pessoas que o rodeavam, ordenava que fossem reparados os erros que, possivelmente, tinha cometido, escolhia a sua sepultura e fazia em voz alta o seu testamento.

Durante séculos ou milénios, assume-se em relação à morte uma atitude familiar e de proximidade absolutamente oposta à actual, em que a morte revela-se a todo o custo ignorada. A despedida realizava-se sem choros desmedidos, todos deveriam manter silêncio e conservar as portas e janelas abertas para facilitar a entrada da morte. Esta deveria ser consciente para que os ritos funcionassem e, se uma pessoa não percebia que ela se aproximava, os seus próximos tinham o dever de adverti-la. Reflectindo sobre os motivos, acima mencionados, conducentes à ritualização da morte, Philippe Ariès salienta:

Tal como a vida, a morte não é um acto apenas individual. Assim, como cada grande passagem da vida, é celebrada por uma cerimónia sempre mais ou menos solene, que tem por objectivo marcar a solidariedade do indivíduo com a sua linhagem e a sua comunidade.

Três momentos fortes dão a esta cerimónia o seu sentido principal: a aceitação pelo moribundo do seu papel activo, a cena das despedidas e a cena do luto. [...]

A ritualização da morte é um caso particular da estratégia global do homem contra a Natureza, feita de interditos e de concessões. Eis por que razão a

²⁷ José Carlos Rodrigues, *op. cit.*, p.119.

*morte não foi deixada a ela mesma e à sua desmedida, mas, pelo contrário, aprisionada em cerimónias, transformada em espectáculo. Eis por que razão não podia ser uma aventura solitária, mas um fenómeno público que empenhava toda a comunidade.*²⁸

A morte era vivida colectivamente e concebida como uma questão comunitária, daí a noção de um laço contínuo entre vivos e mortos, unidos na terra e unidos na eternidade.

A partir dos séculos XI e XII, ocorrem subtis alterações nas atitudes das pessoas perante a morte, adquirindo um carácter mais dramático e pessoal. O moribundo mostra tendência para se preocupar com as atitudes que tomou durante toda a vida e que vão determinar o seu “juízo final”. A morte convida o homem ocidental, particularmente o rico, poderoso ou letrado, a ganhar autoconsciência, passando de uma atitude de mera resignação, perante uma lei indiscutível da natureza, para o reconhecimento da aquisição da consciência, pouco tranquila, da morte de si próprio. No século XIII, o “juízo final” é representado como um tribunal, onde o agonizante é julgado de um modo muito específico, através do acto de pesar as boas e as más acções praticadas e que estão registadas no *liber vitae*²⁹.

Ao longo da Idade Média, a morte manifestava um valor muito forte e no final desse período atingiu uma intensidade que se traduziu nas imagens aterradoras das artes macabras e que culminava numa concentração dos pensamentos e dos sentidos no exacto momento da sua ocorrência³⁰. A maior parte dos historiadores reconhece um carácter de catástrofe nos finais do período medieval e que nenhuma outra época concedeu tanta importância e ênfase à morte, dado que as grandes epidemias devem ter deixado recordações e marcas indeléveis na memória colectiva.

Nos séculos XIV e XV, torna-se frequente encarar o momento da morte como uma reflexão autobiográfica que implica o arrependimento pelas faltas ou pecados cometidos. Assim, a morte no leito carrega-se de um sentido dramático que não existia antes e que pode ser associado a transformações importantes nas concepções da morte e da vida, nomeadamente dúvidas sobre a salvação, o medo de não ser eleito, o pavor de ser discriminado, a angústia de ser julgado e de que o demónio se apropriasse do livro da vida. O medo do além começa a manifestar-se numa sociedade que, anteriormente, não receava

²⁸ Philippe Ariès, *op. cit.*, pp.360-361.

²⁹ Cf., Abílio Oliveira, *op. cit.*, pp.43-44.

³⁰ Cf., Philippe Ariès, *op. cit.*, p.11.

a morte e que (con)vivia, de um modo familiar, com ela, dado que a fusão do momento da morte com o instante da decisão suprema transformou-a num evento temível.

Este sentido dramático aumentará no decurso dos séculos XVI e XVII: a morte começará a ser considerada como o ponto onde o tempo linear pára, onde o ser humano se defronta com a eternidade. A partir do século XVI, o exacto momento da morte, no quarto e no leito, vai perder a sua importância relativa, atenuando-se o papel da advertência, que chega mesmo a desaparecer. O moribundo deixou de exercer sozinho a soberania sobre a sua vida e sobre a sua própria morte.

Na época barroca, da segunda metade do século XVI ao século XVIII, a morte é teatralizada, exaltada e dramatizada de forma exuberante e majestosa. Simultaneamente, o ser humano preocupa-se cada vez mais com a morte do outro, da pessoa próxima ou amada, concedendo-lhe um sentido romântico e retórico, em detrimento da sua própria morte³¹.

Nos séculos XVII e XVIII, os membros da Igreja vão começar a ser substituídos pelos médicos na cabeceira dos moribundos e já estará, largamente, anunciada a morte quase, integralmente, laica do século XX. O interesse do médico no final do século XVIII desloca-se do doente para a própria doença, dado que a nova medicina começa a investigar as causas específicas das “doenças mortais”. A morte deixou de depender dos desígnios de Deus e começou a estar directamente relacionada com o saber do médico.

No século XIX, todo o cerimonial de morte no leito é mantido, mas aqueles que rodeiam o moribundo emocionam-se, choram, rezam e gesticulam, imbuídos de uma dor apaixonada. Eis aqui o grande sinal de intolerância em relação à separação, que torna a simples ideia de morte comovente. Se a primeira grande mudança, surgida no final do século XVIII, e característica do romantismo, consiste numa atitude complacente perante a ideia de morte, a segunda maior modificação diz respeito à relação do moribundo com a família³².

Antes do século XIX, isto é, antes dos surpreendentes progressos da longevidade, a morte fazia parte dos riscos quotidianos. Nestas condições, o indivíduo não esperava tanto da vida, não se sentia vencido como no século XIX. Desde a infância, a morte era mais ou menos esperada, o indivíduo não ficava aniquilado e nunca era a surpresa brutal que se tornou nesse século³³.

³¹ Cf., Abílio Oliveira, *op. cit.*, p.48.

³² Cf., *idem*, pp.48-49.

³³ Cf., Philippe Ariès, *op. cit.*, p.335.

No que diz respeito às cerimónias fúnebres, durante toda a primeira Idade Média, os funerais são dominados pela expressão ritual de dor e de elogio do defunto, bem como pelo cortejo fúnebre até à sepultura³⁴. Embora a participação religiosa seja importante, tais ritos são eminentemente civis, não possuindo ainda o carácter dominante que começará a ter a partir do século XVII, com a recitação de ofícios e celebração de missas nos dias posteriores à morte e ao enterro.

Habitualmente, as exéquias comportavam quatro fases fundamentais: a primeira consistia na expressão da dor e tinha lugar logo após a morte, sendo a única fase que apresentava um carácter dramático; a segunda, a única religiosa, era constituída pela absolvição proferida sobre o moribundo por um sacerdote e repetida, mais tarde, sobre o cadáver. A terceira fase era composta pelo cortejo fúnebre, num momento em que as manifestações de dor tinham acalmado, envolvia-se o morto na sua mortalha e era transportado ao local de inumação, acompanhado de alguns dos seus amigos. A quarta etapa consistia na inumação, realizada de um modo breve e sem solenidade³⁵.

A cidade medieval herdou dos romanos a prática do sepultamento, que se fazia em cemitérios rústicos ou em túmulos independentes, em pleno campo, ao longo das estradas. Por volta do século VIII, a inumação exterior às cidades tinha praticamente desaparecido e começava a ser realizada dentro dos limites urbanos, junto ao sepulcro dos mártires, em terrenos sagrados. Na prática, os enterros ocorriam dentro das igrejas para os mais abastados e nos seus pátios para os mais carenciados.

No século XIII, surge a representação individual e realista do morto sobre a sua jazida. Entre o referido século e o XVII desenvolve-se, progressivamente, a prática de designar por uma inscrição, uma pintura ou um monumento o lugar preciso da sepultura e a pessoa a quem ela pertence. Pouco a pouco, entre os séculos XV e XVII, a família começa a apropriar-se do local de inumação e do monumento funerário, começando a privatizar-se o espaço e os destinatários das homenagens fúnebres.

Até ao século XVII, o cemitério não era apenas o lugar onde se sepultava os mortos, mas constituía o centro da vida social, uma praça pública, um espaço onde se comercializava, onde os diversos modos de informação colectiva ocorriam. As pessoas frequentavam e habitavam os cemitérios sem se perturbarem com as exumações e sem se

³⁴ Cf., Edgar Morin, *O Homem e a Morte*, trad. João Guerreiro Boto e Adelino dos Santos Rodrigues, Mem Martins, Publicações Europa América, 1988 (1ª ed., 1970), p.23: «Mas há um outro passaporte sentimental, que não é objecto de qualquer metodologia de qualquer classificação, de qualquer explicação, um passaporte sem visto, mas que encerra comovedora relação: a sepultura, isto é, a preocupação pelos mortos, isto é, a preocupação pela morte».

³⁵ Cf., José Carlos Rodrigues, *op. cit.*, p.120.

incomodarem com a proximidade das grandes fossas comuns que ficavam abertas até que se enchessem. Os mortos moravam dentro das cidades e fundiam-se, anonimamente, na comunidade dos vivos³⁶.

Relativamente ao papel exercido pelo testamento, antes do século XII, esse documento é parte integrante do rito de morrer em que o moribundo transmitia oralmente as suas últimas vontades. Do século XII até ao século XVIII, constitui um instrumento por meio do qual os seres humanos reflectem na sua posição entre a vida terrena e a vida eterna, entre a ruptura e a continuidade, passando a ser redigido por uma autoridade eclesiástica e estritamente obrigatório, elevado à condição de sacramento, dado que aqueles que falecessem sem o elaborar seriam, em princípio, excomungados e, conseqüentemente, não teriam direito ao enterro numa área pertencente à Igreja. Essa obrigatoriedade estendia-se a todos, possuidores ou não de bens a legar. Na segunda Idade Média, a função religiosa dos testamentos é ainda predominante e estender-se-á até ao século XVI³⁷.

Por volta do início do século XVIII, surgem modificações importantes: o objectivo do testamento continua a ser o de fazer o ser humano pensar na sua morte enquanto ainda há tempo, mas não é redigido pelo sacerdote, já não tem o carácter de sacramento. Apesar de cada vez mais laicizado, continua fortemente impregnado de religiosidade, valendo como um gesto através do qual o ser humano evidenciava preocupações espirituais ou materiais. Com o decorrer do tempo, vai-se transformando num instrumento exclusivamente jurídico, que distribui bens e fortunas às famílias e não mais aos conventos e às obras de caridade, o que originou a formação das grandes dinastias burguesas.

A partir de finais do século XIX, o ser humano quer cada vez menos pensar na sua própria morte e, mesmo estando doente, o médico dificilmente o advertirá da gravidade do seu estado e da proximidade do desenlace final. Tornou-se possível retardar o momento fatal e a duração da morte pode depender de uma concertação entre a família, o hospital, até mesmo a justiça, ou de uma decisão soberana do médico. O moribundo delega na família a direcção do fim da sua vida e da sua morte.

A resignação à ideia de morte já não se coaduna com os novos tempos e com a figura do médico, que adquirindo, paulatinamente, um considerável papel de relevo se apropria dela, porque a sua principal função é prolongar a vida dos seus pacientes. Aqui

³⁶ Cf., *idem*, pp.125-126.

³⁷ Cf., *idem*, p.143.

reside a origem próxima da morte contemporânea e o início do tratamento hospitalar intensivo.

1.4 A morte nos nossos dias

As sociedades contemporâneas apontam para uma configuração inteiramente diferente da morte, que comporta um significado antropológico também distinto, dado que, pela primeira vez, uma sociedade dispõe-se a negá-la nos seus sistemas de representação, silenciando sobre ela, fazendo como se não existisse. No entanto, o silêncio sobre a morte, numa sociedade que a tem como realidade do quotidiano, revela-se contraditório.

A morte, que foi sempre considerada absolutamente importante pela sociedade, sofreu, ao longo do século XX, uma profunda transformação a nível das práticas funerárias, dos pensamentos e sentimentos a elas associados, porque os modelos, que vigoraram no Ocidente até ao início do século, entram, gradualmente, num processo de decadência. Os comportamentos rituais vão sendo cada vez mais escassos, nomeadamente fechar as janelas, acender velas, aspergir água benta pela casa, afixar cartazes com a notícia do falecimento e solicitar serviços religiosos. Todos esperam que a pessoa enlutada seja capaz de exibir permanentemente um rosto sereno, que a sua expressão de dor seja comedida, de modo a demonstrar equilíbrio emocional.

A regra na sociedade actual é a neutralização dos ritos funerários e a ocultação de tudo que diga respeito à morte. José Carlos Rodrigues observa que os dois fenómenos estão estreitamente associados:

[...] porque nossa civilização nega a morte, não pode suportar sua ritualização; e inversamente, por não possuir os necessários instrumentos rituais para enfrentá-la, a civilização ocidental moderna é obrigada a banir a morte e a negá-la por todos os meios.³⁸

Nos nossos dias, o quarto do moribundo transferiu-se de casa para o hospital, devido a factores técnicos e médicos e, a partir do momento em que um risco grave ameaça um membro da família, esta priva-o ao nível de informação e de liberdade. O doente é tratado como alguém incapaz de tomar decisões sobre a sua própria vida e a família decide o que ele deve fazer e saber. O moribundo é privado dos seus direitos e, em particular, do direito considerado outrora essencial: o de conhecer a sua morte, de a preparar e de a

³⁸ *Idem*, p.187.

organizar. Ele deixa que tal suceda, visto que está convencido que é para o seu próprio bem.

A morte foi entregue às equipas de profissionais da saúde, uma vez que o hospital não é somente um lugar com grandes técnicas cirúrgicas e médicas, de observação e de ensino, mas também um lugar de concentração de serviços auxiliares, nomeadamente laboratórios farmacêuticos. Controlar a morte transformou-se no objectivo da ciência e a sociedade passou a exigir dela o que no passado se esperava da magia e da religião.

A ocorrência da morte no hospital pretende ser discreta, não deve interromper a rotina hospitalar, mais frágil que a de outro meio profissional. Uma morte demasiado teatral e ruidosa suscita no ambiente uma emoção que não é compatível com o dia-a-dia de quem trabalha em entidades hospitalares. A expressão actual de “boa morte” corresponde precisamente à morte perturbadora e maldita do passado: *a mors repentina et improvisa*.

Nos nossos dias, ousar falar da morte, admiti-la nas relações sociais, já não é como outrora, dado que provoca uma situação excepcional, exorbitante e dramática. A morte foi, ao longo de séculos, uma figura familiar e, hoje em dia, basta somente nomeá-la para desencadear uma tensão emotiva incompatível com a regularidade da vida quotidiana.

Procuramos ignorar a morte, anular os seus sinais aparentes e desprezar tudo o que com ela se relaciona e que renega o estar vivo. Abílio Oliveira constata que, substituindo o lugar que era concedido ao sexo, a morte converteu-se no maior tabu do século XX:

*A morte tornou-se no maior interdito da nossa civilização e revela, metaforicamente, as dificuldades que temos e com que nos deparamos ao tentarmos melhorar o mundo. [...] Qualquer que seja a explicação para o iludir da morte, é evidente que esta escapa à nossa vontade própria e viola mesmo o mais recôndito desejo de imortalidade.*³⁹

Um dos aspectos, que parece ter caracterizado a generalidade da sociedade ocidental do século XX, é a manifesta relutância em discutir a mortalidade, apesar das duas guerras mundiais terem gerado mortes a uma grande escala. No entanto, na viragem para o século XXI, o interesse por assuntos relacionados com a morte e o morrer reacendeu-se, dado que é um domínio que atravessa diversos campos do saber, articulando-se com diferentes áreas históricas e culturais.

³⁹ Abílio Oliveira, *op. cit.*, pp.24-25.

Correspondendo à versão moderna de imposição de silêncio à morte, o cemitério passou a ser objecto de preocupações estéticas, de planeamento urbano, transformou-se num parque, onde as sepulturas podem ser muito simples e discretas.

Dada a persistência da recusa do luto, Philippe Ariès considera notável que a retomada do discurso sobre a morte não tenha abalado a determinação da sociedade em rejeitar a sua imagem real⁴⁰.

Actualmente, a crise da morte assume a forma de um mal-estar na sociedade e a sua redescoberta pode ser uma das vias de uma tomada de consciência⁴¹. O regresso a essa questão é um grande acontecimento civilizacional e o problema de conviver com a sua ocorrência vai inscrever-se, de um modo mais intenso e profundo, no nosso viver, dado que a morte é a característica mais humana, mais cultural de cada indivíduo.

2. A morte na cultura brasileira

2.1 A antropofagia

A morte na cultura brasileira apresenta-se com semelhanças e diferenças em relação à cultura europeia. O aparecimento do ser humano no continente sul americano é bem posterior à sua manifestação no continente europeu ou asiático, mas sabemos que já há práticas fúnebres desde o Paleolítico Médio - entre 10.000 e 35.000 anos antes da nossa era -, quando os homens de Neanderthal experimentavam em relação aos seus mortos um sentimento de afeição e de interesse. Ao chegarem ao Brasil, os portugueses confrontaram-se com rituais de morte que desconheciam e que até os chocavam: tratava-se de práticas canibais ou antropófagas.

O canibalismo, praticado desde a pré-história, representa um modo particularmente expressivo de se conceber as relações entre os vivos e os mortos. É uma prática característica dos povos tupis - habitantes da costa brasileira, na altura em que os portugueses descobriram o Brasil - que despertou a curiosidade dos europeus, sendo narrada com riqueza de detalhes por todos os cronistas da época e representada nas gravuras publicadas em edições de Jean de Léry e Hans Staden. O primeiro, após uma estadia de dez meses, entre 1557 e 1558, numa colónia francesa e diversas vicissitudes, publicou, em 1578, a obra *Histoire d'un Voyage Fait en la Terre du Brésil*. O segundo era um mercenário alemão, capturado pelos Tupinamba antropófagos, que passou um ano entre eles e que conseguiu não ser sacrificado, devido à cor ruiva dos cabelos e aos seus

⁴⁰ Cf., Philippe Ariès, *op. cit.*, p.348.

⁴¹ Cf., Michel Vovelle, *La Mort et l'Occident : De 1300 à nos Jours*, Paris, Gallimard, 1973, p.761.

conhecimentos médicos. O seu livro - publicado em 1557 e traduzido em francês sob o título *Nus, Féroces et Anthropophages* - é considerado um documento extraordinário sobre a sociedade tupi da época⁴², causando um impacto considerável, bem como as cinquenta gravuras que acompanhavam o texto, suscitando horror e provocando a “diabolização” do aborígene brasileiro, embora o autor não deixasse de assinalar o carácter ritual da antropofagia⁴³, bem como o facto de constituir uma homenagem à coragem do adversário batido em combate e não um mero ritual indígena de cariz selvagem.

O prisioneiro, que era submetido ao ritual antropofágico, desempenhava um papel fundamental nas relações inter-aldeias, devendo ser exibido nas povoações aliadas, que eram convidadas a participar no banquete canibal, transformando-o numa manifestação colectiva de consolidação de alianças e que era antecedido de um acto festivo de cantos e danças durante cinco dias:

*A cerimônia podia durar vários dias. No primeiro, o prisioneiro recebia uma corda de algodão especial e era conduzido ao terreiro, onde lhe pintavam todo o corpo. No segundo e no terceiro dias realizavam-se danças em torno da grande figura. No quarto, ele era levado logo cedo para um banho, e só então começava o sacrifício propriamente dito. Sua coragem era testada durante todo o tempo, e esperava-se que demonstrasse altivez para merecer morte tão importante. No quinto dia consumava-se o sacrifício. [...] Toda a preparação ritual, as danças e os cantos chegavam ao fim. Armado de borduna, um guerreiro valente o abatia; [...] Então seus restos eram levados para o lado de uma fogueira. Algumas partes do corpo eram comidas cruas; outras, mais nobres, eram moqueadas ou assadas.*⁴⁴

Na *História da Província de Santa Cruz*, publicada em 1576, Pêro de Magalhães de Gândavo assinala que um dos aspectos em que os índios mais se distanciavam dos outros seres humanos e que causava repugnância à natureza humana consistia nas grandes e excessivas atrocidades que executavam nos inimigos. Além de lhes provocarem uma morte desumana, a sua carne era comida por todos de uma forma mais cruel do que sucedia com os animais ferozes. O autor referido descreve as etapas do canibalismo tupi de um modo análogo ao dos seus contemporâneos, todavia acrescenta observações das suas próprias

⁴² Cf., Jean-Claude Laborie (intr. & trad.), *La Mission Jésuite du Brésil : Lettres & Autres Documents : 1549-1570*, Paris, Éditions Chandeigne, 1998, p.22.

⁴³ Já desde 1530 e a partir da fundação de São Vicente por Martim Afonso de Sousa, os portugueses manifestavam um esforço por eliminar a antropofagia, cuja origem era considerada infernal.

⁴⁴ Jorge Caldeira *et alii*, *História do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p.17.

experiências, designadamente o facto de alguns portugueses terem escapado com a ajuda de suas esposas índias e a observação sobre a crença indígena de que a criança era oriunda unicamente do pai, não trazendo características da mãe⁴⁵.

Na correspondência⁴⁶ dos jesuítas era frequente a alusão aos ritos antropofágicos dos índios no Brasil⁴⁷. Em 10 de Agosto de 1549, o Padre Manuel da Nóbrega⁴⁸ envia de Salvador da Baía uma carta ao Dr. Martin Azpilcueta Navarro, em Coimbra, na qual alude à religião, à antropofagia e a outros costumes dos gentios do Brasil, salientando que um dos aspectos mais abomináveis entre os índios consistia no facto de que quando matavam algum inimigo na guerra traziam-no aos pedaços, colocavam-no ao fumo e depois comiam-no com solenidade e num ambiente de festa⁴⁹.

Numa outra carta enviada da Baía aos Padres e Irmãos de Coimbra, no mesmo mês e ano, o Padre Manuel da Nóbrega refere que, quando os índios capturavam algum inimigo, traziam-no, de um modo festivo, com uma corda na garganta e concediam-lhe uma mulher⁵⁰ - a filha do principal da tribo ou qualquer outra que mais lhe agradasse - e punham-no a engordar como um porco até ao momento em que o matavam, durante o decorrer de uma cerimónia à qual assistiam todas as tribos amigas da região. No dia do ritual, o prisioneiro era colocado no terreiro atado pela cintura com uma corda (mussurana), cujas extremidades eram seguradas por dois ou três homens e um dos indígenas, devidamente adornado, executava um ritual dos seus ancestrais⁵¹. Depois da

⁴⁵ Cf., Pêro de Magalhães de Gândavo, *História da Província Santa Cruz a que Vulgarmente Chamamos Brasil*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004 (1ª ed., 1576), p.111.

⁴⁶ Cf., Jean-Claude Laborie (intr. & trad.), *op. cit.*, p.18 : «Les lettres que les missionnaires de la Compagnie de Jésus au Brésil envoyèrent à leur hiérarchie, dès l'arrivée du premier jésuite en 1549, constituent de fait un document historique de première importance.»

⁴⁷ Cf., Berta Ribeiro, *O Índio na História do Brasil*, São Paulo, Global, 1983, p.45: «O maior empenho dos jesuítas era fazer os índios abandonar costumes tidos como selvagens, sobretudo os rituais profanos, a antropofagia, a nudez e a poligamia. Combatiam também o hábito da embriaguez, a que os colonos procuravam afeioar os índios, para melhor subjugar-los. Por essas práticas eram severamente castigados.»

⁴⁸ Cf., Jorge Caldeira *et alii.*, *op. cit.*, p.36: «Junto com Tomé de Sousa, desembarcou na Bahia um pequeno grupo que por mais de dois séculos iria crescer em número e importância, desempenhando papel fundamental no trato com os índios: os seis jesuítas liderados pelo padre Manuel da Nóbrega. A Companhia de Jesus fora fundada pouco antes (1540) e uma de suas principais metas era a difusão da fé católica. Os índios pareciam alvos ideais: puros e inocentes, seria fácil convertê-los à verdadeira fé. Tanto na Europa como em territórios distantes, os jesuítas procediam sempre da mesma maneira, fundando colégios para moldar o espírito maleável das crianças. Foi o que fizeram no Brasil.» O padre Manuel da Nóbrega chefiou o primeiro grupo de seis jesuítas, pertencentes à Companhia de Jesus, que desembarcaram, a 29 de Março de 1549, na Baía.

⁴⁹ Cf., Serafim Leite, *Cartas dos Primeiros Jesuítas do Brasil*, Vol. 1, São Paulo, Comissão do IV Centenário da Cidade de S. Paulo, 1954, p.137.

⁵⁰ A mulher-índia tinha a função de vigiar os passos do cativo, bem como cuidar dele, de modo a atenuar-lhe o sentimento de tristeza e melancolia, devido à penosa situação em que estava envolvido, cujo desfecho era inevitavelmente a morte, uma vez que o período entre a captura e a execução podia ser longo, desde alguns meses até mesmo anos.

⁵¹ O executor estava profusamente pintado com diversas cores e enfeitado com adornos plumários e a dança que realizava, junto do prisioneiro, tinha como função imitar as evoluções de uma ave de rapina.

consumação da morte, decepavam-lhe, de imediato, o dedo polegar, porque com ele atirava as flechas, e cortavam-lhe o corpo em pedaços para o comerem assado ou cozido⁵².

Na *Crónica da Companhia de Jesus do Estado do Brasil*, o padre Simão de Vasconcelos (1596?-1671), que ingressou na mesma em 1616, referia que os índios eram extremamente vingativos e, revelando uma crueldade atroz, não se esqueciam jamais das afrontas até conseguirem vingar-se do inimigo, mesmo que este se encontrasse já nos momentos derradeiros da sua existência. Destaca ainda que, quando capturavam às mãos o adversário, atavam-no a um pau suspenso como se pendurassem uma fera e cortavam-no às postas, as quais iam comendo pouco a pouco, até deixar-lhe os ossos esbrugados. Noutras situações coziam as postas do cadáver, assavam-nas ou torravam-nas ao sol sobre pedras ou ainda, quando o ódio era maior, comiam-nas cruas⁵³.

Os próprios jesuítas, na sua correspondência, evocavam muitas vezes o risco de serem sacrificados nestes rituais indígenas. Até ao século XVIII, as descrições relativas às populações índias do Brasil nunca deixam de assinalar o canibalismo e o prazer monstruoso que tal acto suscitava, o que se constata pela leitura da crónica franciscana, datada de 1761 e intitulada *Novo Orbe Seráfico Brasílico*, da autoria de António de Santa Maria Jabotão⁵⁴.

Destaquemos ainda a dimensão ritual e simbólica das práticas antropofágicas, porque, contrariamente ao que com alguma frequência se pensa, só em casos excepcionais podem ser consideradas como gestos puramente alimentares, destinados a garantir aos organismos dos vivos um suplemento de proteínas. É necessário distinguir o canibalismo alimentar - praticado por grupos tribais caribes, aruaques, jês e outros - da antropofagia ritual dos Tupis, destinada a comemorar os ancestrais míticos e dignos de memória, bem como vingar os membros da aldeia mortos em combate. A ingestão da carne das vítimas teria um significado simbólico, uma vez que acreditavam que esse acto proporcionava a apropriação das qualidades dos sacrificados, possibilitando a perpetuação do sistema de vingança, com o intuito de assegurar a supremacia militar e mágica sobre o grupo a que o mesmo pertencia. Assim, após matar e nutrir-se de muitos guerreiros, a morte, num ritual

⁵² Cf., Serafim Leite, *op. cit.*, p.152.

⁵³ Cf., Simão de Vasconcelos, *Crônica da Companhia de Jesus do Estado do Brasil*, Vol.1, 3ª ed., Petrópolis, Editora Vozes, 1977, pp.99-100.

⁵⁴ Cf., Bartolomé Bennassar e Richard Marin, «Os homens nus e a terra “sem mal”», in *História do Brasil*, trad. Serafim Ferreira, Lisboa, Teorema, 2000, p.20.

antropofágico, seria o corolário de uma vida heróica, dado que a carne ficaria purificada e o espírito livre do processo de decomposição⁵⁵.

Relativamente à concepção da morte, os Tupis consideravam que a sua função era auxiliar o espírito do finado a alcançar o Guajupirá - um paraíso situado para além das montanhas, onde aquele se encontraria com os seus antepassados e viveria no meio de grande abundância - e proteger a comunidade do seu espectro. Entre os Tupis existia a crença de que as aparições dos mortos eram espíritos maléficos responsáveis por acontecimentos negativos, designadamente secas, incêndios, inundações, dificuldades na caça e derrotas na guerra. Para impedir o seu regresso, colocavam na sepultura todos os instrumentos de que a pessoa necessitaria durante a viagem até ao paraíso⁵⁶.

No que diz respeito às causas de morte entre a população indígena, salientemos as doenças, derivadas do contacto com os colonizadores, os maus-tratos, a imposição da prática da agricultura regular, bem como a promulgação de leis repressivas⁵⁷. A este propósito, Francisco Teixeira assinala:

*Os que não se submetiam ao trabalho nas lavouras, nos currais, nos garimpos, na extração florestal iam sendo encurralados e abatidos em massa pela guerra e pela fome. Os que se deixavam agregar à vida das fazendas e povoados iam sendo dizimados pelas epidemias.*⁵⁸

Apesar da escravidão a que estavam sujeitos, os cativos vindos de África revelaram uma maior facilidade de adaptação aos penosos trabalhos impostos pelos senhores dos engenhos⁵⁹ do que os indígenas. A cultura da cana do açúcar e de tabaco revelou-se uma tarefa demasiado árdua para os índios, populações nómadas que não estavam minimamente preparadas para a sua execução.

2.2 A morte e os mortos no quotidiano dos vivos

No Brasil, as atitudes diante da morte e dos mortos foram tomando novas formas e novos sentidos ao longo do século XIX. A morte era considerada apenas como o fim do corpo e uma passagem espiritual, na qual figuravam importantes ritos simbólicos, visto que

⁵⁵ Cf., Jorge Couto, *A Construção do Brasil: Ameríndios, Portugueses e Africanos, do Início do Povoamento a Finais de Quinhentos*, Lisboa, Edições Cosmos, 1995, pp.106-107.

⁵⁶ Cf., *idem*, pp.112-113.

⁵⁷ Cf., Gilberto Freyre, *Casa Grande & Senzala*, Lisboa, Edição Livros do Brasil, 1957, p.156.

⁵⁸ Francisco M. P. Teixeira, *História Concisa do Brasil*, São Paulo, Global, 1993, p.64.

⁵⁹ Do século XVI ao XIX, a morte de um senhor do engenho significava, na maior parte das vezes, a concessão em testamento da alforria a alguns escravos, frequentemente filhos bastardos seus ou de familiares.

eram concebidos de modo a promover uma boa viagem do espírito do morto para um outro mundo, uma outra vida:

As concepções sobre o mundo dos mortos e dos espíritos, a maneira como se esperava a morte, o momento ideal de sua chegada, os ritos que a precediam e sucediam, o local da sepultura, o destino da alma, a relação entre vivos e mortos – eram todas questões sobre as quais muito se pensava, falava, escrevia e em torno das quais se realizavam ritos, criavam-se símbolos, movimentavam-se devoções e negócios.⁶⁰

No Brasil cristão do século XIX, a morte era preparada detalhadamente, dado que suscitava um nítido receio. A preocupação com o destino no além-túmulo revestia-se de um carácter aterrorizador, uma vez que nem todas as pessoas, apesar de esperarem e desejarem a salvação, tinham a certeza de que ela ocorreria. O temor da morte estava intimamente relacionado com a crença no dia do “juízo final” e, associado a este medo, existia a apreensão em relação à morte repentina, pois cada ser humano podia não estar devidamente preparado para ela. Os cristãos inquietavam-se, durante a vida terrena, com a iminência da morte e com o investimento na salvação eterna, através do ingresso em irmandades ou do recurso aos sacramentos preparatórios da vida eterna, não esquecendo a elaboração de testamentos⁶¹. Estes, até meados do século XIX, representavam um importante mecanismo de ordenação económica e de reparação moral, uma vez que o moribundo só partia tranquilamente se pagasse as suas dívidas comerciais e se corrigisse atitudes incorrectas cometidas durante o percurso terreno.

O medo da morte derivava de não se conseguir obter a salvação da alma, que, inevitavelmente, estaria condenada ao Inferno, onde as penas seriam eternas, destino a que todos queriam fugir. Esse receio constitui um dos pilares sobre os quais a Igreja se afirmou, ao longo dos tempos, como instituição predominante no Ocidente, daí que o discurso eclesiástico conceda ênfase à ideia de que a vida terrena é apenas uma preparação para a vida eterna⁶².

⁶⁰ João José Reis, «O cotidiano da morte no Brasil oitocentista», in *História da Vida Privada no Brasil: Império*, Vol. 2, São Paulo, Companhia das Letras, 2002 (1ª ed., 1997), p.96.

⁶¹ Cf., Cláudia Rodrigues, *Lugares dos Mortos na Cidade dos Vivos: Tradições e Transformações Fúnebres no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Secretaria Municipal da Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1997, p.150.

⁶² Cf., Cláudia Rodrigues, «Nossa companheira, a morte», in *Nossa História*, Ano 1, n.º 11, Rio de Janeiro, Setembro de 2004, pp.52-53.

No período colonial e, em parte, imperial, a proximidade física dos fiéis com os mortos fez-se acompanhar de rituais funerários que primavam pelos detalhes simbólicos e míticos, pela publicidade e pela exterioridade, conduzindo à designação de *catolicismo barroco brasileiro*. A morte era um acontecimento social, tanto para quem partia como para os que ficavam, visto que, por um lado, morria-se em casa na companhia de parentes, amigos, sacerdotes e mesmo crianças e, por outro lado, o momento em que saía o cortejo fúnebre constituía um espectáculo onde a pompa poderia ser expressa, tanto na quantidade de participantes como em todo o aparato de objectos funerários utilizados⁶³.

As famílias ricas distribuía centenas de cartas-convite, todavia não eram somente os amigos que participavam nos cortejos, uma vez que se juntavam também pobres especificamente contratados, mediante a atribuição de esmolas estabelecidas nos próprios testamentos⁶⁴. Os funerais constituíam manifestações emocionantes da vida social e eram organizados detalhadamente, como se fossem festas, com o intuito de impressionar os representantes celestiais, de modo a que recebessem bem o morto:

*Além de muitos padres, todo funeral respeitável devia ter orquestra. Nada mais respeitável e saudável do que morrer com música, tocada às vezes até por quarenta instrumentistas. Tocava-se na saída do cortejo de casa e durante a missa de corpo presente. [...] A celebração da morte dispensava o silêncio: os pobres rezavam em voz alta, as carpideiras pranteavam, os músicos tocavam e o sacristão repicava o sino.*⁶⁵

As cerimónias fúnebres assumiam um carácter público e a capacidade de mobilizar muitas pessoas para um funeral era um sinal de prestígio do morto e da sua família, um símbolo de poder secular, e, ao mesmo tempo, uma maior protecção para a alma do defunto, que podia beneficiar das orações da multidão.

Ao longo do século XIX, uma percentagem muito elevada dos habitantes do Império era constituída por escravos africanos e seus descendentes, nomeadamente as cidades de Salvador e do Rio de Janeiro tinham populações maioritariamente negras e mestiças. De suas terras de origem, os africanos trouxeram os ritos fúnebres e concepções muito próprias sobre o Além, dado que a morte prematura, a morte por feitiçaria, a falta de ritos fúnebres e sepultura adequados conturbavam a travessia do africano para o mundo

⁶³ Cf., *idem*, p.55.

⁶⁴ Cf., João José Reis, *op. cit.*, p.117.

⁶⁵ *Idem*, p.120.

eterno. Deportados e feitos escravos no Império, os povos oriundos de África foram forçados a obedecer a regras católicas, mas nunca abandonaram inteiramente as suas tradições. No entanto, o catolicismo barroco - com a efusão de ritos, símbolos e cores, e com a cultura processional de rua - não lhes foi de todo estranho⁶⁶. Nos seus funerais reinava um clima de festa, principalmente quando o cortejo saía, com danças acompanhadas por palmas, tambores e foguetes:

*Nos relatos dos viajantes percebe-se realmente um clima de festa que os funerais africanos, descritos por eles, pareciam transmitir. [...] Entre os africanos, vários grupos étnicos apresentavam, nos ritos funerários, este conteúdo festivo. Entre os jejes do Daomé, por exemplo, as famílias e os amigos dos mortos cantavam, dançavam, comiam e bebiam nas cerimónias fúnebres.*⁶⁷

O antropólogo Louis-Vincent Thomas elaborou um estudo sobre o papel da morte em alguns grupos étnicos africanos e constatou que essa conduta festiva funcionava como uma técnica para afastar ou para dominar a dor da morte e as suas nefastas consequências na comunidade⁶⁸.

Apesar de a morte adquirir contornos diferentes de acordo com a classe social, a filiação religiosa e a origem étnica do defunto e seus familiares, os funerais e o momento da morte eram ocasiões que, dificilmente, seriam discretas, daí o surgimento de muitas descrições de funerais - em maior número do que de batismos e casamentos - nos relatos dos viajantes que estiveram no Brasil, na primeira metade do século XIX, e que realçam o modo de morrer marcado pelo aspecto festivo, adoptado por grande parte da sociedade brasileira da Colónia, bem como do Império, e reforçado pelas tradições africanas.

As práticas de sepultamento eclesiástico foram trazidas e instituídas nas terras brasileiras pelo povo colonizador, o português, sendo adoptadas pela maioria da população até meados do século XIX. As referidas práticas estiveram vinculadas à cultura cristã e ocidental, cuja base era a familiaridade existente entre os vivos e os mortos, expressa na inumação no interior e em redor das igrejas católicas, isto é, no interior da comunidade, o que demonstrava que a morte e os mortos estavam plenamente integrados no quotidiano dos vivos. Até meados do século XIX, nas igrejas católicas, o chão era ocupado pelas campas, sobre as quais os fiéis se sentavam para assistir às eucaristias e oravam pelos seus

⁶⁶ Cf., *idem*, pp.98-101.

⁶⁷ Cláudia Rodrigues, *op. cit.*, 1997, p.162.

⁶⁸ Ver a este propósito Louis-Vincent Thomas, *Anthropologie de la Mort*, Paris, Payot, 1976.

mortos, ocorrendo uma familiaridade e proximidade física que nem os odores dos corpos em decomposição pareciam incomodar a população⁶⁹.

O facto de ser sepultado na igreja implicava a ideia de uma maior ligação ao mundo dos vivos. As igrejas católicas brasileiras eram um local onde se celebravam os momentos mais importantes do ciclo da vida - baptismo, casamento e morte - e que serviam também como sala de aula, recinto eleitoral, auditório para tribunais e discussões políticas⁷⁰.

Ter a sepultura dentro da igreja era também uma forma de os mortos manterem um contacto frequente com aqueles com quem tinham dividido a vida quotidiana, para que não se esquecessem de fazer orações pelas suas almas. A proximidade das habitações era muito importante, uma vez que auxiliava na permanência do morto na memória da comunidade, dos parentes e dos vizinhos, daí que os lugares de moradia dos mortos revelem não só uma forte relação dos vivos para com eles, mas também uma posição de destaque nas representações culturais e funerárias da época.

2.3 As concepções e práticas conducentes à desvalorização da morte

Em meados do século XIX, altura em que se desenvolveu a campanha médica a favor da higienização pública, a inumação no interior das igrejas e a utilização “profana” dos cemitérios passa a ser objecto de vigorosos protestos da Igreja e, sob o impulso de uma ideologia higienista inspirada pela ciência, os cemitérios deixam de ser locais de acontecimentos públicos. Acrescentemos ainda a ameaça de doenças contagiosas, as epidemias devido à decomposição dos corpos e as diversas teses dos médicos que pretendem provar o poder fatal dos cadáveres inumados nas igrejas, tornados naquela altura responsáveis pelas mortes de crianças que aí se reuniam para aprender o catecismo. Estas teorias reabilitavam as decisões dos povos da Antiguidade, no sentido do colocar os mortos em sepulturas periféricas⁷¹. Assim, assistimos à manifestação de uma nova consciência urbanística e higiénica, lembrando que determinados abusos não poderiam continuar a ser praticados, especialmente a visível facilidade com que se permitia a construção da morada dos mortos no meio das habitações dos vivos.

Ainda em meados do século XIX, a morte-espectáculo sofrerá um impacto profundo, devido às epidemias de febre-amarela e sobretudo de cólera, que assolaram o Rio de Janeiro e diversas regiões do Brasil. As consequências da peste revelaram-se

⁶⁹ Cf., Cláudia Rodrigues, *op. cit.*, 2004, p.52.

⁷⁰ Cf., João José Reis, *A Morte é uma Festa: Ritos Fúnebres e Revolta Popular no Brasil do Séc. XIX*, São Paulo, Companhia das Letras, 1991, pp.171-172.

⁷¹ Cf., José Carlos Rodrigues, *op. cit.*, pp.164-166.

avassaladoras, face à precariedade sanitária da Corte, à impotência das autoridades, à confusão dos médicos, à resignação dos religiosos, ao desespero da população e, principalmente, ao medo de todos. Os milhares de enfermos, oriundos das diversas categorias sociais, já não podiam receber os cuidados que até então os sobreviventes lhes dedicavam, para que desfrutassem de uma “boa morte”.

A atitude hostil em relação à proximidade com o moribundo e o morto, que os médicos recomendavam que fosse evitada por motivos de saúde pública, fundamentava-se na denominada “doutrina dos miasmas”, desenvolvida cientificamente ao longo do século XVIII. Segundo essa teoria, as matérias orgânicas em decomposição, em particular de origem animal, sob a influência de elementos atmosféricos - temperatura, humidade, direcção dos ventos - formavam vapores ou miasmas daninhos à saúde, infectando o ar que se respirava⁷².

Nas primeiras décadas do século XIX, assistimos ao desenvolvimento e à difusão do saber médico que, preconizando a prevenção de doenças, procurou centrar-se numa política de higienização dos espaços urbanos, direccionando o seu olhar e o seu olfacto para os sepultamentos eclesiásticos, uma das práticas mais nefastas para a saúde pública. As práticas de inumação, até então vigentes, foram consideradas pelos médicos como passíveis de serem extintas, uma vez que as emanações cadavéricas poluíam o ar, o que era agravado pelo facto de um grande número de igrejas se situar no perímetro urbano, todas repletas de sepulturas que, quando abertas na presença dos fiéis, provocavam odores mefíticos, causadores de doenças e alimentadores de epidemias.

Cláudia Rodrigues sublinha que, já desde o século XVIII, preconizava-se a necessidade de transferência de sepultamentos para fora das zonas urbanas, devido, além do que já foi referido, ao perigo das jazidas próximas das residências. Apesar do reforço que esta ideia teve desde a primeira metade do século XIX, sendo a imprensa um veículo de difusão da mesma, ela não se colocou, de um modo definitivo, em prática, uma vez que foi ignorada pelos órgãos oficiais⁷³.

Este processo gerou debates durante décadas e os médicos, após classificarem os enterros nos templos de actos de superstição e não de religião, conseguiram que as autoridades governamentais promulgassem leis sobre a criação de cemitérios públicos,

⁷² Cf., João José Reis, *op. cit.*, 1991, p.75.

⁷³ Cláudia Rodrigues analisa, na obra *Lugares dos Mortos na Cidade dos Vivos*, os sepultamentos ao longo do século XIX, dado que estes constituem, na sua opinião, um modo de se observar em que medida as modificações nos “lugares” dos mortos implicaram alterações nos rituais e costumes fúnebres do Rio de Janeiro da época e, conseqüentemente, nas relações entre os vivos e os mortos.

locais para onde seriam conduzidos os cadáveres. O seu estabelecimento revelou-se um processo moroso e as decisões foram, por sucessivas vezes, proteladas. Só com o advento da febre-amarela, em 1849/1850, e com os seus efeitos drásticos, conseguiu-se que os mortos fossem sepultados fora das igrejas e das cidades, visto que a febre-amarela - ao contrário de outras epidemias anteriores que vitimavam, em geral, as classes mais pobres - também fazia vítimas mortais entre a elite residente nas áreas centrais, não concedendo nenhum privilégio, nem nenhuma isenção a quem quer que fosse. Este facto contribuiu, indubitavelmente, para a celeridade na tomada de decisões, no sentido de extinguir a presença de cemitérios nas zonas principais da Corte⁷⁴.

Na obra *O Medo no Ocidente*, Jean Delumeau destaca o pânico colectivo que uma epidemia causava na população, levando-a a repudiar os cadáveres, considerados contaminadores⁷⁵. Foram os surtos epidémicos, nos inícios e meados do século XIX, que facilitaram a implantação de novas necrópoles, estabelecendo uma nova geografia urbana na relação entre os mortos e os vivos:

*No cemitério longe de casa e da paróquia as visitas seriam ocasionais, como se vivos e mortos tivessem de repente se tornado estranhos. A partir daquela mudança radical de cena, instaurou-se um estranhamento entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, acompanhado de um esfriamento nas relações das pessoas com o sagrado. [...] O surto epidémico de meados do século XIX serviu como catalisador das mudanças que já vinham lentamente trabalhando a mentalidade do século, inclusive no que diz respeito ao modo de morrer.*⁷⁶

A partir de meados do século XIX, o impacto das medidas higienistas, que tinham como objectivo promover a salubridade pública e a prevenção de doenças, transformou os ritos fúnebres, que desde sempre foram realizados para se obter a “salvação das almas”. De facto, ocorreu uma desritualização dos funerais, aspecto também relacionado com a laicização da sociedade, que se afasta nitidamente da Igreja, entidade que foi perdendo, paulatinamente, o controle sobre as práticas funerárias. Assim, constatamos a progressiva substituição da figura eclesiástica, como especialista na arte de morrer, pela do médico, isto é, a primazia de critérios médicos e científicos sobre os religiosos.

⁷⁴ Cf., Cláudia Rodrigues, *op. cit.*, 1997, p.22.

⁷⁵ Ver a este propósito Jean Delumeau, *O Medo no Ocidente 1300-1800*, trad. Maria Lúcia Machado, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p.107.

⁷⁶ João José Reis, *op. cit.*, 2002, p.141.

Os sepultamentos nas igrejas foram transferidos para cemitérios construídos fora dos limites das cidades, a título de exemplo podemos referir os cemitérios de Recife, Fortaleza, São Paulo, Salvador e Rio de Janeiro, criados entre os anos de 1840 e 1850. Dado que as necrópoles foram construídas longe das residências e do ruído das cidades, foi notório o distanciamento físico entre vivos e mortos.

Todavia, a proibição dos enterros nas igrejas não foi um processo pacífico nem de fácil realização em Salvador da Baía - o mais importante centro urbano do Brasil, depois do Rio de Janeiro, na primeira metade do século XIX - porque os membros das irmandades e ordens terceiras, juntamente com a população, cerca de três mil pessoas, revoltaram-se contra a construção do Campo Santo (nome do novo cemitério) e, no dia 25 de Outubro de 1836, destruíram-no totalmente, acontecimento que ficou conhecido como Cemiterada⁷⁷. No Rio de Janeiro, as irmandades e ordens terceiras cumpriram as medidas governamentais, uma vez que a proibição dos sepultamentos nas igrejas, em 1850, foi considerada como algo benéfico para a saúde pública.

O século XIX foi marcante para o Brasil no domínio da transformação ocorrida na área da medicina, que passou a ser encarada como constituindo um apoio científico indispensável ao exercício do poder do Estado. O objecto da medicina deslocou-se da doença para a saúde, procurando-se impedir o aparecimento da enfermidade, ou seja, investigando sobre as suas causas. A saúde pública e a defesa da ciência médica foram os dois objectivos estabelecidos pela Sociedade de Medicina, como parte do seu projecto de realização de uma medicina social, cujos alvos eram os cadáveres, os sepultamentos e os cemitérios. Além de se apresentarem mal cuidados, visto que as suas valas rasas não escondiam, convenientemente, os corpos em decomposição da voracidade dos animais, também eram considerados insalubres, propondo-se um projecto de um cemitério onde determinadas exigências deviam ser cumpridas, nomeadamente a nível da altitude do terreno, composição do solo e sua vegetação.

Outra mudança que se impunha era a das práticas diante dos doentes e dos mortos. Em Salvador, os médicos protestaram contra funerais ruidosos, provocados pelo som acentuado dos sinos que amedrontava e deprimia tanto as pessoas sãs como as enfermas. A medicina da época afirmava que o abatimento moral e o medo predispunham o indivíduo a receber o contágio, daí a vigilância auditiva que defendiam, bem como a vigilância olfactiva, ensinando a vigiar e a não disfarçar o cheiro cadavérico⁷⁸.

⁷⁷ Cf., João José Reis, *op. cit.*, 1991, p.13.

⁷⁸ Cf., Cláudia Rodrigues, *op. cit.*, 1997, pp.56-62.

O cemitério situava-se longe de casa e da paróquia, sendo as visitas com hora marcada, como se, repentinamente, os vivos e os mortos se tivessem tornado estranhos. Esta mudança radical de localização do sepultamento dos mortos instaurou um estranhamento entre o mundo destes e o dos vivos, sendo acompanhado de um esmorecimento nas relações das pessoas com o sagrado. Além da visível desintegração entre o teatro da vida e o teatro da morte, registou-se, igualmente, um empobrecimento e um esvaziamento dos cortejos fúnebres, a partir dos surtos epidémicos e da consequente proibição dos enterros nas igrejas e cemitérios paroquiais⁷⁹.

Salientemos ainda um outro evento sócio-cultural, do início da colonização, que poderá ter contribuído para a desvalorização da morte: a comemoração carnavalesca. A primeira folia de Carnaval do Brasil foi o Entrudo, que era uma brincadeira violenta, a qual incluía atirar cal, farinha, baldes de água suja, balões cheios de groselha ou vinagre. Com o decorrer do tempo e com os insistentes protestos, o entrudo civilizou-se e adquiriu mais graça e leveza. Somente no início do século XX, registou-se o acréscimo dos elementos africanos, o que contribuiu, de um modo significativo, para o desenvolvimento e originalidade do Carnaval brasileiro. Desde a sua chegada ao Brasil, as populações oriundas de África, apesar da penosa situação como escravos, revelaram, além de uma grande capacidade de adaptação, uma personalidade alegre e viva, que contrastava com a introversão e a taciturnidade dos indígenas, daí que a sua alegria, expansividade, sociabilidade e espontaneidade tenha exercido uma evidente influência nas tradições e nos costumes brasileiros.

A folia carnavalesca possui a força restauradora, capaz de, por momentos, retirar o ser da realidade e oferecer-lhe o ânimo e a alegria para continuar a viver e esquecer problemas relativos a enfermidades e à morte. O Carnaval - festa popular que inclui folias, diversões, bailes, fantasias e música - permite o efeito catártico de esquecer a realidade crua da fome, da desintegração dos princípios fundamentais da existência e da impossibilidade de o ser realizar-se em condições propícias, atenuando o extravasamento da dor.

Grande parte dos brasileiros de matriz judaico-cristã deixou de ser influenciada pela Igreja ou pelas pregações clericais sobre o “outro mundo” e sobre a “salvação da alma”. A figura que se convoca, aquando da iminência da morte, é o médico, e não mais o sacerdote,

⁷⁹ Cf., João José Reis, «Prefácio», in *Lugares dos Mortos na Cidade dos Vivos: Tradições e Transformações Fúnebres no Rio de Janeiro*, de Cláudia Rodrigues, Rio de Janeiro, Secretaria Municipal da Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1997, p.14.

com o objectivo de evitá-la, e não a apresentar como inelutável, ou ainda com o intuito de a fazer recuar.

Nos nossos dias, verifica-se uma atitude de repúdio que é oposta à do Brasil colonial e mesmo imperial. O medo de cada ser humano se defrontar com a morte, de perder a vida terrena, muito valorizada, afasta-o do ambiente constrangedor dos hospitais e dos funerais.

*Singulière souveraineté de
la mort puisque Thanatos
se substitue à Éros ou
se conjugue avec lui.*

Louis-Vincent Thomas, *Mort et Pouvoir*

II - BREVES REFLEXÕES SOBRE A MORTE NA LITERATURA: EXEMPLA E ASPECTOS

1. Frequência e dominância do tema da morte na literatura

A morte constitui um universo que transcende a nossa compreensão imediata e que implica um esforço interpretativo para ser passível de ser assimilado pelo seres humanos que com ela convivem. A morte estimula a imaginação dos que ficam e tentam erguer um mundo simbólico que ajude a atenuar e a ultrapassar o vazio deixado pelo fim da vida de alguém. Um dos meios mais poderosos de representação ou “explicação” da morte é a literatura, que desde sempre a elegeu como um dos seus temas favoritos, associado ou não ao tema do amor:

A relação ou o jogo entre a vida e a morte tem sido uma das preocupações que passa pela poesia ao longo do tempo. Desde os poetas gregos à actualidade, esse tema torna-se recorrente. E porquê? Porque a morte é, ao mesmo tempo, tema e metáfora. Falar da morte – ou, se se preferir, cantar a morte – é um modo de evocar a presença do homem como finitude, como condenação, como cerimónia...⁸⁰

Na obra *La Littérature et la Mort*, Michel Picard salienta que a morte é um fenómeno eminentemente verbal, um ser da linguagem, cuja utilização se revela mais subtil e mais vigorosa, uma vez que na ficção literária será sempre metafórica⁸¹. Realçando a íntima relação entre a morte e a literatura, Edgar Morin assinala:

O espectro da morte assediara a literatura. A morte, até então mais ou menos envolta nos temas mágicos que a exorcizavam, ou recolhida na participação estética, ou camuflada sob o véu da decência, aparece nua. [...] Obras inteiras

⁸⁰ Fernando Guimarães, «O centro da vida», in *Letras & Letras*, “Dossier Fernando Echevarría”, n.º 57, 16 de Outubro de 1991, p.11.

⁸¹ Cf., Michel Picard, *La Littérature et la Mort*, Paris, PUF, 1995, pp.39 e 41.

como as de *Barris, Loti, Maeterlinck, Mallarmé e Rilke*, serão marcadas pela obsessão da morte.⁸²

Na literatura da Idade Média, a aceitação do dogma da vida eterna fazia com que o maior temor não consistisse em morrer, mas em ser condenado a um perpétuo sofrimento no Inferno, devido aos pecados cometidos durante a existência terrena. Na literatura do Renascimento, reforça-se a consciência do valor da vida individual e da sua fugacidade e, em vez de uma profunda meditação sobre a morte, propicia-se o desenvolvimento da arte, das ciências e de tudo aquilo que reafirmará o sentido da obra do ser humano na terra. Mais tarde, nos séculos XVII e XVIII, aprofunda-se o horror à própria morte, o que se reflete no pânico que provoca ser enterrado vivo, tão reiterado em muitos dos contos de Edgar Allan Poe. O século XIX vê aparecer o ideal contraditório da morte bela, representada como uma mulher que atrai de modo fatal os vivos até ao seu regaço⁸³.

Para os românticos, amor e morte convertem-se num par quase inseparável: só é verdadeiro amor aquele que se sublima na morte. Citemos a título de exemplo o par Tristão e Isolda cujo falecimento os liberta de uma vida que lhes proíbe a realização do sentimento que os une e os liberta dos tormentos impostos pela sua separação, determinada pela vontade dos seres humanos e pelas leis do Deus Cristão, mas justifica o seu próprio amor, realizando a união que lhes era recusada pela vida⁸⁴.

No romance *Por Quem os Sinos Dobram*, Ernest Hemingway descreve um sentimento semelhante de vitória do amor sobre a morte. Sob um ângulo um pouco diferente, o triunfo de *eros* sobre *thanatos* encontra-se exposto por Dante na primeira parte de *A Divina Comédia*, intitulada «O Inferno». No decurso da visita que fez no lugar da condenação e do sofrimento, o poeta encontra numerosos casais de apaixonados, que incorreram na condenação eterna por causa da natureza ilícita do seu amor⁸⁵.

No século XX, nos anos posteriores ao holocausto surge, sobretudo na Europa, uma literatura e um pensamento filosófico que tentam reencontrar o sentido da existência e superar o sentimento de absurdo, perante a crise de valores provocada pela guerra e pela presença quotidiana da morte. As décadas de 60 e 70 viram irromper na América Latina

⁸² Edgar Morin, *op. cit.*, pp.265-266.

⁸³ Cf., Tania Pérez Cano, «Narrar la muerte: una aproximación a la cuentística de Rubem Fonseca», in *Acercamientos a Rubem Fonseca: Premio Juan Rulfo 2003*, Guadalajara, Universidade de Guadalajara e Centro Universitário de Ciências Sociais e Humanidades, 2003, p.116.

⁸⁴ Cf., Ignace Lepp, *La Mort et Ses Mystères: Approches Psychanalytiques*, Paris, Grasset, 1966, pp.167-168.

⁸⁵ Cf., *idem*, pp.195 e 197.

regimes ditatoriais, que aplicarão o terror e a morte como instrumentos de controle social. Assim, o aniquilamento de uns seres humanos por outros converte-se em norma, o que, necessariamente, altera a percepção da vida e da própria morte. A literatura assume nesse continente duas formas predominantes: um modo “realista”, que chega inclusivamente ao testemunho, com o objectivo de denunciar, e um modo “alegórico”, em que a leitura se produz através de símbolos que o leitor pode descodificar, a partir do conhecimento dos dados provenientes da “vida real”⁸⁶.

No domínio literário, a morte pode permitir alcançar a imortalidade, como no caso do destemido guerreiro grego Aquiles que, em vez de desfrutar de uma vida longa e permanecer no anonimato, preferiu enfrentar o risco da morte para honrar, condignamente, a memória do seu incomparável amigo Pátroclo. Inevitavelmente, o preço a pagar por esse ousado desafio foi ir ao encontro da morte⁸⁷, todavia alcançou com a célebre obra homérica *Ilíada* um lugar de destaque entre as personagens imortalizadas pela literatura. A morte pode também produzir no leitor a *kátharsis*, a purificação de paixões semelhantes às dos protagonistas da representação trágica, ou constituir uma forma de alcançar a liberdade ou ainda um meio de se exprimir ambição, vingança, ódio ou, pelo contrário, amor, coragem, ousadia.

A morte pode, igualmente, ser concebida enquanto impossibilidade, como sucede nas obras de crítica literária, mas também na ficção de Maurice Blanchot, cujas personagens ficcionais parecem pairar, incertamente, sobre a morte e sobre a vida ou assumem uma existência espectral após a morte⁸⁸.

No âmbito literário surgem, ao longo dos tempos, distintos *exempla* de morte: morte natural, morte em combate, imolação, homicídio - especificamente uxoricídio, matricídio, fraticídio, filicídio -, suicídio, antropofagia, entre outros.

A morte é um tema que preocupa o ser humano desde a Antiguidade até aos nossos dias, daí a utilização dos rituais funerários e a intensa necessidade de representar a morte e

⁸⁶ Cf., Tania Pérez Cano, *op. cit.*, p.118.

⁸⁷ Cf., Jean Pierre Vernant, *O Universo, os Deuses e os Homens*, trad. Magda Bigotte de Figueiredo, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000, pp.98-99: «Escolhe partir para longe, abandonar tudo, arriscar tudo, entregar-se antecipadamente à morte. Ele quer ser contado entre o pequeno número dos eleitos que não querem saber de conforto, nem de riquezas, nem de prazeres vulgares, mas que querem triunfar nos combates onde o que está em jogo é sempre a própria vida. [...] Aquiles escolhe a morte em glória, na beleza preservada de uma vida jovem. Vida encurtada, amputada, reduzida, e glória imperecível. O nome de Aquiles, as suas aventuras, a sua história, a sua pessoa permanece para sempre vivo na memória dos homens cujas gerações se sucedem de século em século, para desaparecerem todas uma após outra, na escuridão e no silêncio da morte».

⁸⁸ Cf., Ian Maclachlan, *Enciclopédia da Morte e da Arte de Morrer*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2004, p.292.

“o além” na literatura, na pintura, ou em qualquer outra forma de expressão, com o intuito de atenuar a dor, o medo, concedendo, desse modo, um novo impulso a essa questão.

2. A morte nalgumas obras-primas da literatura ocidental

2.1 *Ilíada e Odisseia de Homero*

O tema da morte surge nas mais diversas obras de todos os tempos; encontramos-lo em todos os gêneros: épico, lírico e dramático. Encontramo-lo nas obras homéricas, na tragédia grega, na *Eneida* de Virgílio, em *A Divina Comédia* de Dante, n’ *Os Lusíadas* de Camões, nas tragédias de Shakespeare, em Goethe, como encontramos em quase todas as grandes obras dos clássicos modernos, de Camilo a Machado de Assis, de Kafka a Beckett ou Gabriel García Márquez.

A *Ilíada* - poema épico com dezasseis mil versos distribuídos por vinte e quatro cantos - apresenta vários tipos de morte: causada por uma peste mortífera, em combate e o suicídio, surgindo conjuntamente a referência, por diversas vezes, a jogos funerários. Logo no canto I, ocorre um morticínio no exército grego, cuja causa é uma praga misteriosa, e todas as noites ardem centenas de piras funerárias. No final do canto IV, os exércitos troiano e grego confrontam-se violentamente, ocorrendo numerosas mortes em combate de ambos os lados.

No canto V, Diomedes mata inúmeros troianos, incluindo Pândaro, um dos seus chefes, depois fere Eneias, o filho da deusa Afrodite, apodera-se dos seus esplêndidos cavalos, como troféu de guerra, e pretende matá-lo, todavia a mãe desce dos céus para lhe conceder protecção divina. No início do canto VI, ocorre um elevado número de mortes e, no seu ardor para derrotarem os troianos, os gregos nem se detêm a recolher despojos. O sensato e idoso Príamo, pai de Heitor, envia uma mensagem a Agamémnon com o pedido de uma trégua, durante a qual os troianos possam sepultar os seus mortos. Na manhã seguinte, procede-se aos ritos funerários, erguendo-se grandes piras sobre as quais os mortos são cremados e, posteriormente, os ossos e as cinzas são enterrados sob enormes montes de terra.

No canto XVI, Pátroclo pede a Aquiles⁸⁹ que o autorize a utilizar a sua armadura e a conduzir as suas tropas para o combate, ele consente, contudo avisa o amigo de que não

⁸⁹ Aquiles é a personagem central da *Ilíada* e o maior guerreiro do exército grego, no entanto o defeito mais significativo do seu temperamento é o orgulho desmedido. Apesar de ser o protagonista, está afastado da vista do leitor durante os primeiros dezoito cantos, dado que continua agastado e encolerizado em consequência da desconsideração de que foi alvo no canto I por parte do rei Agamémnon (este ficou com a mulher que lhe fora atribuída), recusando-se a combater.

deve fazer mais do que salvar os navios, dado que, se atacar Tróia, pode ser morto. Os troianos entram em pânico ao acreditarem que Aquiles decidiu desencadear a sua fúria contra eles e, rapidamente, o exército grego destrói a vantagem troiana. Heitor e os seus homens precipitam-se na direcção de Tróia e Pátroclo persegue-os até às muralhas da cidade, praticando muitos feitos heróicos pelo caminho. No entanto, Apolo decide entrar na luta como aliado de Heitor e, quando o corajoso guerreiro grego está a dominar nove troianos numa única carga, o deus atinge-o de um modo tão violento nas costas que o seu elmo de viseira é projectado, ficando com a lança quebrada e a própria armadura caída ao chão. Nesse momento, enquanto Pátroclo permanece entontecido, um soldado troiano trespassa-o entre os ombros com uma lança. Ele tenta refugiar-se entre os seus companheiros, todavia Heitor vê-o e atinge-o também com uma lança no baixo-ventre.

A queda de Pátroclo provoca um estrondo, ficando todo o exército grego atónito, e Menelau tenta proteger do inimigo o corpo do desafortunado guerreiro, porém acaba por se pôr em fuga devido a Heitor. Este despeja o corpo da bela armadura de Aquiles, de que se reveste ele próprio e, quase imediatamente, desencadeia-se uma batalha pelo cadáver nu de Pátroclo. Os troianos esperam levá-lo para a sua cidade, a fim de o mutilarem como aviso a todos os gregos, enquanto estes desejam proporcionar-lhe uma cerimónia fúnebre adequada. Finalmente, o corpo de Pátroclo é resgatado e levado em segurança para o acampamento, de modo a que se realizem os ritos funerários apropriados e a alma siga o seu rumo.

No canto XVIII, Aquiles toma conhecimento da morte do incomparável amigo e reage à notícia com violência, irrompendo em pranto, dado que o doloroso evento constitui um golpe directo contra ele próprio. O seu triste lamento é ouvido pela mãe, Tétis, que o vai confortar, advertindo-o que, se vingar Pátroclo, será, ele próprio, morto.

Apesar do aviso da mãe, ele escolhe correr o risco, uma vez que a sua estima por aquele que foi assassinado é superior a qualquer outro sentimento. O desgosto de Aquiles é intensificado pela visão do cadáver do companheiro, prometendo, como vingança, não só matar Heitor, mas também sacrificar doze guerreiros troianos junto da pira funerária de Pátroclo. A determinação do herói bélico, por excelência, em vingar o amigo revela-se veemente, uma vez que se sente responsável pela sua morte, sentindo-se tão irado consigo próprio como com os troianos. Entre Aquiles e Pátroclo estabelece-se uma relação de amor heróico, um elo de lealdade inquebrantável mesmo após a morte. É frequente os guerreiros gregos e os troianos arriscarem a própria vida no campo de batalha só para evitarem a

mutilação ou a espoliação do corpo de um amigo morto. Segundo os cânones do amor heróico, dar a vida por quem já morreu adquire pleno sentido⁹⁰.

No canto XXI, Aquiles aniquila muitos dos elementos das tropas troianas e, no canto XXII, defronta-se com Heitor num duelo decisivo. Após um difícil combate, a lança do destemido guerreiro grego penetra no pescoço do comandante troiano:

*Ora todo o corpo de Heitor estava revestido pelas brônzeas armas,
belas, que ele despira a Pátroclo depois de o matar.
Mas aparecia, no sítio onde a clavícula se separa do pescoço
e dos ombros, a garganta, onde rapidíssimo é o fim da vida.
Foi aí que com a lança arremeteu furioso o divino Aquiles,
e a ponta trespassou completamente o pescoço macio.
Mas a lança de freixo, pesada de bronze, não cortou a traqueia,
para que Heitor ainda pudesse proferir palavras em resposta.
Tombou na poeira. E sobre ele exultou o divino Aquiles:⁹¹*

Ao morrer, Heitor implora-lhe que o seu corpo seja entregue à família para ter um funeral condigno, no entanto esse pedido é recusado. Nos dias que se seguem, Aquiles arrasta, ignobilmente, o cadáver de Heitor, atrelado ao seu carro, em torno do túmulo do amigo, a ponto de os próprios deuses sentirem repugnância.

Conseguindo entrar no acampamento grego sem ser visto, Príamo suplica a Aquiles o resgate do corpo do seu filho e, após uma emocionante conversa, é concedida uma trégua de doze dias para que os troianos tenham tempo suficiente para realizar os ritos funerários de Heitor, cujo corpo é queimado numa grande pira funerária.

À semelhança do que sucede com a *Ilíada*, ao longo dos vinte e quatro cantos da obra homérica *Odisseia*⁹² surgem diversas referências à morte, designadamente

⁹⁰ Cf., Frederico Lourenço, «Introdução», in *Ilíada*, de Homero, Lisboa, Cotovia, 2005, pp.12-13.

⁹¹ Homero, *Ilíada*, trad. Frederico Lourenço, Lisboa, Cotovia, 2005, pp.441-442.

⁹² Cf., Frederico Lourenço, «Introdução», in *Odisseia*, de Homero, Lisboa, Cotovia, 2003, pp.11-13: «A *Odisseia* homérica é, a seguir à Bíblia, o livro que mais influência terá exercido, ao longo dos tempos, no imaginário ocidental. Não é por acaso que a literatura romana começa, no séc. III antes de Cristo, com a tradução para latim da *Odisseia*, tarefa empreendida por Lívio Andronico, que preteriu significativamente a *Ilíada* em favor do poema sobre o Retorno de Ulisses. E embora durante a Idade Média, essa influência tenha sido operada por via indirecta, mormente por textos já de si derivados da *Odisseia* (como a *Eneida* de Virgílio e as *Metamorfoses* de Ovídio), o Renascimento, com a nova tradução para latim da *Odisseia* de Leôncio Pilato, que tanto encantou Petrarca e Boccaccio, veio repor a primazia do modelo homérico, a ponto de a *Odisseia* ter acabado por ofuscar qualquer outro poema épico, à excepção talvez da *Eneida*. Tal como no caso da *Ilíada*, é impossível apontar uma data para a composição da *Odisseia* que avulte isenta de controvérsias. Tradicionalmente, tem-se apontado o início do séc. VII. Mas quando um helenista da craveira

antropofagia, quando, no canto IX, Polifemo, o gigante com um só olho, descobre os marinheiros gregos, na sua gruta, e devora, imediatamente, dois deles, prometendo, com sarcasmo, que comeria os outros mais tarde, evento que veio a ocorrer na manhã seguinte, ao ingerir mais dois companheiros de Ulisses. Este desce, no canto XI, ao Hades, a terra dos mortos, para interrogar a alma do tebano profeta Tirésias, conversando também com os espíritos de vários defuntos, nomeadamente com Elpenor, membro da sua tripulação que tinha morrido na ilha de Circe, e com a mãe, Anticleia, que morrera de desgosto, após a sua partida para Tróia:

*Depois de com preces ter suplicado às raças dos mortos,
tomando as ovelhas, degolei-as por cima da vala,
e o negro sangue turvo correu; e vieram
do Érebro as almas dos mortos que partiram:*

[...]

*Primeiro veio a alma do meu companheiro Elpenor.
Pois não fora ainda sepultado sob a terra de amplos caminhos.
O corpo tínhamo-lo deixado no palácio de Circe,
sem o termos chorado ou sepultado: outras tarefas premiam.*

[...]

*A alma da minha mãe falecida aproximou-se então de mim,
Anticleia, filha do magnânimo Autólico,
que eu deixara viva quando parti para Ílion sagrada.*

[...]

*Veio então a alma do tebano Tirésias, segurando
um ceptro de ouro; reconheceu-me e disse:
“Filho de Laertes, criado por Zeus, Ulisses de mil ardis,
porque aqui vens, ó desgraçado, tendo deixado
a luz do Sol, para ver os mortos e o lugar isento de prazer?”⁹³*

Ulisses encontra-se também com Tândalo, Sísifo, Hércules, Fedra, Ariadne, Jocasta e outros homens e mulheres do passado. O protagonista da *Odisseia* enfrenta múltiplas experiências - essencialmente contrariedades e obstáculos que retardam a sua chegada a Ítaca - que vêm ao seu encontro, desce ao mundo dos mortos e consegue sobreviver.

de Martin West sugere a possibilidade de a *Odisseia*, que nós conhecemos, ser um poema do século VI, o melhor é optarmos por que alguma reserva sobre o assunto».

⁹³ Homero, *Odisseia*, trad. Frederico Lourenço, Lisboa, Cotovia, 2003, pp.181-182.

No final do poema, quando o herói da *Odisseia* chega, finalmente, à sua ilha, constata que os pretendentes da sua esposa Penélope assumiram, na sua ausência, uma conduta intolerável, dado que não só dizimaram os bens, mas também desrespeitaram o seu filho Telémaco, daí o castigo sangrento que lhes será aplicado na sala do palácio real de Ítaca. No canto XXII, Antínoo e Eurímaco são mortos com setas disparadas por Ulisses e o traidor Melanteu também é executado e o seu corpo horrivelmente mutilado, perpassando uma certa falta de comiseração e impetuosidade nesta vingança. No entanto, quando a ama Euricleia quer entoar um hino de triunfo sobre os cadáveres dos inimigos, Ulisses lembra-lhe que é impiedade alegrar-se perante a morte de alguém.

Comparando as duas obras homéricas, constatamos que na *Odisseia* a morte é abordada, apesar de tudo, de um modo mais ténue, dado que surge na sequência de graves injustiças cometidas, predominando o humanismo, enquanto que na *Ilíada* a inexorabilidade da dor e da morte confere-lhe um visível cariz trágico.

2.2 A tragédia grega: Ésquilo, Sófocles e Eurípides

A Ésquilo - nascido em Elêusis em 525/4 a.C. e falecido em 456/5 a.C., criador da tragédia grega e elogiado até por Aristófanes - se ficou a dever, em 458 a.C., a grandiosa trilogia temática *Oresteia*⁹⁴, a única que conseguiu chegar até aos nossos dias, constituída por *Agamémnon*, as *Coéferas* e as *Euménides*. No âmbito das festividades dionisíacas, os poetas trágicos participavam nos concursos dramáticos com conjuntos de quatro peças (tetralogias) e um drama satírico.

Na primeira tragédia esquiliana, o protagonista, Agamémnon, regressa a casa após a destruição de Tróia e vem encontrar uma morte inesperada e executada pela sua esposa Clitemnestra, que vinga com sangue a morte da filha de ambos: Ifigénia, a virgem inocente que foi imolada pelo próprio pai, imposição atroz colocada por Zeus como condição para ele chefiar a expedição contra Tróia.

A autora do assassinato, fascinada com o êxito do seu plano, vangloria-se do acto cometido contra o marido e realça que recebera os salpicos do sangue dele como flores divinais, em glória, no momento do desabrochar. Clitemnestra explica a causa do seu acto sanguinário fazendo referência à imolação da própria filha cometida por Agamémnon:

⁹⁴ Além da *Oresteia*, as tragédias mais célebres de Ésquilo são *Prometeu Agrilhado*, *Suplicantes* (peças cuja datação é muito problemática), *Sete Contra Tebas* (467 a.C.) e *Persas* (472 a.C.)

*CLITEMNESTRA – Não creio que se possa considerar indigna a morte deste homem. Efectivamente, não foi pela traição que ele fez a desgraça cair sobre o palácio? Sofreu o que merecia, por ter dado ao meu rebento, dele concebido a minha muito chorada Ifigénia, uma sorte imerecida. Não poderá jactar-se no Hades: pagou com a morte pela espada o mal que fez.*⁹⁵

Egisto, o cúmplice do assassinato, acompanhado de guardas armados, manifesta, igualmente, júbilo pelo sucedido, justificando a sua participação no crime como uma vingança legitimada pelos males que Atreu, pai de Agamémnon, infligira ao seu progenitor, Tiestes⁹⁶. O coro, recusando-lhe o perdão, julga-o culpado dos crimes de orgulho e de impiedade, devido ao facto de ter morto um rei e acusa-o de planejar uma morte traiçoeira, que não teve a virilidade de executar, confiando a tarefa a uma mulher.

Por fim, a única esperança é o regresso de Orestes para vingar a morte do pai, ameaça do final de *Agamémnon* que fica em aberto, corporizando-se no início da tragédia *Coéferas*, na qual surge o príncipe Orestes - que estava a viver na Fócida quando Clitemnestra assassinou o rei - a prestar homenagem à sepultura do pai, onde depõe um tufo de cabelo. À distância, vê um cortejo de mulheres, as Coéforas - portadoras de libações, destinadas a aplacar o morto - que acompanham a sua irmã, Electra, a qual manifesta uma profunda tristeza pelo sucedido. Desesperado pela morte ignominiosa e brutal do rei, Orestes preferia que o pai tivesse encontrado uma morte nobre no campo de batalha e todas as forças dos homens e dos deuses se unem para que ele vingue a morte do seu progenitor⁹⁷.

Orestes e Pílates, armados de espadas, enfrentam Clitemnestra, que chora a morte do amante Egisto, e, quando o primeiro mostra que tenciona matar a mãe, ela avisa-o de que será amaldiçoado por matricídio. Apesar do seu acto ser determinado pelas leis dos deuses e dos homens, Orestes transforma o acto de ceifar a vida à progenitora em decisão realmente sua:

CLITEMNESTRA – Parece que sempre queres matar a tua mãe, meu filho!

ORESTES – Não serei eu, mas tu, que te vais matar a ti própria.

⁹⁵ Ésquilo, *Oresteia: Agamémnon - Coéferas - Euménides*, intr. e trad. Manuel de Oliveira Pulquério, Lisboa, Edições 70, 1998, p.93.

⁹⁶ Referência ao assassinio dos filhos de Tiestes, que lhe são servidos durante uma refeição pelo irmão Atreu como vingança pelo adultério contra ele praticado.

⁹⁷ Cf., Manuel de Oliveira Pulquério, «Introdução», in *Oresteia: Agamémnon - Coéferas - Euménides*, de Ésquilo, Lisboa, Edições 70, 1998, p.104.

CLITEMNESTRA – *Vê bem: pensa nas cadelas*⁹⁸ *furiosas da tua mãe.*

ORESTES – *E como fugir às de meu pai, se eu descurar a sua vingança?*

CLITEMNESTRA – *Parece que é a um túmulo que, viva, dirijo em vão as minhas súplicas.*

ORESTES – *O destino de meu pai determina a tua morte.*⁹⁹

Após vingar a morte do pai, Orestes prepara-se para ir ao encontro de Apolo, ocorrendo a visão das Erínias, as reais divindades vingadoras. Ésquilo criou as condições dramáticas de um conflito que coloca em confronto dois grandes poderes: o de Apolo, que defende a necessidade de qualquer crime ser punido pelo parente mais próximo da vítima, e o das Erínias, cujo empenho específico consiste em castigar e perseguir sem tréguas aqueles que derramam o seu próprio sangue. Qual destas concepções prevalecerá?

A resposta a esta questão será fornecida pela última tragédia da trilogia esquiliana, as *Euménides*, que completa o ciclo das vinganças assassinas que começaram com o pai de Agamémnon, Atreu, e passam para o filho daquele, Orestes. Este explica, humilde e corajosamente, a sua origem, bem como os problemas familiares que conduziram à morte de seu pai e ao assassinato da mãe Clitemnestra, aconselhado por Apolo.

O caso de Orestes apresenta uma visível complexidade, dado que o matricídio que cometeu foi ordenado por um deus e, ao cumprir a vontade divina, ficou emaranhado numa teia inextrincável que o obriga a violentar a própria natureza. O seu sofrimento é intenso, mas também purificador, preparando-o para o perdão final, que surgirá no desfecho das *Euménides*, através de um acordo entre homens e deuses, reunidos num mesmo tribunal, que superará, definitivamente, os problemas insolúveis da vingança de sangue.

A tragédia da condição humana *Rei Édipo*, de Sófocles,¹⁰⁰ narra a fatalidade de um homem que, perseguido pelo *fatum* traçado pelos deuses, assassina o pai e casa-se com a mãe. Inicialmente, Édipo sente-se indignado devido ao facto de Creonte, o seu cunhado, o ter acusado de assassinar o primeiro marido da sua esposa. Jocasta intervém fazendo referência à profecia que levou Laio a abandonar o filho recém-nascido, que estava destinado a matar o pai. A descrição dessa morte, na Fócida, onde a estrada de Delfos se cruza com a de Dáulia, perturba Édipo, recordando-se do homem que ele matara naquele

⁹⁸ Referências às Erínias, divindades vingadoras do sangue materno derramado.

⁹⁹ Ésquilo, *op. cit.*, p.165.

¹⁰⁰ Sófocles (495-405 a.C.) foi um célebre tragediógrafo da Ática, amigo íntimo de Heródoto, que viveu e escreveu durante o apogeu de Atenas, revelando-se muito dedicado às artes. As suas tragédias atingiram um nível notável, modificando o teatro grego, com a introdução do terceiro actor, atingindo, por essa via, uma flexibilidade desconhecida do drama clássico mais antigo.

cruzamento, e solicita a Jocasta que convoque a única testemunha ainda viva, um pastor, que pode responder a todas as perguntas e fazer descansar as consciências.

Após as informações fornecidas pelo referido pastor, Édipo compreende todo o seu passado e sente-se amaldiçoado no nascimento, no casamento e no acto de derramar, involuntariamente, o sangue do próprio pai. Com a revelação do seu desventurado destino de parricida incestuoso e perante a visão do cadáver da esposa/mãe, que se tinha suicidado, o seu desespero é de tal modo incomensurável que arranca os olhos com os alfinetes de ouro de Jocasta, ficando o seu rosto impregnado de sangue:

*MENSAGEIRO – [...] E num terrível grito, como que guiado por alguém, contra os dois batentes se lançou. Do seu encaixe faz ceder os ferrolhos encurvados e lança-se na alcova. Vemos, então, a esposa suspensa do nó corredio de uma corda que a estrangula. Ele, então, assim que a vê, lança um brado aflitivo, o infeliz, e desce-a da corda suspensa. E quando em terra a depõe o desgraçado, terrível foi de ver o que então sucedeu. É que, depois de arrancar das suas vestes as fíbulas de ouro com que se ornava, ergue-as ao alto e fere com elas os seus olhos, [...]*¹⁰¹

Da união de Jocasta com Édipo nasceram quatro filhos: Eteócles, Polinices, Antígona e Ismena. A descoberta do parricídio e do incesto involuntários provoca o suicídio de Jocasta, a cegueira de Édipo e arrasta a maldição daquele sobre os filhos varões, que perecerão às mãos um do outro na guerra pelo trono de Tebas.

Na tragédia sofocliana *Antígona* - cuja data de representação aponta para 441 ou 442 a.C. - a corajosa filha de Édipo morre por obedecer aos mandamentos divinos em contraposição à vontade despótica do seu tio, o tirano Creonte. A acção começa após a morte de Eteócles e Polinices na luta fratricida, assumindo o poder Creonte, que dispensa honras e um funeral de Estado ao primeiro, todavia decreta que o corpo do segundo seja deixado a decompor-se ao ar livre, para ser devorado pelos animais predadores e pelos pássaros, como castigo pela sua traição ao atacar a cidade. Estava decidido que Polinices reinaria juntamente com o irmão, porém Eteócles traiu-o e fez com que fosse banido. Contra a ordem promulgada em Tebas, Antígona protege o irmão injustiçado e decide sepultá-lo, uma vez que assume como dever sagrado proceder aos sacrifícios rituais junto

¹⁰¹ Sófocles, *Rei Édipo*, trad. Maria do Céu Zambujo Fialho, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1986, pp.125-126.

ao seu cadáver, para que a alma possa encontrar o repouso eterno. Revelando-se uma heroína de coragem incomensurável e, movida pela piedade aos mortos, aceita as consequências do seu acto, empenha-se no funeral de Polinices, concedendo primazia à obediência aos deuses em detrimento da lei humana:

*ANTÍGONA – [...] A ele, eu darei sepultura. Para mim, é belo morrer por executar esse acto. Jazerei ao pé dele, sendo-lhe cara, como ele a mim, depois de prevaricar, cumprindo um dever sagrado - já que é mais longo o tempo em que devo agradar aos que estão no além do que aos que estão aqui.*¹⁰²

Após ter conhecimento que Antígona fez uma libação aos deuses e espalhou terra sobre o cadáver do irmão, Creonte profere o juramento de que ela morrerá encarcerada numa caverna, só com o alimento que a piedade ordena. No entanto, seguindo o conselho do coro, Creonte revoga o decreto de morte e corre a libertá-la, porém esta já tinha cometido suicídio e apenas encontra Hémon, o seu filho e noivo da desafortunada filha de Édipo, que tenta punir o pai e, como o ataque falha, volta a espada contra si próprio:

*MENSAGEIRO – [...] Vamos ver: no interior do túmulo avistamo-la suspensa pelo pescoço, presa pelo laço de um tecido fino. Ele, agarrado a ela com os braços apertados em volta, lamentava a destruição da sua noiva do além, a acção do seu pai e a desgraça das suas núpcias. [...] O filho deita-lhe um rápido e fero olhar, cospe-lhe no rosto, e, sem nada responder, puxa dos copos da espada, mas não atinge o pai, que se precipita na fuga. Em seguida, o desventurado, furioso consigo mesmo, tal como estava, coloca-se sobre o montante, apoia-o contra o seu flanco até metade e, ainda lúcido, atrai a donzela aos seus braços a desfalecer.*¹⁰³

Lamentando e chorando pela amarga lição, Creonte regressa ao palácio, quando lhe comunicam que a esposa Eurídice, em luto pelo filho, se suicidara. Após perder a família, o rei de Tebas implora, desesperadamente, que o matem, de modo a cessar com os seus sofrimentos. A tragédia termina com uma referência ao carácter inelutável do destino que comanda a vida de todos os mortais.

¹⁰² Sófocles, *Antígona*, trad. Maria Helena da Rocha Pereira, Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian e Junta Nacional de Investigação Científica, 1992, pp.41-42.

¹⁰³ *Idem*, p.90.

Nos séculos que se seguiram, o tragediógrafo mais apreciado foi Eurípides¹⁰⁴, cuja tragédia *Alceste* (438 a.C.) ilustra o nobre sacrifício da jovem mulher que, num gesto supremo de afecto e dedicação conjugal, aceita morrer pelo marido Admeto para que ele seja preservado da morte, isto é, ela resigna-se à imolação face ao profundo sentimento de amor que nutre pelo esposo:

ALCESTE – Eu vejo... eu já estou vendo... o sinistro barco de dois remos. O guia dos mortos, Caronte, já me chama: “Por que demoras tu? Caminha, pois, que me retardas!”. E assim força-me a apressar-me. [...]

*Admeto, bem vês a que extremidade cheguei; desejo, antes de morrer, que ouças o que te quero revelar. Amando-te sinceramente, e dando a minha vida para que continues a ver a luz, morrerei por ti quando poderia viver por longo tempo ainda [...]*¹⁰⁵

A própria morte é uma das personagens da tragédia, na qual o sacrifício da protagonista é de tal modo incomensurável que os deuses lhe concedem que retorne da sepultura à vida. Num singular gesto de amizade para com Admeto, Herácles vai ao mundo dos mortos buscar Alceste, cujo marido exulta de alegria perante tal oferta divina:

ADMETO – Ó doce olhar de minha esposa amada! Sim, és tu, na verdade! Contra toda a expectativa, eu te possuo de novo, eu, que supunha nunca mais te ver! [...] Oh! Onde lutaste contra thanatos, o nune terrífico da morte?

*HÉRACLES – Bem perto da sepultura, onde dela me apoderei, sustendo-a nos braços.*¹⁰⁶

Na tragédia euripidiana *Medeia* (431 a.C.) estão presentes a perversão do sentimento materno e a vingança, dado que a protagonista, desesperada e sentindo-se traída por Jasão, devido ao facto de aquele ter desposado Glauce, a filha de Creonte, assassina os próprios filhos, cometendo filicídio:

¹⁰⁴ Quando Eurípides (cerca de 480 a.C. - 406/405 a.C.) nasceu, Ésquilo era um vigoroso jovem e Sófocles era um adolescente de quinze anos. Apesar desta diferença etária não ser significativa, Eurípides já pertence a uma outra época intelectual, reflectindo no seu teatro as novas problemáticas. Ao contrário de Sófocles, nunca se imiscuiu nos negócios públicos, contemplando tudo de longe, levando uma vida de estudo, solitária e retirada. Como precursor, em tantos aspectos, da sensibilidade helenística, destacou-se ao imprimir maior profundidade psicológica à personagem central. Não existem dados para reconstituir a primeira fase da carreira de Eurípides, mas existem informações de que se apresentou, pela primeira vez, como concorrente nos festivais dramáticos dionisíacos de Atenas em 455 a.C..

¹⁰⁵ Eurípides, *Alceste*, São Paulo, Editora Martin Claret, 2003, pp.45-46.

¹⁰⁶ *Idem*, pp.73-74.

CORO – Ó desgraçado, que não sabes a que ponto chegaram teus males, Jasão! [...] Teus filhos estão mortos pela mão de sua mãe.

JASÃO – Ai de mim, que dizes? Como tu me deitaste a perder, mulher! [...] Correi já as fechaduras, ó servos, soltai essas trancas, para eu ver a dupla desgraça, [os que morreram ...e aquela a quem eu farei pagar as culpas.] (Medeia aparece na mechane¹⁰⁷, em plano mais elevado, no carro do Sol, com os cadáveres dos filhos)¹⁰⁸

Na tragédia grega, a morte está presente sob diversas formas; além do suicídio em *Rei Édipo* e *Antígona* de Sófocles, surgem distintos casos de homicídios, designadamente o mariticídio em *Agamémnon*, o matricídio nas *Coéferas* de Ésquilo, o fratricídio na *Antígona* e o filicídio na *Medeia* de Eurípides.

2.3 Eneida de Virgílio

A *Eneida* de Virgílio (70-19 a.C.), o mais célebre dos poetas latinos, tem como tema central as origens troianas de Roma e o seu protagonista, o herói épico Eneias, logo no canto inaugural, quando Juno desencadeia uma tempestade de modo a afastá-lo de Itália, rejeita a vida e lamenta não ter perecido na defesa gloriosa da sua pátria.

Na última noite de Tróia, quando o inimigo penetra na cidade graças ao estratagema do cavalo, Eneias sentiu a tentação da morte e a sua bravura vacila quando vê Príamo, assassinado às mãos de Pirro, com a imagem do incêndio da cidade estampada no olhar. O corpo do rei decapitado na areia da praia é o símbolo da destruição total de Tróia.

Posteriormente, o herói troiano chega a Cartago, cuja rainha, Dido, será mais uma vítima do destino implacável. Passados os momentos de letargia, Júpiter ordena a Eneias que parta para Itália, porém ele não sabe como dar a notícia à rainha cartaginesa e resolve ocultar a informação. Seguindo as instruções de Mercúrio, ele e os companheiros embarcam, durante a noite, em segredo. De manhã, Dido descobre o que sucedeu e enfurece-se, amaldiçoando-o, bem como aos seus descendentes, vaticinando guerra eterna entre o seu povo e o dele. Face ao desespero e ao ser constantemente invadida por sentimentos não só de culpa, mas também de desgosto, ela resolve subir ao alto da pira funerária, que tinha mandado erigir, pondo termo à vida com uma espada que fora presente de Eneias:

¹⁰⁷ Maquinismo que colocava em cena as figuras num nível mais elevado.

¹⁰⁸ Eurípides, *Medeia*, trad. Maria Helena da Rocha Pereira, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1991, pp.80-81.

– *Morrerei sem vingança. Morra embora! Mesmo assim, mesmo assim me apraz descer ao reino das sombras! Que o cruel Troiano, lá do mar alto, ponha os olhos nestas chamas e consigo leve o agouro da minha morte.*

*Falara. E em meios a tais palavras vêem as servas que ela sobre o ferro deslizara, vêem a espada espumante de sangue, as mãos desfalecentes. Aos altos átrios sobem os clamores.*¹⁰⁹

Toda a cidade de Cartago lamenta profundamente a morte da sua rainha e Juno, apiedando-se da pobre mulher, manda Íris libertar a alma dela e conduzi-la ao mundo do além. O episódio de Dido revela-se importante, não apenas pelo efeito que tem no desenvolvimento da personalidade e posição de Eneias, mas também porque o seu trágico suicídio fornece uma justificação poética à rivalidade de morte e ao ódio que marcaram as relações entre Roma e Cartago, durante o período das três Guerras Púnicas.

No Livro VI¹¹⁰, quando Eneias pede para ser conduzido aos Infernos, com o intuito de consultar o seu falecido pai Anquises, que lhe fornece conselhos e instruções preciosas sobre a sua fixação no Lácio, a profetiza Deífobo tenta desencorajá-lo, explicando-lhe todos os perigos que envolve essa visita. O príncipe troiano persiste no seu desejo e conduzido pela sibila consegue chegar ao rio Aqueronte, sobre cujas águas todas as almas mortas têm de ser transportadas para o Inferno. Entre elas, encontra-se Palinuro, o timoneiro afogado, e, quando ele se aproxima, o herói troiano promete, logo que voltar à terra, dar ao seu corpo um funeral adequado, promessa que alegra um pouco a alma defunta.

Na área do Inferno reservada aos suicidas, o protagonista da *Eneida* reconhece Dido e, por entre lágrimas, pede-lhe perdão, todavia ela não o concede. Eneias vê ainda a morada eterna dos grandes guerreiros, onde está um número significativo daqueles que morreram na guerra de Tróia. Os seus velhos amigos reúnem-se ansiosos em torno dele, ao mesmo tempo que os gregos mortos recuam de terror. Após o moroso encontro do herói com o seu passado, Deífobo indica que chegou o momento de ele abandonar o mundo das trevas e regressar ao mundo dos vivos, isto é, de transitar do passado para o futuro, da morte para uma nova vida.

¹⁰⁹ Virgílio, *Eneida*, trad. Luís Cerqueira, Cristina Guerreiro e Ana Alexandra Alves, Lisboa, Bertrand Editora, 2005, p.84.

¹¹⁰ O Livro VI da *Eneida* é baseado no canto XI da *Odisséia*, no qual Ulisses visita os Infernos durante a sua viagem de regresso a casa. A concepção de Homero acerca do Inferno e da vida para além da morte torna-se mais nítida através da narração de Virgílio.

2.4 A *Divina Comédia* de Dante

Foi durante a segunda metade do exílio de Dante Alighieri (1265-1321) em Ravena, cidade onde o poeta acabou por se estabelecer e onde morreu, que escreveu a *Comédia*¹¹¹, na qual se coloca a si próprio como personagem, fazendo uma narração na primeira pessoa. Levado pela mão do poeta latino Virgílio, Dante atravessa o mitológico Estige na barca de Caronte e é levado a conhecer o Inferno, onde se depara com pecadores que são castigados, numa ordem progressiva, de acordo com a gravidade do delito cometido.

No canto III, chegando à porta do Inferno, Dante e Virgílio entram e alcançam o Aqueronte, rio onde Caronte, o barqueiro infernal, conduz as almas dos danados à margem oposta, rumo ao suplício:

*Eis que de nós se acerca, em nave, um velho
De branca barba antiga, que nos grita:
“Ai de vós! Ai de vós, almas perdidas,*

*Que perdido p’ra sempre haveis o céu!
Por vós sou vindo da fronteira margem
De eternas trevas, de gelo, de brasa”.*

[...]

*De olhos em chama, Caronte as espera:
A todas acena, a todas recolhe
E a quem se atrasa, com o remo bate.*¹¹²

Apesar da visão do Inferno suscitar terror, aversão e uma profunda inquietação, o poeta Virgílio tenta mostrar a Dante a diferença que existe entre o bem e o mal, de modo a

¹¹¹ O longo poema - elaborado durante os dez últimos anos da sua existência (1310-1321) - é composto por três partes, que correspondem à viagem pelos três reinos do mundo do *além*: *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso*. Cada parte é composta por trinta e três cantos, à excepção do *Inferno*, que possui trinta e quatro cantos, sendo o primeiro uma introdução a toda a obra. Devido ao facto de constituir um painel integral da vida e dos vícios da Itália da época, *A Divina Comédia* é considerada, também, um compêndio, rigidamente estruturado, sobre a civilização medieval, uma suma poética da Idade Média (tendo como fonte doutrinária as sumas teológica e filosófica de São Tomás de Aquino e como fonte estética a *Eneida* virgiliana). Vivendo num mundo que considerava imerso em pecados e injustiças sociais, Dante escreveu uma obra tão didáctica quão repleta de beleza poética, que aponta a culpa e os pecados humanos como aspectos directamente relacionados com os bens materiais que provocam a alienação. Por outro lado, salienta a valorização de bens espirituais, como o único modo de se alcançar a redenção moral do indivíduo - a primeira célula da sociedade -, condição necessária para a perfeição social, ou seja, para a harmonia da vida comunitária e a notoriedade das instituições políticas e sociais.

¹¹² Dante Alighieri, «O Inferno», in *A Divina Comédia*, Vol. 1, trad. Fernanda Botelho, Lisboa, Círculo de Leitores, 1981, pp.44 e 47.

que ele seja prudente e siga o caminho dos justos, uma vez que só assim ficará livre das trevas.

2.5 As tragédias de Shakespeare

William Shakespeare (1564-1616) tem sido admirado por diversas vezes como “pintor” das diferentes épocas históricas e das culturas europeias. Na sua vasta obra encontramos grande frequência e variedade de mortes, em especial assassinatos, mas, entre as suas tragédias, distinguiremos a incidência desse tema em *Romeu e Julieta*, *Hamlet* e *Macbeth*. Na primeira, deparamo-nos com a natureza italiana e com a sua veemência apaixonada. É surpreendente o contraste existente entre essa obra e as outras, no domínio da linguagem, dos costumes, das personalidades e das paixões. Na maior parte das tragédias de Shakespeare descobre-se, paulatinamente, o carácter das personagens, uma vez que os seus sentimentos são ocultados interiormente, recalcados e, dir-se-ia que só contra a vontade delas são revelados, sob a forma de alucinações e de visões. Em *Romeu e Julieta*, não existe o mínimo esforço para dissimular a exteriorização das paixões, visto que os protagonistas são dois jovens cujas acções e sentimentos revelam uma grande intensidade e coragem. Perante a imposição paterna de obrigar Julieta a casar com Páris, ela confessa a Frei Lourenço que prefere pôr termo à vida.

Romeu, após verificar que a morte se apoderou da sua amada, dado que Frei Lourenço não o conseguiu prevenir que se tratava de uma encenação para o unir a Julieta, consome avidamente o líquido letal:

*ROMEU – Minha querida! Minha esposa! A morte sugou-te o mel da tua respiração, não se assenhoreou da tua beleza! [...] Será possível que a imaterial morte se apaixonasse por ti, e, monstro esquelético e horrível, te guarde no meio das trevas para fazer de ti a sua amante? Horror! É por isso que eu venho habitar para perto de ti! [...] É por ti que eu morro! (Bebe o veneno.) Abençoado boticário! Foi rápida a tua droga! Morro... com um beijo nos lábios! (Morre)*¹¹³

Entretanto Julieta acorda e, ao constatar que o seu amado se encontra morto, comete, igualmente, suicídio, utilizando o punhal pertencente a Romeu:

¹¹³ William Shakespeare, *Tragédias: Romeu e Julieta, Hamlet, Macbeth*, trad. Domingos Ramos, Barcelona, Mediasat Group, 2004, p.196.

*JULIETA – [...] É o veneno, bem vejo que o matou tão cedo! Egoísta! Bebeste-o todo, bem podias deixar-me por amizade uma gota para mim! Vou beijar os teus lábios! Talvez ainda tenham restos para me matar, sorvendo o cordial dum beijo. (Beija e abraça Romeu.) Como teus lábios escaldam! [...] Meu Deus! Aí vem gente! Depressa. Oh! Abençoado punhal! (Tira o punhal de Romeu.) O meu corpo há-de ser a tua bainha. (Apunhala-se.) Cria aqui ferrugem dentro de mim, que eu morro. (Cai sobre Romeu.)*¹¹⁴

De todas as tragédias de Shakespeare, *Hamlet* é a mais melancólica, aquela em que a acção decorre mais lentamente, em que a análise predomina, não deixando de ser intensamente dramática. O protagonista vive atormentado por inúmeros sentimentos antagónicos: o respeito e protecção que deve a sua mãe, a inquietação pelos destinos futuros do seu país, bem como sentir-se perseguido pelo espectro do pai, que implora vingança, dado que foi vítima de uma traição atroz:

ESPECTRO – Vinga-o dum infame e desnaturado assassinato.

HAMLET – Dum assassinato?

*ESPECTRO – Dum assassinato odioso; é sempre vil assassinar, mas este atingiu o supremo grau da infâmia, é estupendo, é depravado. [...] Quando eu, segundo o meu costume, dormitava no jardim, teu tio aproximou-se de mim pé ante pé, àquela hora da tarde, em que estava sem defesa, e, com um frasco cheio do maldito suco do meimendo, lançou nos meus ouvidos esse leproso líquido, [...] semelhante às gotas de ácido no leite, coagula e coalha o sangue fluido e sadio; assim fez ele ao meu sangue; de repente uma erupção como herpes cobriu de vil e repugnante crosta o meu corpo liso, tornando-o como o dum leproso. Foi assim que eu, durante o meu sono, fui privado ao mesmo tempo da minha vida, da minha coroa, da minha rainha, pelas mãos dum irmão meu, arrancado do mundo, com a alma toda abismada no pecado, sem estar preparado para a morte, [...]*¹¹⁵

O rei Cláudio, irmão do falecido pai de Hamlet, receia as atitudes de loucura que o sobrinho evidencia e começa a ser avassalado por sentimentos de culpa em relação ao fratricídio que cometeu. Hamlet, julgando assassinar o rei Cláudio, acaba por, involuntariamente, pôr termo à vida do idoso Apolónio, pai da sua amada Ofélia, que fica desesperada e, ao colher flores na margem do rio, cai à água e morre afogada. Ofélia

¹¹⁴ *Idem*, p.199.

¹¹⁵ *Idem*, pp.317-319.

tornou-se o mito da mulher virgem, adorável, atingida pela loucura em plena juventude, da mulher flutuando nas águas, imagem mórbida e bela. Surge a dúvida se o seu afogamento ocorreu ou não de um modo deliberado, o que está directamente relacionado com uma lei inglesa da época, que consistia em não proporcionar um sepultamento cristão a quem se suspeitasse de ter cometido suicídio.

Devido aos diversos crimes cometidos pelo rei Cláudio, Hamlet, apesar das vacilações, cumpre os desejos do pai e mata o seu assassino, porém não consegue evitar a morte de mãe, que ingere uma bebida contendo veneno, destinada ao filho, e este acaba por sucumbir ao ser ferido por um florete também envenenado.

Logo na cena inicial, o protagonista da tragédia *Macbeth* demonstra um entusiasmo bárbaro perante a derrota dos Noruegueses, isto é, perante o acto de disseminar a morte em redor de si. Macbeth é um predestinado ao crime, devido à força da ferocidade e à alegria selvagem que saboreia no decorrer do combate: mata por prazer e, essencialmente, por ambição. Regressa da guerra, ébrio de sangue e de aclamações, radiante do seu triunfo e surgem-lhe as feiticeiras, que lhe embargam a passagem e o saúdam, profetizando-lhe que havia de ser rei, numa ocasião excelente para lançar as sementes do mal numa alma perturbada de vitórias e carnificina.

Uma vez cometidos os assassínios, Macbeth começa a manifestar todo um conjunto de fenómenos de consciência que subjazem ao arrependimento, sentindo-se avassalado pelas visões e pelos receios contra si mesmo. O crime faz erguer perante si milhares de invisíveis inimigos, daí que urge matar desenfreadamente, porque só assim se dissipam esses adversários. Sente necessidade de afogar em sangue a recordação de atrocidades antigas no terror de novas crueldades, sendo fundamental aniquilar, visto que é o único meio de recuperar a energia que perdeu no crime precedente.

Observemos que quem o instiga para o assassinato de Duncan, rei da Escócia, é Lady Macbeth, que, depois de Medeia e Clitemnestra, representa de um modo exemplar os mais sombrios pensamentos e nunca hesita em persuadir o marido a praticar actos sanguinários, revelando-se ambiciosa, calculista e desumana.

Macbeth determina ainda a morte de Banquo, general do exército do rei, bem como os filhos e a esposa de Macduff, nobre escocês, no entanto este acaba por se vingar e aniquila aquele que destruiu toda a sua família:

MACDUFF - Mostra a tua face, tirano! Se eu te não matar por minhas próprias mãos, as sombras de minha mulher e de meus filhos hão-de continuar a

visitar-me. [...] É a ti, Macbeth, que eu quero matar, de contrário, meto a espada na bainha, virgem e com o seu gume intacto. [...]

Entra MACDUFF com a cabeça de MACBETH.

*MACDUFF - [...] Olha! na extremidade deste chuço está espetada a cabeça do usurpador: o nosso país é livre!*¹¹⁶

Poderíamos ainda referir outras tragédias de Shakespeare, designadamente *Otelo* - tragédia em que o ciúme, a insensatez e a perfídia conduzem a que o protagonista assassine a esposa Desdémona (acto denominado de uxoricídio) - e *O Rei Lear*, tragédia que tem origem no grave erro cometido na cena inicial pelo protagonista, que se propõe dividir o reino pelas três filhas, na proporção do amor e afeição que estas lhe expressarem verbalmente. Regane e Goneril, as duas perversas filhas, ao proferirem palavras tão enganadoras quão adadoras, são compensadas pelo pai, todavia, mais tarde, elas revelam-se os algozes que lhe tornariam amargurados os últimos dias da vida e cuja ingratidão e crueldade o conduzem à loucura e à morte. Enquanto que a outra filha, Cordélia, ao decidir não proferir palavras de extremo afecto, foi severamente punida pelo pai, revelando-se, de facto, a única que o amava verdadeiramente, sendo ainda vítima da maldade das irmãs, que determinam o seu enforcamento na prisão. Todos estes eventos são de tal modo penosos para Lear que acaba por perecer.

Além da morte ser uma presença constante nas diversas tragédias de Shakespeare, seja sob a forma de suicídio ou de homicídio, elas têm por base diferentes sentimentos que se revelam fatídicos, designadamente o amor em *Romeu e Julieta*, a ambição em *Macbeth*, o ciúme em *Otelo*, a ingratidão em *Rei Lear*, bem como os vários sentimentos adversos que atormentam o protagonista de *Hamlet*.

2.6 A Paixão do Jovem Werther e Fausto de Goethe

O suicídio de um jovem advogado que Goethe (1749-1832)¹¹⁷ conheceu vítima de um fracasso pessoal e de um amor infeliz, conjugado com um amor mal sucedido por Charlotte Buff, a noiva de um amigo, serviu-lhe como ponto de partida para o romance epistolar *A Paixão do Jovem Werther*. A publicação, em 1774, da história de um jovem

¹¹⁶ *Idem*, pp.739,740 e 745.

¹¹⁷ Johann Wolfgang von Goethe nasceu em 1749, em Frankfurt, e, durante a sua estadia em Estrasburgo, fez amizade com outros jovens autores. Juntos, sob a influência do pensador Johann Gottfried von Herder (1744-1803), desencadearam um movimento de renovação das letras e da cultura alemãs que ficaria conhecido como “Tempestade e Ímpeto”, o nome oficial do pré-romantismo germânico, devido ao título de uma peça de um deles, Friedrich Maximilian von Klinger (1752-1831).

sensível que a incompreensão e o desamor conduzem ao suicídio causou entusiasmo, pois não era apenas o teor da narrativa que atraía os leitores, mas também o seu estilo. As missivas da personagem pareciam, aos contemporâneos, não o arremedo de um estratagema narrativo, mas cartas verdadeiras e cada vez mais desesperadas. Numa obra de carácter essencialmente psicológico, Werther¹¹⁸, ao conversar com Albert, apresenta a acção de pôr termo à própria vida não como um acto de cobardia, mas como solução de um impasse, face ao insuportável sofrimento humano:

*“A natureza humana”, continuei eu, “tem os seus limites: pode suportar a alegria, o sofrimento, a dor até certo ponto, arruína-se, porém, mal ele seja ultrapassado. Assim, a questão não é ser-se fraco ou forte, mas conseguir suportar a medida do seu sofrimento, seja moral ou físico. E acho tão estranho chamar covarde a quem põe fim à própria vida como a quem morre de uma febre maligna.”*¹¹⁹

Quando o dissílabo Goethe surge numa determinada frase, aparece, indissolúvelmente, vinculado a outro dissílabo: *Fausto*¹²⁰, a história do mago-cientista que faz um pacto com o demónio. Na última cena da primeira parte, intitulada «Cárcere», Fausto vai ao encontro de Margarida, todavia não consegue evitar a morte da amada:

FAUSTO: Já raia o dia! Meu amor! Minha querida!

MARGARIDA: Dia! Sim, é dia! O último dia a nascer!

[...]

O sino chama, cai a varinha.

Já eles me agarram, vão-me amarrar,

Para o cadafalso sou levada.

Todas as nuças já sentem a espada

Que a minha irá decepar.

Está mudo o mundo como um sepulcro.

[...]

FAUSTO: - Tu há-de viver!

¹¹⁸ A figura atormentada de Werther tornou-se o modelo do herói pré-romântico da época e o seu acto suicida provocou inúmeros suicídios na vida real, dado que usufruiu de uma repercussão invulgar em toda a Europa, sendo este apenas um exemplo, entre muitos, da interdependência da vida e da arte.

¹¹⁹ Johann W. Goethe, *A Paixão do Jovem Werther*, trad. Teresa Seruya, Mirandela, João Azevedo Editor, 1989, pp.75-76.

¹²⁰ Em *Fausto* - cuja primeira parte foi publicada em 1801 e a segunda somente em 1832 - está presente o grito da alma, o desespero do ser humano que pedira, em vão, à ciência a solução do problema do Universo.

MARGARIDA: - Meu Deus, a ti me vou entregar!

MEFISTÓFELES (para Fausto):

Anda, ou ficas com ela na prisão!

MARGARIDA: - Sou tua, Pai! Estende a Tua mão!

Vós, anjos, falanges celestiais,

Protegei-me, suplico-vos que me envolvais!

Henrique, tenho pena de ti!

MEFISTÓFELES: Ela está julgada!

VOZ (vinda de cima):

- Está salva! MEFISTÓFELES (para Fausto):

Junta-te a mim!

Desaparece com Fausto.

VOZ (de dentro, esmorecendo):

Henrique! Henrique!¹²¹

Na segunda parte, continuam os esforços de Mefistófeles para domar Fausto, e prosseguem cada vez mais vastos e enérgicos os passos deste no caminho do aperfeiçoamento e desenvolvimento do seu ser, consagrando-se, totalmente, ao efeito benéfico dos seus trabalhos junto dos outros. A figura demoníaca aproveita o momento para matá-lo, todavia a alma de Fausto escapa ao seu domínio, dado que os anjos antecipam-se e conseguem levá-la, o que lhe provoca indignação e desalento:

FAUSTO: [...]

Só quem dia após dia a conquistar

Merece a vida e sua liberdade.

E assim passam, em perigos sobre-humanos,

Crianças, homens, velhos, duros anos.

[...]

No antegozo de tão feliz evento

Desfruto agora do supremo momento.

Fausto cai para trás, os Lémures pegam nele e deitam-no no chão.

[...]

CORO DOS ANJOS: O ar está puro,

Salve-se a alma.

Elevam-se, levando consigo a parte imortal de Fausto.

¹²¹ Johann W. Goethe, *Fausto*, trad. João Barrento, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1999, pp.253-255.

*MEFISTÓFELES (olhando à sua volta):
E agora? – Onde é que se meteram?
Os imberbes colheram-me de surpresa
Quando à volta da campa se puseram
P’ra levar pr’o céu a minha presa.
Um tesouro único, talvez o maior,
A alma nobre que eu tinha em penhor,
Palmaram-ma com a sua esperteza!*¹²²

No final, o resgate de Fausto pelo amor assume uma sublime expressão, dado que constitui a chama que o eleva, sendo Margarida a redentora do seu amado.

3. A morte nalgumas obras da literatura portuguesa

3.1 Da lírica trovadoresca ao século XVII

Desde as cantigas de amigo e de amor, o tema da morte real e simbólica tem sido um dos mais privilegiados na literatura portuguesa. Numa cantiga de amor de Paio Soares de Taveirós, encontramos o motivo da morte de amor não correspondido:

*Como morreu quen nunca ben
ouve da ren que mais amou,
e quen viu quanto receou
d’ela, e foi morto por én:
Ay mia senhor, assi moir’eu!*

*Como morreu quen foi amar
quen lhe nunca quis ben fazer,
e de que[n] lhe fez Deus veer
de que foi morto con pesar:
Ay mia senhor, assi moir’eu!*

*Com’ ome que ensandeceu,
senhor, com gran pesar que viu,
e non foi ledo nen dormiu
depois, mia senhor, e morreu:
Ay mia senhor, assi moir’eu!*

¹²² *Idem*, pp.543-544 e 554.

*Como morreu quen amou tal
dona que lhe nunca fez ben,
e quen a viu levar a quen
a non valia, nen a val:
Ay mia senhor, assi moir'eu!*¹²³

A poesia cortesã do *Cancioneiro Geral* (1516) atribui um lugar relevante ao mito de D. Pedro e Inês, nas *Trovas à Morte de D. Inês de Castro*, de Garcia de Resende (c.1470-1536), dado que a relação amor-morte torna-se um dos mais importantes símbolos da nossa cultura. Relacionado poeticamente com o *Cancioneiro Geral*, Bernardim Ribeiro (c.1480-c.1542) desenvolve em *Menina e Moça* (1554) o fascínio pelo tema, nomeadamente no prólogo, dado que a contemplação da morte do rouxinol, fatigado de cantar, funciona como uma metáfora crepuscular da própria condição humana¹²⁴.

O episódio de Inês de Castro n' *Os Lusíadas* (1572), de Luís de Camões (1524?-1580), concede ênfase ao trágico acontecimento do assassínio da amada do príncipe D. Pedro - vítima do destino, do amor e das razões de Estado - perpetrado pelos algozes, cuja acção é condenada, de um modo veemente, pelo poeta, comparando este cruel acto com a bárbara morte da linda moça Policena, filha de Príamo, rei de Tróia, que foi imolada por Pirro sobre o túmulo de seu pai Aquiles:

*Traziam-na os horríficos algozes
Ante o Rei, já movido a piedade;
Mas o povo, com falsas e ferozes
Razões, à morte crua o persuade.
Ela, com tristes e piedosas vozes,
Saídas só da mágoa e saudade
Do seu príncipe e filhos, que deixava,
Que mais que a própria morte a magoava.
[...]
Arrancam das espadas de aço fino
Os que por bom tal feito ali apregoam.
Contra hua dama, ó peitos carniceros,*

¹²³ Paio Soares de Taveirós, in *Cancioneiro da Ajuda*, Carolina Michaëlis de Vasconcellos (edição crítica e comentada), Vol. I, Halle, Max Niemeyer, 1904, pp.76-77.

¹²⁴ Cf., Nuno Júdice, «Morte», in *Biblos Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. 3, Lisboa/S. Paulo, Editorial Verbo, 1995, p.956.

Fero vos amostrais e cavaleiros?

*Qual contra a linda moça Polycena,
Consolação extrema da mãe velha,
Porque a sombra de Aquiles a condena,
Co ferro o duro Pirro se aparelha;*¹²⁵

Notemos o aspecto elegíaco deste episódio, no qual a fragilidade e o sofrimento da dama, condenada à morte, contrastam com a crueldade e a falta de humanismo dos seus terríficos carrascos.

Contemporâneo de Camões, Diogo Bernardes (c.1530-c.1596) foi um poeta cujo sofrimento no cativo, após a desastrosa jornada da Batalha de Alcácer Quibir, o deve ter estimulado à produção de vários poemas onde a morte, apesar de temível, aparece como instrumento de esperança e garantia do resgate dos erros da vida.

Outro autor que elaborou sonetos reflexivos sobre a morte foi D. Francisco Manuel de Melo (1608/1666), cuja fase inicial como poeta foi dominada pelo gongorismo, estilo que se impõe com brilho no poema necrológico «Pantheon», imitado das *Soledades* de Góngora. O autor de *Hospital das Letras* publica ainda, em 1628, um livro intitulado *Doce Sonetos por varias Acciones en la Muerte de la Señora D. Inês de Castro*. Da sua poesia reunida em *Obras Métricas* (1665), podemos citar o soneto «Apólogo da Morte», inserido em *As Segundas Três Musas*:

Vi um dia a Morte andar folgando
Por um campo de vivos, que a não viam.
Os velhos, sem saber o que faziam,
A cada passo nela iam topando.

Na mocidade os moços confiando,
Ignorantes da morte, a não temiam.
Todos cegos, nenhuns se lhes desviam;
Ela a todos co dedo os vai contando.

Então, quis disparar, e os olhos cerra:
Tirou, e errou! Eu, vendo seus empregos

¹²⁵ Luís de Camões, «Canto III», in *Os Lusíadas*, Porto, Porto Editora, 1987, pp.160-161.

Tão sem ordem, bradei: Tem-te homicida!

Voltou-se, e respondeu: Tal vai de guerra!

Se vós todos andais comigo cegos,

Que esperais que convosco ande advertida?¹²⁶

Neste soneto, o tema da morte, frequente na poesia seiscentista, decorre do sentimento barroco da fugacidade do tempo e de que tudo quanto existe caminha, inexoravelmente, para a decomposição e o nada.

3.2 Do pré-romantismo aos finais do século XIX

Ao fazer da morte o espelho da vida, o poeta Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765-1805) vê através desse rosto insuportável o nada do ser, quando refere «Já Bocage não sou!... À cova escura/ Meu estro vai parar desfeito em vento...». A procura da solidão e o incessante desejo da morte, associados aos cenários do *locus horrendus*, invadem reiteradamente o sujeito poético. A obsessão pela morte revela-se um modo de evasão e até um conforto para as incompreensões e desesperos que o avassalam, quando a invoca no soneto «Insónia»:

*Ó Retrato da Morte! Ó Noite amiga,
Por cuja escuridão suspiro há tanto!
Calada testemunha do meu pranto,
De meus desgostos secretária antiga!*¹²⁷

[...]

Bocage abre caminho ao sentimento que anuncia o Romantismo e que encontra tanto em *Eurico, o Presbítero* (1844), de Alexandre Herculano (1810-1877), como em *Frei Luís de Sousa* (1844), de Almeida Garrett (1799-1854), duas expressões diversas que procedem a uma identificação da vocação religiosa com a morte, colocando em confronto o amor profano com o amor divino, impulsionador do conflito nas duas obras citadas. No entanto, a peça de A. Garrett adquire uma conotação simbólica, visto que a entrada para as ordens religiosas de Manuel de Sousa Coutinho e de D. Madalena de Vilhena representa a

¹²⁶ D. Francisco Manuel de Melo, *As Segundas Três Musas*, Lisboa, Clássica, 1944, p.97.

¹²⁷ Manuel Maria du Bocage, *Obra Completa*, Vol. I, ed. de Daniel Pires, Porto, Edições Caixotim, 2004, p.52.

morte definitiva de Portugal, que sonha com o regresso de D. Sebastião, personificado na filha Maria, cuja morte é precipitada pela perda dos progenitores¹²⁸.

Durante a segunda metade do século XIX, a morte deixa, em geral, de ser sempre vista como bela, acentuando-se mesmo os aspectos repulsivos da doença com a descrição pormenorizada do processo biológico da decomposição do corpo do ser humano. A referência a secreções corporais conduz a que as enfermidades sejam consideradas inconvenientes¹²⁹. Assim, a doença circunscreve-se a um âmbito ainda mais privado, dado que o acesso é restringido, excepto a alguns íntimos, capazes de vencer a sua repugnância, e aos indispensáveis prestadores de cuidados médicos.

O lado negro do Romantismo vai ser exacerbado com a segunda geração romântica, designadamente em *Amor de Perdição*¹³⁰ (1862), de Camilo Castelo Branco (1825-1890), cujo mundo dos adultos não consente a união de Simão Botelho e Teresa Albuquerque, dado que pertencem a famílias inimigas. Essa será a causa da perdição dos amantes: ele, por amor, assassina Baltasar¹³¹, pretendente rejeitado por Teresa; ela fica enferma por amor a Simão, salientando, numa das cartas, a iminência da sua própria morte:

*Morrerei, Simão, morrerei. Perdoa tu ao meu destino... Perdi-te... Bem sabes que sorte eu queria dar-te... e morro, porque não posso, nem poderei jamais, resgatar-te. Se podes, vive; não te peço que morras, Simão; quero que vivas para me chorares. Consular-te-á o meu espírito... Estou tranquila. Vejo a aurora da paz... Adeus até ao céu, Simão.*¹³²

Após a leitura da última carta de Teresa, Simão é atingido por uma febre violenta, diagnosticada como maligna e, volvidos nove dias, morre. Mariana, a jovem que tanto o amara em silêncio e em dedicação, no momento em que o corpo é lançado à água, atira-se

¹²⁸ Cf., Nuno Júdice, *op. cit.*, p.957.

¹²⁹ A imagem da fealdade da morte é notória numa das obras mais significativas da literatura russa - que corporiza o drama de um ser humano a quem a morte pressentida arranca aos simples prazeres do funcionalismo abastado - intitulada *A Morte de Ivan Ilich*, de Léon Tolstói (1828-1910), cujo processo de envelhecimento do protagonista concentra-se em alguns meses de uma doença incurável, sendo focados os odores próprios da enfermidade, bem como a natureza dos cuidados, o que a torna repulsiva. No romance *Madame Bovary* (1857), Gustave Flaubert (1821-1880) retrata, de um modo pormenorizado, a agonia da protagonista, cuja enfermidade a transforma numa moribunda desfigurada e completamente desprovida da beleza que a caracterizou no passado.

¹³⁰ Obra que conjuga a narração dos factos, numa prosa de grande concisão, com a evocação dos mesmos, nas cartas trocadas entre os amantes, em prosa poética. O acontecimento trágico surge envolto numa atmosfera poética e mítica semelhante ao da tragédia grega.

¹³¹ Baltasar pretendia casar com Teresa, mas esta repele-o devido ao amor que sente por Simão. O preterido resolve matar Simão, todavia é o amado de Teresa que acaba por assassiná-lo, sendo condenado, de início, à forca e, posteriormente, a pena é comutada em dez anos de degredo na Índia.

¹³² Camilo Castelo Branco, *Amor de Perdição*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1983, p.287.

ao mar e abraça-se ao cadáver do seu amado. A morte dos protagonistas de *Amor de Perdição* arrastará Mariana para uma morte deliberada, na procura do noivado sepulcral com Simão:

Dois homens ergueram o morto ao alto sobre a amurada. Deram-lhe o balanço para o arremessarem longe. E, antes que o baque do cadáver se fizesse ouvir na água, todos viram, e ninguém já pôde segurar Mariana, que se atirara ao mar.

À voz do comandante desamarraram rapidamente o bote, e saltaram homens para salvar Mariana.

Salvá-la!...

*Viram-na, um momento, bracejar, não para resistir à morte, mas para abraçar-se ao cadáver de Simão, que uma onda lhe atirou aos braços.*¹³³

Na poesia, o lado sombrio do Romantismo vai ser também exacerbado com Guilherme Braga (1845-1874) que, em *Heras e Violetas* (1869) e no poema «Cadáveres», expõe uma sensibilidade mórbida, ou ainda com Soares de Passos (1826-1860), cujo «Noivado do Sepulcro» se torna um dos mais conhecidos poemas dessa época, recitado e cantado nos salões. Na poesia ultra-romântica são ainda mais frequentes as alusões à morte ou a mortos, a cemitérios, a túmulos ou sepulcros.

A partir da década de 1860 far-se-á sentir a influência de Charles Baudelaire¹³⁴ (1821-1867) em poetas como Cesário Verde (1855-1886), José Duro (1875-1899)¹³⁵, Guerra Junqueiro (1850-1923) e Gomes Leal (1849-1921), os quais são influenciados pelo lado negro da obra *Les Fleurs du Mal* (1857). No entanto, será em dois outros poetas que a

¹³³ *Idem*, pp.306-307.

¹³⁴ Cf., Urbano Tavares Rodrigues, *O Tema da Morte: Ensaios*, Coimbra, Centelha, 1977, pp.20-21: «E Baudelaire, à margem do veio sobre-realista que subterraneamente vinha canalizando através dos séculos o seu fantástico trevo, prestou honras ao espectáculo da morte, analisado nos seus pormenores exteriores mais repugnantes. Foi o pintor de «La Charogne». Captou o horrível confrangente no seu poema em prosa «Mademoiselle Bistouri», a qual nos aparece, embriagada de gozo, a cortar nos cadáveres. Escreveu, não obstante, um dos mais belos sonetos da caridade («La Mort des Pauvres»), onde as agruras da vida transformam em suave esperança o pavor da morte. A atitude de Baudelaire perante a morte é extremamente complexa: ora parece aceitá-la como benéfico repouso («La Fin de la Journée»), ora nega essa tranquilidade final («Le Squelette Laboureur»); ora inclina a uma exaltante sobrevivência («La Mort des Amants»), ora a repudia («Le Mort Joyeux»). Vivências que se sucedem, oscilações de um espírito rico, cruzam-se e degladiam-se na sua poesia a esperança no Além («La Mort des Artistes») e o mais completo cepticismo sobre a vida eterna («La Rêve d'un Curieux».)»

¹³⁵ Cf., *idem*, pp.21-22: «Baudelaireano por excelência, no cultivo do tétrico e do horrível, com poses de poeta maldito mas com um acento de sinceridade que a ameaça da morte próxima lhe concedia, foi entre nós um poeta tuberculoso e consciente da doença implacável que o minava: José Duro, autor do «Fel», publicado em 1898».

morte adquire um tratamento individualizado: António Nobre (1867-1900) e Antero de Quental (1842-1891). No primeiro, a tísica e o afastamento da pátria irão exacerbar o gosto nocturno, de tonalidade pré-simbolista, fazendo com que a morte se torne a figura repousante de uma derradeira ama. A morte da amada da personagem Hamlet de Shakespeare constitui ainda uma temática abordada por António Nobre, nomeadamente no soneto intitulado «Enterro de Ofélia»:

Morreu. Vai a dormir, vai a sonhar... Deixá-la!
(Falai baixinho: agora mesmo se ficou...)
Como Padres orando, os choupos formam ala,
Nas margens do ribeiro onde ela se afogou.

Toda de branco vai, nesse hábito de opala...
Para um convento: não o que Hamlet lhe indicou,
Mas para um outro, olhai! que tem por nome Vala,
*Donde jamais saiu quem, lá, uma vez entrou!*¹³⁶

[...]

Neste poema encontramos a junção metafórica do âmbito religioso com o âmbito da natureza, desde as rezas dos padres-choupos, passando pela imagem central do Convento-Vala-Morte. Na primeira quadra, o *topos* literário da morte é apresentado como um sono entremeado de sonhos, na segunda o Convento-Morte é designado por “Vala”.

Antero de Quental adoptou como sua divisa «morrer é ser iniciado» e, ao longo dos *Sonetos*, atribuiu uma consistência física à presença constante da morte que irá ter, no seu suicídio, uma ressonância emblemática para a época. A superação do pessimismo através do refúgio na morte libertadora é visível no poema «Mors Liberatrix»:

[...]

Firo mas salvo... Prostro e desbarato,
Mas consolo... Subverto, mas resgato...
*E, sendo a Morte, sou a liberdade.*¹³⁷

¹³⁶ António Nobre, *Poesia Completa*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000, p.327.

¹³⁷ Antero de Quental, *Poesia Completa*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001, p.278.

A identificação da morte com a liberdade é ainda perceptível no soneto intitulado «O Elogio da Morte (V)»:

[...]

*Dormirei no teu seio inalterável,
Na comunhão da paz universal,
Morte libertadora e inviolável!*¹³⁸

Na literatura portuguesa, do pré-romantismo aos finais do século XIX, a temática da morte é uma presença constante nos diversos géneros, adquirindo o valor de libertação e de consolo.

3.3 No século XX

Como prolongamento para o século XX, na prosa da segunda metade do século XIX, a morte é abordada por Eça de Queirós (1845-1900) que colaborou, com Antero de Quental, Batalha Reis (1847-1935) e Ramalho Ortigão (1836-1915), na criação do poeta satânico Fradique Mendes, de inspiração baudelairiana.

Destaquemos ainda a obra de Raul Brandão (1867-1930), herdeiro do visionarismo negativo do romance russo, para quem a imagem da morte recupera os contrastes e a violência da construção barroca, embora submetida a um racionalismo descrente e autodestrutivo¹³⁹. Em 1896, sob a influência de um simbolismo decadentista, o referido autor publica *História de um Palhaço (A Vida e o Diário de K. Maurício)*, exprimindo a nevrose finissecular. A mesma obra será refundida e publicada, em 1926, sob o título *A Morte do Palhaço e O Mistério da Árvore*, da qual destacamos o capítulo V, intitulado «A Última Farsa», uma vez que a derradeira farsa da vida do Palhaço concretiza-se durante o espectáculo de circo, quando as cordas do trapézio são cortadas e ele cai estrondosa e fatalmente. Este episódio ultima a farsa que envolve toda a sua existência e representa o desfecho de um espectáculo grotesco e trágico, onde a arena do circo simboliza o palco da vida, o mundo interior da personagem, cuja existência foi transformada numa encenação¹⁴⁰, encontrando na morte a libertação.

¹³⁸ *Idem*, p.302.

¹³⁹ Cf., Nuno Júdice, *op. cit.*, p.958.

¹⁴⁰ Cf., Alexandra Maria Lourenço Dias, *O Diário da Morte do Palhaço K.: Transposição Intersemiótica de Raul Brandão a Filipe Abranches*, [Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea], Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003, p.106.

Da geração de *Orpheu* distinguir-se-á Mário de Sá-Carneiro (1890-1916), revelando-se obcecado pela questão da morte e antevendo o seu próprio funeral, no poema «Fim», sob a forma excêntrica de um desfile carnavalesco:

*Quando eu morrer batam em latas,
Rompam aos saltos e aos pinotes –
Façam estalar no ar chicotes,
Chamem palhaços e acrobatas.*

*Que o meu caixão vá sobre um burro
Ajaezado à andaluza:
A um morto nada se recusa,
E eu quero por força ir de burro...*

.....
.....¹⁴¹
.....

A morte constituía para o poeta uma aventura psicológica, uma tentação constante de um espírito irrequieto, angustiado, insatisfeito, que tinha consciência de um caos interior, do sentimento trágico do vazio. O Barão de Teive, último heterónimo criado por Fernando Pessoa, suicida-se por não ter conseguido realizar as obras que pretendia, enquanto que para Mário de Sá-Carneiro a ideia de suicídio era, pelo contrário, um estímulo para a sua produção literária e está presente como tema ou acontecimento em cinco dos sete contos que constituem o seu primeiro livro, *Princípio*, publicado em 1912¹⁴².

Em alguns poemas ortónimos de Fernando Pessoa (1888-1935) perpassa o tema da morte, particularmente em «O Último Sortilégio» e «No Túmulo de Christian Rosencreutz», tendo deixado inúmeros fragmentos que buscam a revelação desse mistério, que tanto o seduz quanto lhe suscita abominação.

Surgem ainda, nas décadas de 20 e 30, novos afloramentos à temática da morte, com a poesia de José Régio (1901-1969) e de Florbela Espanca (1894-1930). O primeiro, nos *Poemas de Deus e do Diabo* (1925), integra o tema no espaço de uma religiosidade

¹⁴¹ Mário de Sá Carneiro, *Poemas*, Lisboa, Relógio D'Água, 2003, p.95.

¹⁴² Cf., Richard Zenith, «Prefácio», in *Crónica de Um Suicídio Anunciado*, de Mário de Sá-Carneiro, Lisboa, Editora 101noites, 2005, pp.5-6.

que anula o seu aspecto macabro¹⁴³, enquanto que a poetisa, no soneto «À Morte», inserido em *Reliquiae* (1931), manifesta o deleite perante uma entrega à “doce Senhora”:

*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.*¹⁴⁴

[...]

Sendo a morte um elemento constante do real, não surpreende que ela surja ao longo da ficção do século XX, desde o neo-realismo à contemporaneidade, sobretudo em *Aparição* (1959), de Vergílio Ferreira (1916-1996), um dos autores que mais aprofundou a relação entre a literatura e a morte, assumindo-a como algo de incontornável no percurso do ser humano. A sua presença está também marcada no conto «Nero», de Miguel Torga (1907-1995), inserido em *Bichos* (1940), e na *Balada da Praia dos Cães* (1982), da autoria de José Cardoso Pires (1925-1998), que alude à relação entre a política e a morte.

Em *Sobre os Mortos* (1991), de Fernando Echevarría, encontramos uma reflexão sobre a condição da morte e da relação que se estabelece entre os vivos e os mortos, numa atmosfera de harmonia, em consequência do derrubar de fronteiras a nível da visibilidade.

No romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), José Saramago consegue uma síntese das relações entre História, Literatura e Morte, através do encontro fantasmático de Fernando Pessoa com o seu heterónimo, Ricardo Reis, que regressa do Brasil, em finais de Dezembro de 1935, para visitar o túmulo do poeta no Cemitério dos Prazeres. É a metáfora da sobrevivência do ser humano, através da sua criação, que se corporiza nessa personagem em busca de uma realidade¹⁴⁵. O autor publicou ainda, em 2005, *As Intermitências da Morte*, romance que narra a história de um país onde as pessoas deixam de morrer. A morte, cansada de ser odiada pela humanidade, decide abandonar o seu ofício, todavia o sonho milenar da imortalidade transforma-se num grave problema a nível social, político e religioso.

¹⁴³ Cf., Nuno Júdice, *op. cit.*, p.959.

¹⁴⁴ Florbela Espanca, «Reliquiae», in *Poesia Completa*, 3ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2002, p.388.

¹⁴⁵ Cf., Nuno Júdice, *op. cit.*, p.959.

A temática da morte atravessa a literatura desde as mais remotas épocas até à contemporaneidade, surgindo como o espaço onde a vida é sentida no intervalo entre a escrita e a própria morte.

4. A morte nalgumas obras da literatura brasileira

4.1 O suicídio

À semelhança do que sucede com a literatura ocidental e com a portuguesa, a morte comparece também nas encenações de José de Anchieta e em diversas obras da literatura brasileira publicadas ao longo dos séculos XIX e XX, que escolhemos a título de exemplo.

Na literatura romântica brasileira, Álvares de Azevedo (1831-1852) transmite, de um modo invulgar, o ser humano vencido em si mesmo, numa obra onde o mórbido pessimismo, associado a uma indiferença total pela existência e a uma exaltação incessante da morte, revela-se o impulsionador dos acontecimentos. Em *Macário*¹⁴⁶, há uma permanente obsessão pela morte e notemos que esta não constitui o fim de tudo, mas alcança o valor de vida e de auto-afirmação, face ao desespero existencial¹⁴⁷.

O momento do suicídio é, no romantismo, o instante em que o ser se desvela, em que o ser se assume como pessoa. Mesmo ficticiamente, as lúgubres reflexões em torno do acto suicida não se restringem a enredos amorosos; o revés, seja ele afectivo ou não, traz consigo, como única saída, a morte. A elementar descoberta da traição, da ausência de amigos verdadeiros, é suficiente para o aflorar do desejo de evasão, de vingança, de suicídio.

Este acto voluntário de pôr termo à vida está presente num romance de nítida exploração psicológica, *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos (1892-1953), cujo protagonista, marcado por uma infância miserável, tem como ambição fundamental possuir bens e riquezas. Após alcançar a posse da fazenda São Bernardo, Paulo Honório decide casar com Madalena apenas com o objectivo de assegurar um herdeiro que, futuramente, lhe administrasse os seus bens. A esposa, apesar de frágil, oferece resistência

¹⁴⁶ Ver a este propósito Álvares de Azevedo, «Macário», in *Obras de Manoel Antônio Álvares de Azevedo*, 3º Tomo, 7ª ed., Rio de Janeiro, H. Garnier, [s.d.], pp.243-330.

¹⁴⁷ Cf., Luciana Stegagno-Picchio, *História da Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, Lacerda Editores, 2004, p.211: «O ambiente onde esse mini-Byron brasileiro construía os seus textos, ora nebulosamente aéreos ora terranamente pantagruélicos e libertinos, era (pelo menos na poética reconstrução de Pires de Almeida) de estria ortodoxia ultra-romântica. O ambiente onde ele escrevia as suas bíblias do satanismo, como a *Noite na Taverna* e *Macário*, era paradigmático. Seu tinteiro era uma rótula oca apoiada em duas clavículas em cruz; na cabeceira de sua cama velava, com as grandes asas inteiramente abertas, um urubu-rei (“o vampiro” de Byron mas também do doutor Polidori); e os seus livros descansavam sobre lousas sepulcrais».

o que provoca no marido uma profunda perturbação e um ciúme irracional. No entanto, Madalena não suporta a sua doentia desumanidade e perseguição, acabando por sucumbir:

Entrei apressado, atravessei o corredor do lado direito e no meu quarto dei com algumas pessoas soltando exclamações. Arredei-as e estaquei: Madalena estava estirada na cama, branca, de olhos vidrados, espuma nos cantos da boca.

Aproximei-me, tomei-lhe as mãos, duras e frias, toquei-lhe o coração, parado. Parado.

*No soalho havia manchas de líquido e cacos de vidro.*¹⁴⁸

O suicídio da esposa transforma Paulo Honório num ser de tal modo absorto em recordações que estas se transformam em fantasmas e assombram os dias de um homem intensamente atormentado pelo passado, sendo os mortos unicamente capturados pela memória e pela imaginação.

Além dos motivos referidos, observemos as diferentes perspectivas em que o acto de pôr termo à vida pode ser considerado, desde a veemente recriminação em *O Encontro Marcado* (1956), de Fernando Sabino (1923-2004), a um suicídio ideológico, como sucede em *Os Condenados* (1922), de Oswald de Andrade (1890-1954), face à condenação de uma sociedade e de uma cidade desumanas,¹⁴⁹ ou um suicídio-homicídio, de Joana Karewska, em *O Resto é Silêncio* (1943), de Érico Veríssimo (1905-1975), que se afigura, numa escala menor, como o suicídio da humanidade, a qual mergulha numa guerra absurda. Parte-se da morte para proceder a uma reflexão, uma vez que ela regula a vida e oferece os alicerces da existência¹⁵⁰.

São raros os casos de suicídio na obra machadiana, não obstante a morte ser uma temática constante e claramente representativa ao assinalar a sua presença nos quartos dos moribundos, nos funerais, nos cemitérios e nos rituais fúnebres. A “temida senhora” surge por variadas vezes participando, de um modo activo, na dinâmica narrativa. Ela irrompe em qualquer momento e em qualquer meio social para denunciar a fugacidade do tempo e a inevitável efemeridade da vida, emergindo como uma das únicas certezas inelutáveis.

¹⁴⁸ Graciliano Ramos, *São Bernardo*, 74ª ed., Rio de Janeiro, Editora Record, 2002, p.168.

¹⁴⁹ Cf., José Fernandes, *O Existencialismo na Ficção Brasileira*, Goiânia, Ed. da Universidade Federal de Goiás, 1986, p.159.

¹⁵⁰ *Idem*, p.115.

4.2 A morte como estratégia e como viagem

A opinião pública exerce sobre as personagens machadianas uma nítida força e um dos mecanismos a que Machado de Assis (1839-1908) recorre para criticar, vigorosamente, os princípios que regem a estrutura da sociedade que retrata é procurar na morte a autorização para que sejam explicitados os aspectos que permaneciam ocultos. Deste modo, a morte funciona como uma excelente e irrevogável estratégia de desvendamento, por meio da qual torna-se permissível proceder à criação de uma área privilegiada, marcada pela liberdade de expressão, que seria inviável se o narrador ainda se encontrasse sujeito aos olhares e comentários dos outros seres humanos.

Essa estratégia é visível no romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1891), no qual Machado de Assis retira a morte da sua imobilidade usual e coloca o protagonista, o próprio morto, a narrar as suas aventuras e desventuras, bem como algumas desonestidades que sustentam as acções humanas. Notemos que, pertencendo à comunidade dos mortos, Brás Cubas usufrui da excelente oportunidade de converter-se num mero espectador da encenação protagonizada por aqueles que ainda vivem, daí que ele possa exercer um poder delator sobre o mundo dos vivos, bem como o seu desprendimento para nos enunciar, através das suas memórias, tudo o que ficava camuflado pelas aparências e para proceder ao desvendamento de verdades antes inacessíveis. Assim, torna-se um privilegiado observador imune a críticas e detentor de um distanciamento absoluto dos aspectos que narra, assegurando-nos: “Agora, porém, que estou cá do outro lado da vida, posso confessar tudo”.

Brás Cubas, rodeado de alguns parentes e amigos, morre, aos sessenta e quatro anos, e, enquanto o corpo se extingue por completo, é através da narração das suas memórias que ele se despede do mundo terreno, encetando uma viagem definitiva cujo destino é desconhecido. A referência à morte como viagem está, igualmente, presente em *Esaú e Jacó* (1904) - o penúltimo romance de Machado de Assis - num diálogo em que Flora se queixa a Aires de uma forte dor de cabeça:

- *Por que não vai a Petrópolis? concluiu.*
- *Espero fazer outra viagem mais longa, muito longa...*
- *Para o outro mundo, aposto?*
- *Acertou.*
- *Já tem bilhete de passagem?*
- *Comprarei no dia do embarque.*

– Talvez não ache. Há grande concorrência para aquelas paragens; melhor é comprar antes, e, se quer, eu me encarrego disso; comprarei outro para mim, e iremos juntos. A travessia quando não há conhecidos, deve ser fastidiosa; às vezes, os próprios conhecidos aborrecem, como sucede neste mundo. As saudades da vida é que são agradáveis. A gente a bordo é vulgar, mas o comandante impõe confiança. Não abre a boca, dá as suas ordens por gestos, e não consta que haja naufragado.

– O senhor está caçoando comigo; eu creio até que estou com febre.

– Deixe ver.

Flora estendeu-lhe o pulso; ele, com ar profundo:

– Está; febre de quarenta e sete graus, a mão está ardendo, mas isto mesmo prova que não é nada, porque aquelas viagens fazem-se com as mãos frias.¹⁵¹

A ideia da morte como viagem é significativa, uma vez que consiste na alusão metafórica a uma deslocação do mundo terreno para o mundo do além, o que pressupõe determinados cuidados nos preparativos, para que a alma prossiga o seu caminho sem percalços. Em *Dom Casmurro* (1889), Escobar é visto por Bentinho como um amaldiçoado, por isso o seu desejo é negar-lhe a sepultura, de modo a condená-lo a tornar-se um morto errante, indigno de um lugar na moradia eterna.

4.3 A morte natural

Por diversas vezes, a morte natural é sentida como um absurdo, como uma etapa anómala da existência, sobretudo quando ocorre prematuramente. Nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, alude-se ao flagelo da febre-amarela que, ao alastrar-se, ceifa, inesperadamente, em 1850, a vida a uma jovem, Eulália, a pretensa noiva de Brás Cubas:

O epitáfio diz tudo. Vale mais do que se lhes narrasse a moléstia de Nhã-loló, a morte, o desespero da família, o enterro. Ficam sabendo que morreu; acrescentarei que foi por ocasião da primeira entrada de febre amarela. Não digo mais nada, a não ser que a acompanhei até o último jazigo, e me despedi triste, mas sem lágrimas. Concluí que talvez não a amasse deveras.

Vejam agora a que excessos pode levar uma inadvertência; doeu-me um pouco a cegueira da epidemia que, matando à direita e à esquerda, levou também

¹⁵¹ Machado de Assis, *Esau e Jacó*, Porto Alegre, L&PM Pocket, 1998, p.216.

*uma jovem dama, que tinha de ser minha mulher; não cheguei a entender a necessidade da epidemia, menos ainda daquela morte. Creio até que esta me pareceu ainda mais absurda que todas as outras mortes.*¹⁵²

Em meados do século XIX, a cidade do Rio de Janeiro foi assolada pela febre-amarela, registando-se inúmeras perdas humanas, dada a rapidez com que se disseminou o surto, provocando um grande sofrimento nos habitantes da Corte.

Na época, um funeral com parcos acompanhantes a homenagear o falecido provocava constrangimentos, sendo considerado um desprestígio, daí o desalento do pai de Eulália, naquele momento tão funesto, acentuar-se perante o número reduzido de pessoas (doze) que acompanharam o funeral da filha, apesar de ter enviado oitenta convites. Pelo contrário, o cortejo do funeral de Flora, em *Esau e Jacó*, registou um elevado número de acompanhantes e suscitou, mesmo, os olhares curiosos de desconhecidos, devido a um certo aparato festivo.

Além de Machado de Assis, vários escritores brasileiros registaram a importância social dos funerais nos romances oitocentistas, nomeadamente Manuel António de Almeida (1831-1861), em *Memórias de Um Sargento de Milícias* (obra publicada em folhetins em 1853 e em volume no ano seguinte), que descreve o enterro do marido de Luisinha como um verdadeiro espectáculo público. Nele se deveria expressar a pompa fúnebre, cujo objectivo primordial era a manifestação do infinito desejo de salvação da alma do defunto e a ânsia de conseguir a redenção na vida eterna:

*O enterro saiu acompanhado pela gente da amizade; os escravos da casa fizeram uma algazarra tremenda. A vizinhança pôs-se toda à janela, e tudo foi analisado, desde as argolas e galões do caixão até o número e qualidade dos convidados, e sobre cada um desses pontos apareceram três ou quatro opiniões diversas.*¹⁵³

Os funerais que tinham subjacente a tragédia eram, igualmente, bastante concorridos, como o de Amâncio, personagem assassinada em *Casa de Pensão* (1884), de Aluísio Azevedo (1857-1913).

¹⁵² Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Lisboa, Edições Cotovia, 2005, p.264.

¹⁵³ Manuel António de Almeida, *Memórias de Um Sargento de Milícias*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1989, p.144.

Relativamente aos rituais que antecedem o momento da morte, na obra *Dom Casmurro* (1889), Machado de Assis faz alusão aos preparativos para a administração dos sacramentos a uma enferma, solicitando-se a presença dos fiéis com o toque dos sinos, o que foi alvo de críticas por parte dos médicos, uma vez que consideravam que o som acentuado dos sinos atemorizava e deprimia tanto as pessoas sadias como as doentes. Nesse romance, José Dias e Pádua protagonizam uma inusitada disputa pelo púlpito na procissão do Santíssimo Sacramento, dado que se pensava que seriam concedidas indulgências, promovidas pelos sumos pontífices, a quem participasse, numa posição de destaque no cortejo.

Nas obras de Machado de Assis, não são realizados sepultamentos dentro das igrejas, uma vez que o cemitério já está, inteiramente, configurado como o lugar dos mortos, servindo de veículo de comunicação com os vivos. Esse local é não só um dos principais cenários do *Memorial de Aires* (1908), mas também o espaço em que o Conselheiro Aires e Fidélia se conhecem. Neste romance, a velhice adquire a função de preparação para a morte, daí o surgimento, na última página da derradeira obra machadiana, da imagem do casal Aguiar, que exprime a espera pela morte, que passa a ser a única possibilidade futura para aqueles cujo percurso chegará, em breve, ao seu término. Aceitar a morte natural é não só um acto de resignação ao irremediável, mas também a percepção de um momento esperado desde há muito tempo e antecedido de uma longa preparação.

4.4 A morte numa dimensão metafórica e grotesca

O romance *Crónica da Casa Assassinada* (1959) é considerado o mais significativo de Lúcio Cardoso (1913-1968), no qual a morte, entidade a quem é atribuída uma dimensão metafórica, assume diversas faces e significados, estando associada a experiências de esquecimento e de solidão, nas quais a família Meneses se vê mergulhada e que originam um contexto de angústia e de imobilidade, que não permite a renovação da vida ou que a mesma alcance dinamismo¹⁵⁴.

A própria casa também assume a dimensão de um imenso *cemitério dos vivos*, de um universo estático em que as personagens vivem imersas na solidão das suas lembranças e dos desejos reprimidos, o que contribui para o alastramento da morte por todos os cantos

¹⁵⁴ Cf., Leda Maria da Costa, *O Invisível Refletido: A Representação da Morte e dos Mortos nas Memórias Póstumas de Brás Cubas e Crónica da Casa Assassinada*, [Tese de Mestrado em Literatura Brasileira], Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2003, p.106.

da Chácara dos Meneses. Perpassa uma sensação de abandono nos objectos, nos móveis, no jardim, assim como em todos os membros da família, devido à incomunicabilidade sobre a qual as relações interpessoais são construídas, daí a inviabilidade de entendimento mútuo¹⁵⁵. Perante este ambiente mórbido e repressivo, um forte ímpeto de pôr fim à própria vida invade algumas figuras, sobretudo Nina, e o suicídio chega a ser tentado por Valdo, contudo será unicamente consumado pelo jardineiro Alberto.

A morte está em toda a parte e, algumas vezes, é associada a Nina, cujo definhamento do corpo cancerígeno, ao emitir odores indesejáveis, oriundos da decomposição da carne, gera consternação e pavor. O quarto - no qual a mulher, que no passado irradiava beleza, passa os derradeiros dias - funciona como um tipo de sepultura onde a colocam para ocultá-la dos olhares alheios, todavia durante a morosa e terrível agonia os odores pútridos da sua carne disseminam a morte pela Chácara dos Meneses, cuja extinção coincide com a de Nina.

O último romance de Érico Veríssimo (1905-1975), *Incidente em Antares* (1971), tece, por um lado, de um modo satírico, o panorama sócio-político de repressão no Brasil pós-1964, parodiando o próprio Golpe desse ano e, por outro lado, transforma-se em meditação sobre o tema da morte, apresentando sete defuntos insepultos que, numa sexta-feira, dia 13 de Dezembro de 1963, se erguem dos seus caixões para exigirem das autoridades o sepultamento a que tinham direito e lhes tinha sido recusado, dando lugar a um julgamento dos vivos, em que os mortos, através do seu advogado, expõem o lado obscuro das figuras mais destacadas da cidade de Antares, município situado na fronteira do Rio Grande do Sul com a Argentina. Através da incursão no mundo do fantástico, Érico Veríssimo denuncia, de um modo irónico e mordaz, as arbitrariedades, as injustiças e a corrupção patentes na sociedade antarense - símbolo do vasto universo brasileiro - e exprime a descrença absoluta nos “heróis” oficiais, despojados do brilho inútil das condecorações e reduzidos à sua real dimensão.

Os títulos dos três romances dos anos 70 da autoria de Rui Mourão (n.1929) - *Curral dos Crucificados* (1971), *Cidade Calabouço* (1973) e *Jardim Pagão* (1974) - evocam um sentimento de isolamento penoso e de opressão. A personagem central do segundo romance citado é o povo oprimido das grandes cidades, a quem o Carnaval, com o seu poder catártico, em vez de atenuar os sofrimentos, desencadeia o extravasamento da dor, irrompendo as acções mais ignóbeis subjacentes ao comportamento humano que,

¹⁵⁵ Cf., *idem*, p.116.

reduzido ao absurdo de si mesmo, orienta-se somente pelo instinto de intolerância, irracionalidade, violência, destruição e morte. Após diversas tribulações, uma família de refugiados empobrecidos termina o seu percurso de um modo tão trágico quão grotesco, ao ser aniquilada pelas mãos de uma multidão impessoal¹⁵⁶ e sórdida, num mundo em que a violência substitui o humor e o sacrifício cruel toma o lugar da utopia:

*O avanço foi geral e de todos os lados, as dezenas de mãos agarraram o baiano, a mulher do baiano, as filhas do baiano – pelas pernas, pelos braços, pela cabeça – começaram a puxar, a esticar, outras mãos surgiram em ajuda para mais força... as partes começaram a se destacar dos troncos, que despencavam como sacos pesados, sangrentos.*¹⁵⁷

A temática da morte surge ainda no último romance de Clarice Lispector (1925-1977), *A Hora da Estrela* (1977), que retrata a vida deprimente de Macabéa - uma alagoana órfã, apenas alfabetizada e totalmente desprovida de atractivos físicos - que veio para o cosmopolita Rio de Janeiro à procura da promessa de sucesso material e que, todavia, acaba por perecer dramática e ironicamente no asfalto da cidade, ao ser atropelada por um carro de luxo conduzido por Hans, homem frio e indiferente. A sua morte, além de constituir o paradigma da tragédia metropolitana do Brasil em relação à migração interna, revela-se uma fuga ao sofrimento, à crueldade e ao abandono experimentados pelo ser humano.

Aspectos de desesperança, desilusão e desintegração comparecem, de forma exemplar, numa narrativa de João Gilberto Noll (n. 1946), *Hotel Atlântico* (1989), relato de uma viagem sem destino e, aparentemente, sem sentido, de um excluído do mundo do capitalismo e do trabalho, um actor desempregado que, saído do Rio de Janeiro, atravessa de transporte público as rodovias asfaltadas do Sudeste. Aparentado a uma fuga, o périplo do viajante é marcado por bruscos incidentes e por situações estranhas em que se alternam inquietação e deleite, distração e tensão, morte e sexo, olhares afectuosos e fisionomias intimidadoras. Assistimos à imobilização gradual e à mutilação física e psicológica do ex-actor que, à deriva, vive uma situação-limite, capitalizando as próprias perdas: desde ser obrigado a usar muletas, cadeira de rodas, e, posteriormente, forçado à surdez, à

¹⁵⁶ Cf., Malcolm Silverman, *Protesto e Novo Romance Brasileiro*, trad. Carlos Araújo, 2ª ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000, p.158.

¹⁵⁷ Rui Mourão, *Cidade Calabouço*, São Paulo, Quíron, 1973, p.108.

interrupção simultânea da errância e do fluxo verbal¹⁵⁸, culminando com a sua própria morte ao contemplar o Oceano Atlântico. João Gilberto Noll apresenta um mundo destituído de valores, deserddado de utopias e cuja angústia existencial conduz à morte, persistente motivo de *Hotel Atlântico*.

Numa escrita densa e simbolicamente complexa, Luiz Ruffato, em *Eles Eram Muitos Cavalos* (2000), utiliza a unidade de um dia como suporte a uma pluralidade de ações, que retratam a vida numa grande e vertiginosa cidade como S. Paulo, a qual serve de metáfora do mundo e do planeta. É um romance que nos é apresentado como um caleidoscópio, um repositório de várias coisas, em que surgem as diferentes categorias etárias, psicológicas, sociais e que possui uma grande versatilidade técnica, uma diversidade de enunciações, salientando-se o fulgor das sugestões e das elipses. Cada fragmento é um estilhaçamento do todo e Luiz Ruffato conta a história do ponto de vista dos derrotados, das personagens anónimas que vivem em bairros degradados e violentos, em condições miseráveis e que morrem sem que ninguém os recorde, sem nunca terem usufruído de uma vida condigna. Surgem figuras das mais diversas classes sociais, colocadas sempre em situações extremas - esmagadas pela fome, pela opressão ou pela solidão - sendo notório, em cada um dos fragmentos, que vão compondo o romance, um tom marcante de denúncia, conduzindo o leitor a questionar-se se haverá vida para aquelas pessoas que vivem nessas circunstâncias e se essa vida não se encontra já integrada num processo de morte lenta.

Através dos exemplos citados podemos avaliar o modo como na literatura brasileira se concebe a morte natural e não natural e a importância de ritos fúnebres ou a dimensão metafórica ou simbólica da morte. Essas e outras perspectivas da morte serão objecto de análise mais minuciosa em quatro narrativas brasileiras da segunda metade do século XX.

¹⁵⁸ Cf., Therezinha Barbieri, *Ficção Impura: Prosa Brasileira dos Anos 70, 80 e 90*, Rio de Janeiro, EdUERJ, 2003, pp.58-59.

*L'inconnu est au bout de
de la vie et au commencement
de la mort.*

Edmond Jabès, *Le Livre des Ressemblances*

III - A MORTE EM QUATRO NARRATIVAS BRASILEIRAS DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

1. A morte social em *Ópera dos Mortos* (1967) de Autran Dourado

1.1 Autran Dourado e o romance *Ópera dos Mortos*

O escritor Autran Dourado é considerado um dos grandes renovadores do romance brasileiro, particularmente no domínio da construção técnica e do apurado tratamento artístico da linguagem, cuja escrita revela um pendor intimista, dado o manejo hábil do monólogo interior. Nasceu no ano de 1926, em Patos, Minas Gerais, e passou a infância em Monte Santo de Minas, onde fez o ensino primário. Prosseguiu os estudos num internato em São Sebastião do Paraíso, experiência que viria a estar na origem de um grupo de textos intitulado «Três Histórias no Internato», do livro *Nove Histórias em Grupos de Três* (1957), livro posteriormente integrado em *Solidão Solitude* (1972). A atribuição do seu primeiro prémio literário ocorreu, em 1942, com o conto «O Canivete de Cabo de Madrepérola», publicando a sua primeira obra, a novela *Teia*, em 1947 e *Sombra e Exílio*, em 1950. No ano anterior, obteve o bacharelato em Direito e vive desde 1954 no Rio de Janeiro, onde foi secretário de imprensa do presidente Juscelino Kubitschek, no quinquénio 1955-1960.

Nos nossos dias, constituiu-se como um dos romancistas brasileiros de maior prestígio não só a nível nacional, mas também a nível internacional e a sua obra composta por romances, contos, novelas e ensaios literários tem sido premiada e traduzida em diversas línguas¹⁵⁹.

¹⁵⁹ O romance *Ópera dos Mortos* (1967) está incluído na Coleção das Obras Representativas da Literatura Universal da UNESCO e *Os Sinos da Agonia* (1974) foi adoptado para os exames de agregação das Universidades Francesas. O Pen Club do Brasil escolheu *O Risco do Bordado* (1970) como o melhor romance do ano. Autran Dourado foi galardoado, em 1978, com o prémio “Heliodoro Valle da B. N. do México”, o seu livro *As Imaginações Pecaminosas* (1981) recebeu do governo alemão o prémio Goethe de Literatura e, em 1982, o autor foi contemplado com o prémio Jabuti. O conto «Os Mínimos Carapinas do Nada» foi publicado em *Os Melhores Contos* da Global Editora de São Paulo, em 1997, e, em 2000, foi também incluído na antologia *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século*, da Editora Objectiva, do Rio de Janeiro. Ainda em 2000, Autran Dourado foi o vencedor do prémio Luís de Camões, o mais prestigiante para escritores de língua portuguesa, sendo o quinto brasileiro a receber tal distinção, seguindo-se a João

Já prestigiado pela sua ficção, Autran Dourado lançou, em 1967, *Ópera dos Mortos*, em que a partir do título se insinua o tema central da morte que, aliás, se prolonga por duas obras, onde comparecem as mesmas personagens: os membros da família Honório Cota. O romance *Lucas Procópio*¹⁶⁰ (1985) é protagonizado pelo avô de Rosalina¹⁶¹ - a personagem principal de *Ópera dos Mortos* - e, em *Um Cavaleiro de Antigamente*¹⁶² (1992), a figura central é João Capistrano, o pai de Rosalina. Deste modo, constitui-se uma trilogia abordando as três gerações do clã.

Ópera dos Mortos tem a sua acção na região de Minas Gerais como muita da ficção de Autran Dourado. Mais do que mero cenário, o universo mineiro surge como força propulsora, acontecendo mesmo em certos textos haver lugares que assumem o estatuto de personagem.

No primeiro volume da trilogia, o destaque vai para a neta de Lucas Procópio, uma moça que reside e sobrevive ao isolamento, acompanhada da criada Quiquina, negra e muda, no sobrado construído pelos ascendentes, dois homens de personalidades distintas e mesmo opostas. O fundador da família - Lucas Procópio Honório Cota - era uma pessoa violenta, com um passado provavelmente criminoso, enquanto o seu filho - João Capistrano - revelava nobreza nas atitudes e virtudes idealistas, que terminaram por separá-lo do meio medíocre onde vivia.

A personalidade de Rosalina resulta dessa síntese, dado que, como o pai, distancia-se da sociedade e adopta um posicionamento aristocrático e frio, no entanto guarda de Lucas Procópio um desejo e uma violência interna que sente eclodir à noite e que se corporiza quando vem trabalhar no sobrado José Feliciano - também chamado Juca

Cabral de Melo Neto, em 1990, Rachel de Queiroz, em 1993, Jorge Amado, em 1994, e António Cândido, em 1998.

¹⁶⁰ Ver a este propósito Autran Dourado, *Lucas Procópio*, Rio de Janeiro, Editora Record, 1985. Neste romance, Autran Dourado leva-nos de volta ao passado de Minas Gerais, para com ele procurar os antecedentes da família Honório Cota. A grande surpresa deste romance consiste em descobrir que o inculto e brutal Coronel Lucas Procópio Honório Cota, cuja presença se revela obsessiva em *Ópera dos Mortos*, não tinha direito ao nome, visto que o verdadeiro Lucas Procópio foi assassinado por aquele que passou a usar a sua identidade e a usurpar da sua fortuna: Pedro Chaves, antigo feitor das lavras, que o acompanhava e prestava-lhe serviços.

¹⁶¹ Cf., Ana Belo, *Mil e Tal Nomes Próprios*, Lisboa, Edições Pergaminho, 1997, p.215: «Rosalina: derivativo de Rosália. Gostam dela porque Rosalina gosta dos outros. A alguns desagrada a sua vivacidade e altruísmo. Mas Rosalina não tem com que se preocupar pois os que gostam dela são, decididamente, a maioria! Agrada pela sua coragem, pela sua noção das responsabilidades e pelo calor humano.» A protagonista de *Ópera dos Mortos* destaca-se não só pelo seu altruísmo e pela noção de responsabilidade em relação ao pai, mas também pela sua coragem ao viver num isolamento e solidão profundos.

¹⁶² Ver a este propósito Autran Dourado, *Um Cavaleiro de Antigamente*, Rio de Janeiro, Rocco, 2001 (1ª ed., 1992). Neste romance, o autor define, através do título, a sua preferência pela figuração de uma personagem deslocada de seu tempo, emergindo João Capistrano com o seu carácter íntegro de velho patriarca da imaginária cidade de Duas Pontes, cuja carga dramática se constrói de noções éticas relacionadas com a pureza e o pecado. O drama é o da culpa, assediado pela tormenta inconsciente do ciúme edipiano.

Passarinho ou Zé-do-Major - o qual acaba por a seduzir. A habitação, com a sua estrutura em dois andares contraditórios, simboliza a duplicidade do comportamento de Rosalina: equivalendo a parte de cima, mais requintada, ao seu lado consciente e a de baixo, mais instintiva, ao seu lado inconsciente e à libido.

A saga da família Honório Cota, bem como o seu orgulho e o seu relacionamento com a morte, são questões recorrentes na trilogia, sendo que o último aspecto focado constitui o nosso objecto de análise no romance *Ópera dos Mortos*.

1.2 O papel da morte

A morte é o problema fulcral com que se debate, de um modo consciente ou inconsciente, Rosalina, mas também diversas personagens das narrativas de Autran Dourado. Ela torna-se uma presença constante a nível de conflitos, do ambiente físico e dos próprios objectos:

Pode dizer-se que todas as narrativas de Autran Dourado organizam-se em torno de um núcleo ideológico mínimo e totalizante como significação/significado: a morte. Problema fundamental com que se debatem, consciente ou inconscientemente, seus personagens, agentes da narrativa, a morte caracteriza-os e torna-os presença inarredável a nível de conflitos, de ambiente físico, de objectos, de animais e até de matéria. Morte, morrer constitui-se, pois, em situação-chave. Vivida, sentida, observada ou conhecida por interposta pessoa (histórias que se contam sobre a morte de alguém) ela confere sentido ao estar no mundo do protagonista ou de personagens secundárias.¹⁶³

É sob o aspecto do desaparecimento de pessoas que a morte parece mais importante em *Ópera dos Mortos*, dado que condiciona, de um modo muito expressivo, a acção dos agentes secundários e da protagonista, integrando o ambiente do enredo. Além de ser reprimida por convenções sociais, a vida de Rosalina é, claramente, pautada pelos seus ancestrais mortos: o pai e o avô. A ausência física dos mortos é compensada pela sua presença na memória, enquanto modelo exemplar e objecto de culto.

A tragédia de Rosalina assume uma dimensão maior, uma vez que é a única sobrevivente da família, aquela sobre quem recai, inteiramente, a responsabilidade do culto dos mortos. Ela não tem com quem partilhar esta incumbência nem a condição de

¹⁶³ Maria Lúcia Lepecki, *Autran Dourado: Uma Leitura Mítica*, São Paulo/Brasília, Quíron/Instituto Nacional do Livro, 1976, p.5.

modelada por tais desígnios. A sua vivência da morte é total e está na origem mais profunda da sua actuação e conduta.

Constituindo-se como a mola propulsora das situações vitais, a morte inscreve-se no ciclo vital e não o interrompe completamente. Na obra em análise, os mortos não devem ser considerados como arremessados do mundo dos vivos, visto que eles continuam, de uma certa forma, a viver, tornando-se mesmo agentes provocadores de conflitos na protagonista e noutras personagens.

A continuidade da vida para além da morte afecta a própria narrativa, onde se sucedem ou alternam vários passados, cada vez mais remotos - do pai ao avô - e mostra, a nível temporal, que, no reino dos mortos, existe a vida, porque ali se explica a forma que assume não só a existência, mas também o próprio texto. A dimensão mítica, negadora da morte como destruição, permite a elevação do estatuto do morto dentro do grupo a que pertence, tornando-se modelo para os descendentes. Neste horizonte, quem morre partilha do sagrado arcaico, mas nem por isso se desvincula das posteriores vivências dos que sobrevivem¹⁶⁴, facto que constatamos no condicionamento de Rosalina diante da memória do pai.

O texto não trabalha apenas com a morte real, mas também e, principalmente, com a morte simbólica, dado que a protagonista de *Ópera dos Mortos* é um ser que sofreu uma “mutilação” violenta a nível social e sexual, devido às determinações do pai. A nível simbólico, ressaltamos a imagem das voçorocas, que se apresentam como a pulsão de morte, algo temível e de aproximação inconveniente. Juca Passarinho considera-as, aquando de sua chegada à cidade, presságios de mau agouro para a sua permanência na mesma:

Que é aquilo, Seu Silvino? quase gritou, disse espantado José Feliciano apontando o buracão enorme como o leito de um grande rio seco, que ia desde a margem da estrada até se perder de vista, se confundindo com o vale, vermelho e negro. Ah, disse Silvino, o senhor nunca viu uma voçoroca? Já vi aluvião, erosão virar voçoroca, disse José Feliciano, mas deste tamanho, nunca na minha vida!

Desta vez não mentia, não exagerava no elogio. Tinha até medo de olhar aquelas goelas de gengivas vermelhas e escuras, onde no fundo umas arvorezinhas

¹⁶⁴ Cf., *idem*, p.7.

*cresciam, um riachinho começava a correr. Que coisa mais medonha, Seu Silvino.*¹⁶⁵

A proximidade do sobrado em relação ao cemitério reforça a conotação com a destruição e a morte. Ao longo do romance surgem determinados vocábulos relativos a esse domínio - enterrar, defunto, caixão, cova - e algumas referências ao cemitério como um local que não atrai Juca Passarinho e o faz reflectir na própria morte:

Não gosto muito de cemitério, disse José Feliciano, mas se o portão é como o senhor diz, quando passar por lá vou apreciar. Olhe, até já quiseram me dar um emprego num cemitério, começou ele a mentir. Não quis, e olhe que era bom emprego, de ordenado e todas as mais garantias. Não dava pr'aquilo, ficar enterrando gente, lidar com defunto de Santa Casa, que vem em caixão aberto sem tampo. Jogam o coitado na cova de qualquer jeito, depois aproveitam o caixão com outro infeliz. Não tenho coração pra isso, sou muito chegado ao sentimento. [...]

Os dois iam agora calados, pensavam na morte, em coisas tristes, no sem jeito da vida. (Ópera dos Mortos, p.75)

O cemitério serve ainda de refúgio a Juca Passarinho quando se sente muito confuso devido ao contraste entre o comportamento diurno e nocturno de Rosalina, o que provoca espanto nos seus amigos:

Fez um nome-do-padre exagerado. Só mesmo você, Juca Passarinho, pra ter uma idéia dessas, vir no cemitério pra refrescar as ideias, disse ele. Quem sabe cemitério não é mesmo bom? disse Juca Passarinho. A gente, vendo os mortos, se lembra que está vivo e fica mais vivo ainda. (Ópera dos Mortos, p.182)

A morte não surge na narrativa na alusão directa ao acto de falecer, na presença de mortes e no número de mortos, mas sobretudo a nível denotativo ou conotativo do vocabulário, na descrição de paisagens humanas ou naturais e na angústia que marca as personagens¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Autran Dourado, *Ópera dos Mortos*, Rio de Janeiro, Rocco, 1999 (1ª ed., 1967), pp.76-77.

¹⁶⁶ Cf., Maria Lúcia Lepecki, *op. cit.*, p.9.

No final de *Ópera dos Mortos*, se considerarmos a partida de Rosalina como uma fuga para a morte, teremos que aceitá-la como origem e modelo da própria narrativa. Vencida pelo tempo do qual fugira, só lhe resta a loucura, meio particular de sair do conflito. Ela enlouquece na sequência de uma cisão interna, dividindo-a em cumpridora das determinações da família, mantendo a distância social e aparentando abstenção sexual, e transgressora delas, ao relacionar-se com Juca Passarinho. Esta figura feminina é múltipla e vazia e a sua fragmentação leva-a ao delírio, que concretiza o sonho de uma outra vida: a noiva pura e branca, realizada no seu desejo de mulher e acompanhada de Emanuel, amigo de infância e com quem esteve para se casar, todavia ela recusou para não infringir as determinações do pai:

De branco, o vestido comprido e rendado, uma rosa branca refohuda no cabelo, lá vinha ela. Lá vinha Rosalina descendo a escada de braço dado com Seu Emanuel. Desciam devagar, a passos medidos. Ele se voltava para ela numa atenção especial, como se tivesse medo de que de repente ela pudesse cair. A cabeça erguida, o porte empinado, hierático, ela mais parecia uma rainha descendo a escadaria dum palácio, uma noiva boiando no ar a caminho do céu. (Ópera dos Mortos, p.247)

[...]

Rosalina não quis se casar eu sei por quê. Mesmo com Seu Emanuel, que era quase parente. Tinha de deixar a casa. Mesmo que não tivesse de deixar o sobrado, o pai ia ficar sozinho. Tinha de quebrar o trato que com certeza mesmo sem palavra os dois fizeram escondido. (Ópera dos Mortos, p.107)

Ela é um ser que cumpre, tragicamente, o destino que lhe é imposto, traça uma evolução concêntrica para retornar sempre ao mesmo ponto: a morte para a vida social. É vítima do autoritarismo do sangue que, se por um lado é unidade, provoca, por outro lado, a desagregação da sua identidade.

Comparando Rosalina com algumas heroínas trágicas gregas, Marlene Guedes da Fonseca Pereira salienta que o contacto com a morte - primeiro, através dos ancestrais, e depois, através do filho - assemelha-a a Electra, a Antígona e a Medeia. Todavia, por mais paradoxal que pareça, ela também endossa as características do trágico moderno, uma vez que o seu drama manifesta-se a nível da sua consciência, ao sentir-se fragmentada e dividida. A morte está, inevitavelmente, associada ao trágico, colocando as personagens num emaranhado, sendo que esse aspecto, no caso de Rosalina, desenvolve-se na sua

própria interioridade psicológica, ao manifestar repressão dos desejos, carência, obsessão pelo passado e incapacidade de construir uma história própria, devido ao excessivo apego à memória do pai e do avô¹⁶⁷.

A conduta da protagonista de *Ópera dos Mortos* é similar à de Margarida da obra *Fausto*, de Goethe, que, endoidecida, embala na prisão o seu filho morto, visto que, após o falecimento do recém-nascido, Rosalina enlouquece e entoia o seu doloroso canto, ao imaginar embalar o filho, vagueando em horas de grande silêncio pelas ruas de Duas Pontes rumo às voçorocas. Ela ousou ir contra as regras da pacata cidade, passeando e cantando, durante a madrugada, uma canção que ninguém conseguia entender¹⁶⁸.

A ficção de Autran Dourado revela um mundo de subsolo, onde destacamos a presença da Rosalina noturna que, enclausurada no sobrado e no seu quarto, guarda o germe da insatisfação e da revolta. Ela incomoda a ordem e a organização social, dado que se move na estrutura de um tempo que não avança, em que o peso do passado e o culto aos mortos geram um visível mal-estar, que denuncia o fracasso do presente, a sensação de derrota e a nulidade dos esforços. Aparentemente passiva, esta personagem guarda uma instintividade agressiva, uma violência sem medida, que explode, muitas vezes, numa sexualidade perversa. Pressentimos algo de doentio e patológico nas suas paixões, que a conduz a carregar todo o peso do passado. A loucura e a morte aparecem como respostas ao drama psicológico em que se fecha Rosalina¹⁶⁹. As personagens do subsolo vivenciam a experiência de um tempo abolido, de uma intemporalidade que funciona como forma de preservação dos valores tradicionais e como sintoma da inadaptação aos valores da realidade.

Neste romance, a alusão à morte deriva, essencialmente, da vida reprimida, limitada e perturbada por convenções sociais, pelas dificuldades de relacionamento com os outros. É nítida a recusa de uma vida social, bem como o facto de não usufruir, inteiramente, da existência.

¹⁶⁷ Cf., Marlene Guedes da Fonseca Pereira, *O Cantar da Rosa-Lina no Solo da Terra: Análise Contrastiva entre a Personagem Rosalina de Autran Dourado e Algumas Heroínas Trágicas Gregas*, [Tese de Mestrado em Literatura Brasileira], Rio de Janeiro, Departamento de Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1993, p.127.

¹⁶⁸ Cf., *idem*, pp.204-205.

¹⁶⁹ Cf., Maria Cristina Prates Fraga, *Ficções Mineiras: O Espaço de Subsolo*, [Tese de Doutorado em Literatura Brasileira], Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000, pp.21-22.

1.3 Rosalina: personagem marcada pela morte

A protagonista do romance *Ópera dos Mortos* está envolvida, fatalmente, numa teia de mortes: a morte do avô (que morreu quando o pai de Rosalina tinha apenas dez anos), dos irmãos, da mãe (que morre um ano após a derrota eleitoral do marido), do próprio progenitor e do seu filho. Certamente, as mortes pesaram na opção pelo seu estilo de vida e de algum modo pela sua não vida, isto é, ao não assumir a vida em plenitude.

Todos os descendentes que os pais tiveram antes dela morreram, o que revela que o nascimento problemático está presente na família Honório Cota, cujas sucessivas repetições das mortes dos recém-nascidos provoca um notório desalento e um vazio:

Dona Genu ficava mais triste ainda vendo os olhos tristonhos nos silêncios de João Capistrano.

E os filhos não vinham e não vingavam. Nasciam temporãos e mortos ou não iam além de meio ano. [...] E lá ia o preto Damião, seguido da menina Quiquina, levar para o cemitério, sem nenhum outro acompanhamento, a miuçalha perdida, os frutos pecos do ventre de dona Genu. Que graça podia achar Quiquina naqueles enterros de anjinhos mal nascidos? E o coronel Honório mais dona Genu iam povoando o chão vermelho do cemitério. Os quartos do sobrado iam ficando cada vez mais vazios. (Ópera dos Mortos, p.29)

No entanto, Rosalina fugira, inconscientemente, da morte, caracterizando-se como a única viva do ventre de sua mãe, o que constituiu um motivo de grande regozijo para o pai, o coronel João Capistrano:

E veio um dia Rosalina, nasceu em janeiro, no capricórnio; consultou Quincas Ciríaco no seu almanaque, quando foi no Natal ainda estava que era só beleza e viço. O coronel se regalava, quis mostrar a sua alegria, todos deviam participar do grande encantamento. (Ópera dos Mortos, pp.29-30)

A íntima relação de Rosalina com a morte desde o nascimento até à idade adulta é realçada por Lígia Vassallo:

A relação de Rosalina com a vida está comprometida desde o nascimento. Escapara biologicamente da morte, pois nascera viva de um ventre gerador de mortos, escapara psicologicamente da morte enquanto conseguira manter

*separados os mortos conflitivos que em si guardava. Rosalina tem consciência da proximidade da morte: está fixada no sobrado. É motivadora da morte simbólica.*¹⁷⁰

Ela é a última descendente do outrora poderoso clã da família Honório Cota, cujo avô, Lucas Procópio, detinha um carácter violento e cruel, mas, em contrapartida, o pai, João Capistrano, seguia comedido os ditames da lei e da ordem, porém, na sequência de grandes frustrações políticas, rompeu relações com quase todos os membros da sociedade de Duas Pontes, cidade imaginária do Estado de Minas Gerais. Rosalina recebe essa pesada herança paterna, assumindo os problemas do passado que não são seus, não vive em condições razoáveis e salutares, mas contra os outros e sem os outros. A sua personalidade e a sua actuação derivam do avô e do pai, determinando que ela queira viver o antes e não o depois, conduzindo-a a uma transposição para o tempo passado e a uma recusa em assumir e viver plenamente o presente.

O carácter e a conduta de Rosalina resultam do apossar-se, de um modo muito particular, das personalidades contraditórias dos seus dois ancestrais, dado que, durante o dia, adopta, conscientemente, a vertente do pai, mostrando-se repressora e reprimida, enquanto que, à noite, inconscientemente, volta-se para o modelo do avô, libertando a sua fantasia a vários níveis, através do corpo de um amante (Juca Passsarinho) e da presença imaginária de outro (Emanuel). Ela oscila de uma esfera instintiva e primitiva - representada pelo avô - para o âmbito de um certo equilíbrio com determinadas regras e proibições que remetem para o pai.

Enquanto que o corte de relações do coronel João Capistrano com a cidade é motivado, o da filha não tem nenhuma causa intrinsecamente relacionada com ela, mas surge como representação, em nome do pai. O modelo paterno leva-a a assumir um comportamento idêntico, por conseguinte não esquece nem perdoa o que considera ser uma traição feita ao seu progenitor, manifestando ódio e rancor em relação aos habitantes da cidade. Ela é a principal vítima do orgulho que caracteriza a sua família, daí que, aquando do momento das eleições, percebendo o sofrimento infligido ao pai pela sociedade de Duas Pontes, resolve assumir o mesmo silêncio daquele, bem como toda uma postura de distância relativamente a toda a comunidade:

¹⁷⁰ Lígia Maria Pondé Vassallo, *Uma Leitura das Imagens em Ópera dos Mortos*, [Tese de Mestrado em Literatura Brasileira], Rio de Janeiro, Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1974, pp.14-15.

Rosalina, já moça, procurava ampará-lo, e a sua maneira de amparar era assumir o silêncio do pai, aquele mesmo ar casmurro e pesado, de dignidade ofendida, aquele ódio em surdina, duradouro, de quem nunca se esquece. (Ópera dos Mortos, p.39)

No que diz respeito à relação de Rosalina com a mãe, nunca surgem, ao longo da obra, alusões a este aspecto, surgindo apenas uma referência ao choro dela após o funeral de Dona Genu. No entanto, a afinidade com a figura paterna é mais profunda, dada a admiração e a subjugação total à sua conduta, que se revela bem perceptível aquando da morte da mãe, dado que pai e filha não demonstram publicamente nenhuma emoção, tal como João Capistrano tinha determinado:

Agora nós somos os dois sozinhos no mundo, disse o pai. Quando o enterro da mamãe saiu. Depois é que a gente chorou, a gente não podia guardar por mais tempo o choro engolido. Pra ninguém ver que a gente tinha chorado. Na frente deles. Ninguém pode saber, esta morte é só da gente, tudo que eles dizem é fingimento. (Ópera dos Mortos, p.44)

Durante a cerimónia fúnebre, essa identificação com o pai reforça-se quando Rosalina lhe dá o braço. A partir deste momento, ocupando fisicamente o lugar da mãe, ela torna-se ainda mais próxima dele, uma vez que só se tinham um ao outro, passando a fazer todos os dias passeios juntos. Quando o coronel João Capistrano morre, ela mostra-se dura e fria perante os habitantes da cidade e repete os gestos e a postura paternas, aquando da morte da mãe, inclusivamente a paragem de um relógio da sua habitação.

Desvinculada de relações com a comunidade, após o falecimento do pai, Rosalina e a sua habitação tornam-se uma só, não havendo mais contacto com o mundo e tendo apenas por companhia a velha criada muda Quiquina, que lhe respondia por meio de gestos e olhares, mas que não lhe traz notícias do mundo, como se não pudesse traduzir nada que vem do exterior. A importância da ama para Rosalina é notória no seu monólogo interior:

Sem Quiquina eu não podia viver. [...] Mesmo no seu silêncio Quiquina fazia falta. A presença de Quiquina mexendo pela casa, ocupada na cozinha, na horta, ajudava nas flores, era um sinal de vida, de tempo. Quiquina para ela queria dizer que a vida continuava, não estava morta, toda a sua vida não era um pesadelo de que nunca mais conseguia acordar. [...] Meu Deus, se ela morrer

como é que vou ficar sozinha neste casarão? Eu fico louca, eu morro, de vez. Ninguém me procura, não quero saber de ninguém. O orgulho, a gente deve de não procurar ninguém. (Ópera dos Mortos, p.51)

É também Quiquina quem vende as flores artificiais, de seda e de papel, confeccionadas pela patroa. Estabelecendo um paralelo entre a confecção de flores e a personalidade da protagonista de *Ópera dos Mortos*, Lígia Vassallo observa:

Rosalina fabrica objectos à sua imagem e semelhança: pairando no tempo, suspensos entre a vida e a morte. Rosalina prefere as flores artificiais imutáveis, em detrimento das reais, perecíveis, cujo cheiro remete ao velório do pai... Ora o cheiro traduz a enunciação, pois pelo olfacto Rosalina lembra sem ver um acontecimento real, enquanto que as suas flores artificiais permitem visualizar à vontade, sem necessidade de lembrar.¹⁷¹

As flores de papel remetem para o desejo de fuga do seu mundo, da sua insípida e repetitiva vida. As flores de seda que confecciona são a face da sua feminilidade, acompanhando sempre os momentos em que ela se imagina casada e a passear de braço dado com Emanuel, amigo de infância e com quem esteve para se casar. Ele era o filho do seu padrinho Quincas Ciríaco e era o administrador de todos os negócios da família Honório Cota, constituindo a única visita que Rosalina esperava ansiosamente e que recebia no fim do ano:

Meu padrinho Quincas Ciríaco tinha morrido, deixou Emanuel tomando conta das coisas, do armazém, da Fazenda da Pedra Menina, quando ela precisava era Quiquina que ia apanhar dinheiro com ele, ele nunca vinha, só no fim do ano, pra prestar contas, tão cerimoniais os dois, polidos. Ele bem que quis. Agora ele estava casado, não podia nem mais pensar. [...] Ela se vestia melhor, esperava a visita de fim de ano, aflita. (Ópera dos Mortos, pp.51-52)

Contrariando os preceitos de isolamento, é concedida a Juca Passarinho a entrada no sobrado pelo facto de ser um forasteiro naquela localidade, prestando, de início, diversos serviços domésticos e, mais tarde, relacionando-se, sexualmente, com a própria Rosalina.

¹⁷¹ *Idem*, p.53.

A permanência do elemento masculino e da sua voz no sobrado faz com que ela se interrogue, desperte para a vida, tomando consciência do quanto a sua existência fora triste e vazia até então:

Uma das razões por que Rosalina não o mandou embora foi exatamente o que disse José Feliciano: a gente carece de ouvir voz humana, pra sair das sombras. Um homem não é só, um lago de silêncio, necessita de ouvir a música da fala humana. [...]

Rosalina ouvia José Feliciano. A voz de José Feliciano veio dar vida ao sobrado, encheu de música o oco do casarão, afugentou para longe as sombras pesadas em que ela, sem dar muita conta, vivia. Agora ela pensava: como foi possível viver tanto tempo sem ouvir voz humana, só os grunhidos, os gestos às vezes desesperados de Quiquina quando ela não conseguia se fazer entender? (Ópera dos Mortos, p.90)

Aprisionada por uma estrutura hierática, preconceituosa e cíclica, que a predestina à paralisia e à repetição, Rosalina sente-se perseguida por fantasmas familiares e questiona o seu percurso de isolamento e solidão:

Os olhos de novo frios olhavam os móveis da sala, o relógio-armário parado, o lustre de cristal, as mãos abertas sobre a mesa, as suas mãos vazias. Tinha vontade de chorar, de uns tempos para cá tinha vontade de chorar. Ela, que antes não chorava. Como viver ali, naquela sala, naquela casa, naquela cidade hostil, quando havia uma vida tão diferente lá fora, no grande mundo de Deus? (Ópera dos Mortos, p.134)

Somente quando um estranho consegue penetrar no seu reduto fechado, ela principia a descobrir-se como ser, deixando afluírem sentimentos que até então tentara sufocar e permitindo, também, que a lembrança de Emanuel se manifeste, mais fortemente, em clara transferência afectiva.

A presença de Juca Passarinho foi de tal modo marcante que despertou nela a consciência do estado em que se encontrava, chegando a perguntar-se como conseguira suportar tanto tempo uma solidão que a transformava quase num ser sem vida. Rosalina não entende a razão de se ter deixado arrastar por aquela situação e chega a lançar o seu ódio contra os relógios que, ao serem parados deliberadamente, iniciaram e compactuaram,

de um modo simbólico, com a sua desgraça, conduzindo-a a sentir-se sufocada pelo tempo, imersa num mundo solitário e trágico, e a questionar a inutilidade do gesto repetido:

Tudo começou com eles, malditos relógios. [...] Aquele orgulho, aquele silêncio, aqueles ponteiros que não avançavam. Eles deviam esperar pacientemente em silêncio a hora da vingança, a hora final, a hora da morte. [...]

Relógios desgraçados, disse ela, os punhos cerrados. Como se ameaçasse destruí-los, como se quisesse destruir as horas antigas por eles marcadas uma a uma, indiferentes, juntando-as detrás dos ponteiros no fundo abissal do tempo. (Ópera dos Mortos, pp.166-167)

Ela e a casa estão isoladas no tempo e no espaço e, no aparente imobilismo, entrelaçam a teia da vida, através da divisão da personalidade: a Rosalina das rosas, diurna, racional e tradicional, tal como o pai, e a Rosalina nocturna, nada conservadora, embriagada pelos vinhos e licores, pelas lembranças e sonhos, tal como o avô. Suspensa no tempo, os seus dias eram vazios e repetitivos, entregando-se à bebida para vencer a angústia do isolamento, a ruptura com a comunidade, com os vínculos sociais. É nítida a luta entre a educação e os instintos, entre o consciente e o inconsciente desta personagem. Na sua simplicidade, Juca Passarinho apercebe-se da existência de múltiplas Rosalinas:

Que pessoa estranha, dona Rosalina. Ela o deixava desconcertado não apenas pela ambivalência de sua conduta mas pelo mistério mesmo do seu ser. Como é que uma pessoa era assim? Ele não entendia, por mais que verrumasse a cabeça não conseguia entender. Ela lhe dava a impressão de duas numa só: quando ele pensava conhecer uma, via que se enganara, era outra que estava falando. Às vezes mais de uma, tão imprevista nos modos, nos jeitos de parecer. Um ajuntamento confuso de Rosalinas numa só Rosalina. (Ópera dos Mortos, p.120)

Dada a variedade de imagens e conseqüente incapacidade de captar uma única Rosalina, Juca Passarinho associa-a ao guará, animal igualmente difícil de apreender e possuindo a qualidade de escapar quando se pensa tê-lo capturado.

Quando está embriagada, ela fala para os retratos, de olhos fechados, e entrega-se plenamente aos prazeres sexuais. A aceitação erótica da rosa por Juca Passarinho concede-lhe movimento e odor, vendo-se a protagonista de *Ópera dos Mortos* numa rosa

viva, cujo desejo se liberta da repressão. Neste sentido, a flor, que paira entre a vida e a morte, ganha vida no momento da sedução:

Ele viu que ela tirava qualquer coisa escondida nos seios. Uma rosa branca, vaporosa, uma rosa como uma aranha de pétalas. Uma rosa de pano, viva. Uma rosa mais viva do que as rosas de carne e seiva dos jardins. O brilho da rosa, a sua vida. Rosaviva. (Ópera dos Mortos, p.155)

Esta figura feminina é ainda caracterizada como tendo «o visgo das voçorocas», atraindo Juca que, mesmo conhecendo o perigo, não se conseguia afastar. Além de constituírem a premonição e imagem da tragédia que o envolverão, as voçorocas são ditas «feridas mal cicatrizadas», enquanto ela caracteriza-se por uma «força sombria» que precisa de ser libertada. Esta libertação é feita por Juca, visto que, ao relacionar-se com Rosalina, torna viva a parte que ela herdara do avô. Durante o dia, conversava com Juca Passarinho sobre o seu passado, de noite comunicava com o corpo, enquanto o seu pensamento pairava entre os antepassados e Emanuel.

No entanto, o rompimento da barreira da interdição paterna, pela admissão de alguém no sobrado e, conseqüentemente, por tornar possível a sua via de realização pessoal e sexual, provoca-lhe angústia e desestruturação. Apesar de Juca Passarinho representar o vento - o portador de vida - que fecunda a terra Rosalina, o compasso existencial dela começa a fragmentar-se a partir do momento em que passa a manter o relacionamento erótico/amoroso com o seu funcionário.

Seguir a trajetória do pai significa abandonar o seu próprio percurso, daí ela sentir-se culpada e chegar à loucura, única válvula de escape a um código que não lhe diz respeito, uma forma de auto-punição pela transgressão e, simultaneamente, uma forma de libertação. A relação com o forasteiro destrói o seu equilíbrio instável, não a reconcilia com o exterior, nem a abre ao exterior e agrava a sua qualidade de vida, já de baixo teor, ainda que lhe dê um filho, que Quiquina¹⁷² não deixou que vivesse, o que contribuirá para acentuar os traços da sua tragédia pessoal.

¹⁷² É Quiquina que acompanha sozinha o parto de Rosalina e, invertendo a sua posição de continuadora da vida, provoca a morte do recém-nascido de modo a conservar a honra da família e entrega-o a Juca Passarinho para que o enterre nas voçorocas. Dessa forma, a criada muda é uma personagem que exerce um papel similar às Parcas, estabelecendo a mediação entre a vida e a morte, visto que quando era muito jovem acompanhava os fetos da mãe de Rosalina ao cemitério e, em adulta, ajudava no ofício de parteira.

1.4 As circunstâncias e o espaço da morte social

Além da complexa questão da herança familiar que Rosalina recebeu, o romance levanta ainda a questão da relação da tribo com o todo social, dado que ela ficou só, constituindo o único elemento do seu clã familiar, marcando a oposição ao que não é tribo, o que implica que se faça referência ao mundo interior do sobrado e ao mundo exterior ao mesmo.

Rosalina está sempre retida na habitação dos ancestrais, ela permanece enclausurada, isolada na sua fortaleza, defendendo os valores e a honra da família Honório Cota, alienando-se num mundo só seu. O silêncio habita o espaço físico basilar de *Ópera dos Mortos*, bem como determinados objectos marcantes, nomeadamente os relógios, que condicionam a relação espaço-tempo. Os relógios detêm uma importância simbólica no sobrado, uma vez que identificam-se com o comportamento dos seus habitantes: a cada morte pára-se um deles. Ao permanecerem inactivos constituem a afirmação da viabilidade da paralisação temporal, procedendo-se a uma negação do próprio tempo e das personagens que vivem nessa atemporalidade. Os relógios não param acidentalmente, mas por vontade expressa de alguém, para marcar o momento da perda que não pode ser suportada: uma derrota política ou uma morte. Tal como os relógios estão parados, Rosalina está morta para a sociedade. O único relógio que ainda permanecia a funcionar no sobrado - símbolo da sua proprietária - era o da cozinha, que é parado no dia em que ela deixa a sua residência.

É evidente a amplitude de uma casa para uma mulher só, cuja habitação é o mundo onde ela se move e cujos principais espaços interiores focados são a sala, o quarto e a cozinha. As portas permanentemente fechadas da habitação retêm o tempo comprimido nas imagens do passado, constituindo uma metáfora do drama interior de Rosalina. Notemos que as janelas praticamente não se abrem, ela nunca surge debruçada às janelas, sinal evidente da recusa do exterior e do fechamento da personagem. Apesar de ser amplo, o sobrado é um espaço fechado, de interioridade e isolamento.

A habitação da família Honório Cota está englobada na cidade, é um espaço nuclear situado geograficamente num local de grande visibilidade, o Largo do Carmo, no centro da cidade de Duas Pontes, atrás da igreja com o mesmo nome, de cuja torre se vêem os muros do cemitério. O narrador salienta o facto de que a residência teve um passado glorioso, o qual contrasta com o seu estado actual, de modo que a mesma deve ser olhada sob o prisma da memória.

O modelo arquitectónico da residência de Rosalina remete-nos para a sua construção barroca, onde predomina a linha curva, sendo constituída pelo primeiro andar, edificado pelo seu avô, reflectindo a maneira de ser pesada e rústica daquele, e pelo segundo andar, construção do pai, cuja leveza das curvas e delicadeza das cornijas reflecte também a personalidade de João Capistrano. O sobrado é construído em dois tempos e dois estilos, por dois homens de gerações diferentes, mas da mesma linhagem, formando, no entanto, um todo único. Nele ocorrem os sucessivos dramas dos Cota, marcados por mortes, e é nele que Rosalina se debate entre a permanência e a mudança, ou seja, o espaço físico, onde ela reside, participa no seu próprio drama. Todos os conflitos passados entre as suas paredes suspendem-se no tempo, não se integram nas vivências quotidianas do povo da cidade.

O sobrado tem uma função ambivalente, dado que constitui o seu refúgio, mas também representa a sua prisão. É um espaço que só a ela pertence, fecha-o às visitas, como fecha o seu coração para os outros e ela própria se fecha, ser em concha, protegida pelos muros da casa. Rosalina conhece a alma da sua habitação e dos seus objectos, daí as diversas sensações que despertam a sua memória involuntária, transportando-a ao passado: a visão, o olhar sobre os objectos da sala; o olfacto, o cheiro dos funerais com a mistura de velas e flores; a audição, o som do relógio da cozinha; o tacto, o cetim utilizado na confecção das rosas; e o paladar, ao saborear de noite, antes de se deitar, o vinho madeira doce.

Os espaços físicos reflectem as experiências existenciais das personagens de Autran Dourado, nomeadamente a casa, a expressão maior do mito da família e do passado, a igreja e o cemitério, locais ritualísticos que reforçam o culto aos mortos e ao domínio do sagrado. A residência da família Cota possui histórias estranhas, que revelam a complexidade emocional dos seus habitantes, povoando-se apenas com os fantasmas familiares nocturnos, onde ecoam as vozes ancestrais dos que viveram, historicamente, no mesmo lugar e que agora o protegem:

Mas as coisas naquela casa não eram frias e silenciosas, um pulso batia em seu corpo, ecoava estranhos ruídos, como se de noite acordada tinha sempre uma porta batendo. Agora ele desce a escada, os tacos da sua bota vibravam no corredor. O pai ou vovô Lucas Procópio? Será que Quiquina também ouvia? Mas ela não tinha medo nenhum, os fantasmas familiares, queria que eles aparecessem para que sua vida ficasse povoada. (Ópera dos Mortos, p.52)

O excerto acima transcrito incide na personificação do sobrado, bem como na simbiose deste com os homens que o edificaram. A habitação, reflectindo a trajectória e a personalidade da família Honório Cota, isola-se num tempo paralisado e constitui uma metáfora da sua proprietária:

*A casa passa a representar não só o espaço exterior objetivo, mas também o espaço interior de Rosalina, comungando com seu ser íntimo, num processo dialético.*¹⁷³

A casa da praça e as suas divisões revelam-se um espaço misterioso que incorpora a qualidade do sagrado para os habitantes da cidade, dado que é permanentemente inacessível. O divino pode provocar êxtase, mas, concomitantemente, angústia e medo, relacionando-se, por esta via, com a morte, como sucede no caso de Juca Passarinho. Ele passa a temer aquela habitação, porque é aí que a sua vida sofre profundas alterações, acabando por se desconstruir.

O sobrado é uma realidade polivalente que resguarda Rosalina dos olhares curiosos da cidade, mas, paradoxalmente, aprisiona-a, constituindo um universo opressor com rígidas e inelutáveis marcas dos seus ancestrais. É o espaço da sua possível defesa contra a cidade, constituindo o símbolo da inatingibilidade e da impenetrabilidade.

1.5 Reflexão final

A morte, além de assumir projecções míticas, é uma constante na ficção de Autran Dourado, nomeadamente no romance *Ópera dos Mortos*, cujos sentimentos são marcados pelo desaparecimento de outras personagens. Em função destas mortes ou perdas, todos os agentes sofrem e integram-se num tipo de *pathos* definível como oposição conflituosa entre o presente e o passado. Notemos a circunstância de que o mundo do presente é aquele onde se sente a perda e a ausência, estando marcado pela carência que se deseja suprimir.

Numa entrevista concedida a Roberto Reis, Autran Dourado assinala que a sua trilogia iniciada com *Ópera dos Mortos*, seguida de *Lucas Procópio* e concluída com *Um Cavaleiro de Antigamente*, percorre vários temas, designadamente a decadência, a

¹⁷³ Sílvia Maria Ximenes Carneiro, *A Técnica Ficcional de Autran Dourado*, [Tese de Mestrado em Literatura Brasileira], Rio de Janeiro, Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1975, p.75.

solidão, a incomunicabilidade, a loucura e a morte¹⁷⁴. Esses temas e, em especial, o da morte são bem definidos nas personagens da família Honório Cota.

Encobrendo os instintos recalçados, a última descendente da referida família é a solitária encarnação da vida reprimida, de uma existência que um tipo de hierarquização social comprime até ao esgarçamento do ser. Rosalina sufoca a sua sexualidade sublimando-a na confecção das flores ou apaziguando os desejos do corpo no torpor do álcool. Marcada tragicamente pela solidão, é necessário que se fragmente para que à noite, ébria, se entregue a Juca Passarinho e para, na manhã seguinte, apagar qualquer resquício da noite anterior.

Autran Dourado procura analisar e descobrir a complexidade das emoções e a perplexidade desta figura feminina diante dos seus desejos inconscientes, recorrendo ao monólogo interior, o principal recurso para delinear o seu carácter. A vida que o autor oferece às suas personagens é, essencialmente, interior e o movimento que lhes imprime é, nitidamente, psicológico.

Ópera dos Mortos projecta uma mulher que não está, minimamente, integrada no seu meio, nada do exterior lhe chega. É como se a vida social lhe não interessasse, como se o mundo para além do sobrado não existisse, o que nos conduz à denominação de morte social de Rosalina.

¹⁷⁴ Cf., Roberto Reis, «Autran Dourado: cavalheiros de antigamente», in *Revista de Literatura Brasileira*, n.º 12, Ano 7, 1994, p.107.

2. O homicídio como motivo desencadeador de *A Grande Arte* (1983) de Rubem Fonseca

2.1 Rubem Fonseca e o romance *A Grande Arte*

José Rubem Fonseca - romancista, contista e roteirista de cinema - nasceu em Juiz de Fora, Minas Gerais, em 11 de Maio de 1925, mas vive no Rio de Janeiro desde criança, salvo o limitado tempo em que estudou nos Estados Unidos. Terminou o curso de Direito em 1948 e especializou-se em Direito Penal, exercendo várias profissões, antes de se dedicar inteiramente às actividades literárias. Esse facto é relevante, uma vez que o próprio autor acredita, tal como Joseph Brodsky, que a verdadeira biografia de um escritor está nos seus livros.

Em 31 de Dezembro de 1952, Rubem Fonseca iniciou a sua carreira na polícia, como comissário, no 16º Distrito Policial, no Rio de Janeiro. Foi um aluno notável da Escola de Polícia, destacando-se em psicologia e não demonstrando, então, pendor literários. Em 1958, encerrou a referida carreira, tornou-se professor de Relações Públicas na Fundação Getúlio Vargas e estudou Administração e Comunicação nas universidades de Nova Iorque e Boston.

Começou o seu percurso literário¹⁷⁵ aos 38 anos com o livro de contos *Os Prisioneiros*, marcado pelos temas do crime e da violência. Nos seus romances e contos, a questão da morte é central e é abordada em diferentes perspectivas, designadamente a antropofágica, como sucede no conto “Nau Catrineta”, inserido no livro *Feliz Ano Novo*, que se refere à família portuguesa Matos, na qual a maioridade do sobrinho José é comemorada num ritual macabro: após a relação sexual com Ermê, José envenena-a e o corpo dela é devorado pela família ao jantar. A morte sacrificial neste conto executa-se

¹⁷⁵ A obra de Rubem Fonseca é vasta e tem sido contemplada com numerosos prémios literários: *Os Prisioneiros* (contos, 1963); *A Coleira de Cão* (contos, 1965, Prémio Pen Club Brasil e Jabuti); *Lúcia McCartney* (contos, 1967, Prémio da Fundação Cultural do Paraná e da Fundação Cultural de Brasília); *O Homem de Fevereiro ou Março* (antologia, 1973); *O Caso Morel* (romance, 1973); *Feliz Ano Novo* (contos, 1975); *O Cobrador* (contos, 1979, Prémio da Associação Paulista de Críticos de Arte e Prémio Estácio de Sá); *A Grande Arte* (romance, 1983, prémio Goethe e Jabuti); *Bufo & Spallanzani* (romance, 1986); *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos* (romance, 1988, Prémio Pedro Nava do Museu de Literatura e Prémio Giuseppe Acerbi); *Agosto* (romance, 1990); *Romance Negro e Outras Histórias* (contos, 1992, prémio Jabuti); *O Selvagem da Ópera* (romance, 1994); *Contos Reunidos* (antologia, 1994); *O Buraco Na Parede* (contos, 1995, prémio Jabuti); *Histórias de Amor* (contos, 1997); *E do Meio Prostituto só Amores Guardei ao meu Charuto* (novela, 1997, Prémio Machado de Assis); *A Confraria dos Espadas* (contos, 1998, Prémio Eça de Queirós da União Brasileira de Escritores); *O Doente Molière* (novela, 2000, Prémio da Associação Paulista de Críticos de Arte); *Secreções, Excreções e Desatinos* (contos, 2001); *Pequenas Criaturas* (contos, 2002, prémio Jabuti); *Diário de um Fescenino* (romance, 2003); *64 Contos* (antologia, 2004) e *Mandrake: a Bíblia e a Bengala* (romance, 2005). Em 2003, recebeu, pelo conjunto de sua obra, o Prémio Luís de Camões e o Prémio de Literatura Latino-americana e do Caribe Juan Rulfo.

para dar cumprimento a um rito de pertença a uma família, cujo patriarca se encarregará de transmitir o culto da morte de geração em geração.

No conto “Feliz Ano Novo”, três marginais, privados de necessidades primárias de sobrevivência e de desejos, resolvem assaltar uma residência num bairro bem situado, matando desnecessariamente, dado que não encontram resistência. Eles cometem assassinio devido à revolta que sentem perante a constatação das desigualdades sociais, aniquilam num jogo lúdico e por sadismo. As vítimas não têm sequer nome, perdem a dimensão individual, tratando-se de mortes colectivas e anónimas.

No romance *Agosto*, surgem as várias faces da violência, desde o crime económico e político organizados, a criminalidade do dia-a-dia, os assaltos, os homicídios e a perversidade afectiva. Nos contos “74 Degraus”, “Henri” e “Passeio Nocturno: Parte II”, o acto de violência com que se elimina o outro deixa de ser motivado pela necessidade básica de sobrevivência. As personagens cometem assassinio por compulsão, impelidas por motivos que elas mesmo desconhecem, quase sempre usando o acto de matar para atenuar tensões provocadas pelo quotidiano e das quais não têm consciência, numa sociedade onde o absurdo é a norma, uma vez que impera a lógica da violência, sendo notório um perverso prazer em ceifar a vida de outras pessoas.

A morte percorre também os contos de *Histórias de Amor*, embora aqui ela se afirme mais em espaços interiores ou nos desejos e nas frustrações mais profundas das personagens. Ela torna-se mais “privada” e aparece relacionada com as contraditórias e obscuras paixões dos seres humanos. A morte deixa de constituir um meio brutal para obter um fim e converte-se numa consequência da incomunicabilidade, da solidão, da pobreza de espírito, do desvio humano num mundo incompreensível e doente, surgindo como um caminho que permite indagar sobre o sentido da vida, sobre a capacidade de amar e de odiar dos seres humanos¹⁷⁶.

A questão da morte é ainda central no romance *A Grande Arte*, publicado em 1983, duas décadas após o início da carreira literária de Rubem Fonseca. A obra está dividida em duas partes: uma intitulada “Percor”, constituída por dezassete capítulos, que incide sobre a ocorrência e a apreciação de Mandrake¹⁷⁷ relativamente a determinados assassinatos, e outra intitulada “Retrato de Família”, englobando dezoito capítulos, que consiste numa

¹⁷⁶ Cf., Tania Pérez Cano, *op. cit.*, p.133.

¹⁷⁷ Notemos que o advogado criminalista Mandrake, que se vê envolvido nos crimes praticados por uma organização criminosa em *A Grande Arte*, já tinha surgido nos contos “O Caso de F.A.” de *Lúcia McCartney*, “Mandrake” de *O Cobrador* e “Dia dos Namorados” de *Feliz Ano Novo*. Esta personagem é também o protagonista do último romance de Rubem Fonseca, intitulado *Mandrake: a Bíblia e a Bengala*.

tentativa de entendimento, percepção e explicação desses homicídios. Nesta parte, com o objectivo de mostrar que o crime não é somente exclusivo da actualidade, penetra-se na vida dos antepassados dos criminosos do presente, desvendando acções ignóbeis escondidas pelo estrato situado no topo da pirâmide social. Qualquer uma das partes do romance começa com um pequeno texto introdutório aos capítulos numerados.

O texto inicial da primeira parte coloca-nos, imediatamente, perante uma cena de assassinato, dado que, num primeiro momento, temos uma narração neutra, objectiva, reconstitutiva, como se o narrador estivesse presente (narração cénica) e assistimos à descrição do instrumento de morte com que o assassino desenhará a letra P. Depois, é apresentado o interior de um quarto, destacando-se a cor das paredes e um «toca-discos», revelando-se, de imediato, um narrador omnisciente, ao justificar pela negativa a inscrição do P no rosto da vítima. Após estas referências, surge uma insinuação simbólica de acto ou prazer sexual e, em seguida, o homicida assassina a prostituta, o que nos remete para a associação de sexualidade e morte.

A cena acaba com o abandono do apartamento e o cuidado do assassino em apagar os traços digitais, de modo a que tudo se concentre na relevante inscrição do P. Curiosamente, num primeiro momento, a letra P pode ser vista como a abreviatura do termo prostituta, mas, na referência à origem da letra, podemos, por um lado, conjecturar uma alusão ao holocausto e à condição judaica, todavia, por outro lado, não devemos desprezar a indignação do narrador que nos diz que essa letra, no alfabeto dos antigos semitas, significava boca, relacionando-se esta, por sua vez, com a questão da alimentação e da fala. Surpreendentemente, temos a escrita na face do corpo feminino, revelando-se a face e a boca e a boca na face, juntando o inscrito e o oral, insinuando a presença da linguagem, a transmissão de sinais que levam ao conhecimento. Notemos que a inscrição do P não tem qualquer ressonância literária, mas também não tem ressonância moralista, insinuando-se que é um acto de puro sadismo. O assassino queria ter o prazer de matar e não queria ter sanções, escolhendo as prostitutas por serem seres desvalorizados socialmente. O texto introdutório à primeira parte termina com a referência ao modo como o narrador tomou conhecimento deste e de outros assassínios, mas também dá conta do seu trabalho de interpretação.

2.2 O homicídio: motivo desencadeador da narrativa

As personagens masculinas de *A Grande Arte* contracenam em situações de combate, destruição e morte, tal como os deuses e heróis guerreiros referidos no romance. Ao usar o artifício de situar os advogados Wexler e Mandrake como sócios num escritório especializado em criminalística, a narrativa percorre uma trajetória sangrenta e paradoxal, cujo enredo depende da sua capacidade de continuar relatando mortes obscuras¹⁷⁸.

A morte é um aspecto que está presente em diversos momentos de *A Grande Arte*, quando Mandrake, ao resolver vingar-se de seus agressores, procura informações sobre o corpo humano, designadamente artérias e órgãos vitais, com o objectivo de, ao ter conhecimento da fragilidade do organismo, destruí-lo. Ele torna-se um estudante aplicado de determinados elementos da medicina, sistematizados em nome da defesa da vida, para revertê-los e desencadeá-los em favor da morte. O advogado pretende ter um saber fragmentado e relativizado, que consiste essencialmente em conhecer as técnicas de como matar alguém em poucos segundos. Esse saber pode servir à vida ou à morte e concretiza-se através do bisturi do médico ou da faca de quem pretende matar.

No decorrer do romance surge um conjunto de agressões e homicídios que, além de constituírem o motivo da narrativa, garantem a progressão da mesma. O prazer advindo da destruição do corpo do outro é notório quando Thales Lima Prado¹⁷⁹ leva um cavalo à morte, após alucinante cavalgada. Ele é suspeito de matar prostitutas durante encontros amorosos, nomeadamente Elisa - também chamada Gisela - e Carlota - ainda conhecida por Danusa - enquanto a ex-prostituta e dona da boutique Messina, Laura Lins, foi assassinada pela amante Rosa Leitão, vítima dos seus ciúmes:

Raciocinando, a posteriori, fiquei intrigado pelo fato de Cila não ter sido morta da mesma maneira que as outras. Por que Lima Prado não estrangulara e marcara um P no seu rosto, tal como fizera com Elisa-Gisela e Carlota-Danusa e possivelmente outras, no Brasil e no mundo?

¹⁷⁸ Cf., Maria Antonieta Pereira, *No Fio do Texto: a Obra de Rubem Fonseca*, Belo Horizonte, Edição da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais/FALE, 2000, p.97.

¹⁷⁹ Thales Lima Prado, pertencente a uma classe social elevada, é presidente de uma poderosa organização criminosa designada de “Escritório Central”, que lida com vários tipos de actividades exploradoras das fraquezas humanas, desde as aprovadas pela sociedade, como as financeiras, até à publicação de livros e revistas pornográficas, jogos e drogas. É ele que executa e manda executar a grande maioria dos assassinatos retratados no livro.

*Simples: quem matou Cila não foi Lima Prado. Foi Rosa.*¹⁸⁰

Cumprindo ordens da organização criminosa denominada Escritório Central¹⁸¹, presidida por Thales Lima Prado, Rafael (assassino cruel) e Camilo Fuentes (matador profissional) tornam-se também responsáveis pelo assassinato de várias personagens anónimas masculinas ao longo do romance:

Mateus, alguns dias após a morte de Barreto, procurou Fuentes para lhe dizer que estavam, ele e os seus amigos, muito satisfeitos com a sua atuação, ainda mais pelo fato de ter sido enganada a polícia que atribuíra o crime a uma das quadrilhas que agia no centro da cidade. [...] Desde então Fuentes passou a trabalhar para Mateus. Sabia que acima de Mateus havia outras pessoas que davam ordens. Mateus falava num certo Escritório Central, mas Fuentes não fazia perguntas; pagavam bem e era isso que importava.

Em sua terceira incumbência conheceu Rafael. Os dois haviam sido contratados para matar três homens que moravam na rua dos Araújo, na Tijuca, no Rio. (A Grande Arte, p.132)

Com o pretexto de corroborar dos nobres sentimentos patrióticos do boliviano Camilo Fuentes, a referida organização criminosa contrata-o para assassinar cidadãos pretensamente nocivos. Ele revela-se um indivíduo nitidamente marcado pelo crime e vê com desagrado a interferência imperialista do Brasil no seu país, passando a odiar os brasileiros:

Camilo Fuentes acreditava firmemente que, para sobreviver no mundo hostil em que vivia, era preciso estar preparado para matar. Seu pai fora morto na fronteira porque vacilara ao enfrentar o seu assassino. [...] o homem que matara seu pai era brasileiro, como eram brasileiros os usurpadores de larga parte do território boliviano. [...] Por esses e por outros motivos obscuros, odiava os brasileiros. (A Grande Arte, p.101)

¹⁸⁰ Rubem Fonseca, *A Grande Arte*, 11ª ed., Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1987 (1ª ed., 1983), pp.274-275.

¹⁸¹ *Idem*, p.149: «"Isto dá muito dinheiro neste país esfuziante. Pó e Putaria, esse é o negócio dos Bois, uma cooperativa que eles chamam Escritório Central, integrada por operadores autônomos que não se conhecem uns aos outros e papeloteiros bissexto que só manjam o consumidor no fim da linha e que se forem apanhados não saberão de nada, pois não sabem mesmo."»

O próprio Camilo Fuentes reflecte sobre a vida e a morte, constatando que, em diversos momentos, provocar a morte de alguém integra todo um processo inevitável, uma vez que a existência revela-se uma luta permanente entre todos os seres:

Durante as sete horas de viagem Fuentes fez um balanço da sua vida. Vivia num país que odiava, no meio de pessoas que desprezava e que eram seus inimigos. Por que? Devia haver alguma razão. Não era apenas porque tinha um emprego, de que gostava, principalmente quando eram brasileiros os que tinha de matar. [...] Sabia que matar era uma coisa torpe. Mas não haviam matado o seu pai? A vida não passava de uma luta de vida ou morte entre as pessoas. Entre os animais. Entre os povos. Entre as forças da natureza. (A Grande Arte, p.130)

Uma das personagens que procura ter Fuentes como aliado é José Zakkai¹⁸², homem ambicioso que, apesar de procedente dos estratos sociais mais baixos e apresentar a configuração de um elemento marcado por fragilidades e limitações, torna-se rico e influente, transgredindo barreiras e desafiando o Escritório Central e o seu presidente - Thales Lima Prado - a quem trai para conseguir a direcção da referida organização criminosa.

Outro momento violento, que culmina com um homicídio, ocorre durante a luta de Camilo Fuentes com Mercedes, quando o matador descobre que ela é, na verdade, uma agente federal, acabando por assassiná-la com as próprias mãos. No entanto, a vítima -

¹⁸² José Zakkai - também chamado Nariz de Ferro - anão negro, sem escrúpulos, vaidoso que, de acordo com as suas próprias palavras, teria sido ameaçado no passado de morrer queimado por um exterminador de mendigos e, para evitar essa situação, passara a dormir dentro de um bueiro infestado por baratas. Daí considerar prioritário eliminar homens, dado que estes são capazes de lançar gasolina sobre mendigos e incendiá-los, enquanto que as baratas, com as quais conviveu durante muito tempo, o maior incómodo que causam é uma mordedura nos lábios ou nos dedos de quem dorme. Administrando constantemente a sua própria precariedade, revela-se inteligente, converte a sua fraqueza em poder e usando astúcia e cinismo, alcança a sobrevivência. Ele procura os momentos propícios para endurecer o jogo, arriscar-se e escapar da morte. As gengivas violáceas e os dentes pontudos, como os de um canino, são um sinal indiciador da sua capacidade de agressão e dilaceramento. Esta sinistra personagem constitui um misto de homem/bicho, homem/máquina, que mata com a mesma competência, obstinação e displicência que dedica à distinção entre insectos e homens. A acção heróica do romance não provém de Mandrake, erigido em narrador hermeneuta, mas de José Zakkai, que, apesar de inferiorizado no tamanho, na cor da pele e na estratificação social, consegue, no final, recuperar a cassete de vídeo, descobrindo que a mesma não possui qualquer tipo de conteúdo e ficar a controlar a organização criminosa. Num mundo em que se subvertem os valores e se altera a semântica das palavras, a resistência vitoriosa de Zakkai mostra o mundo a regenerar-se na força de suas contradições. Esta personagem é ainda referida no último romance de Rubem Fonseca: *Mandrake: a Bíblia e a Bengala*.

considerada uma excelente profissional - ainda consegue, com as unhas, provocar a cegueira do olho esquerdo do boliviano:

Mercedes sabia que era impossível sair daquela posição; num gesto rápido estendeu os dois braços tentando perfurar com as unhas os olhos de Fuentes. Os dedos da mão direita conseguiram atingir o globo ocular esquerdo do homem, mas as unhas da mão esquerda lhe atingiram o supercílio. Ao notar que fora ferido, Fuentes deixou de lado a pequena brincadeira que pretendia manter com a mulher antes de matá-la. Pegou o braço direito de Mercedes e partiu-o em dois pedaços e passou a golpear com os punhos e os cotovelos o rosto desprotegido de Mercedes até transformá-lo numa polpa sangrenta. Para certificar-se de que a vaca brasileira estava morta, Fuentes torceu a cabeça lentamente até sentir o pescoço estalar. (A Grande Arte, p.122)

Quando Hermes¹⁸³, que presta serviços a Lima Prado, é preso na emboscada da dupla Zakkai-Fuentes, que configura uma nova e provisória organização criminosa, os guerreiros reconhecem-se como iguais, porque detêm o saber relativo ao combate individual com uma arma branca. A troca de olhares nessa situação-limite revela a inevitabilidade da morte como artifício que seduz os combatentes (Fuentes e Hermes), devido ao seu súbito poder e fragilidade: «Por instantes os dois homens pareceram figuras de um museu de cera. Estáticos, estudaram-se reciprocamente.» (A Grande Arte, p.285). Mais uma vez, Fuentes consegue a proeza de assassinar, com um golpe mortal, um adversário muito difícil, uma vez que Hermes foi um ex-sargento do exército que Mandrake livrara da prisão e era professor na arte do “Percor”, uma sigla que definia um conjunto de técnicas e táticas no manuseamento de armas brancas:

Nariz de Ferro nunca havia ouvido um som como aquele, do machete de Fuentes rachando a cabeça do Hermes. O golpe foi tão violento que um pedaço da cabeça foi arrancado e atirado contra a parede. (A Grande Arte, p.291)

¹⁸³ Em *A Grande Arte*, a personagem Hermes aproxima-se do deus antigo, quando é eleito pelo banqueiro Thales Lima Prado como mensageiro e executor de seus desejos. Ensinar a lutar com a faca, instrumento que conduz à morte, e promover ardis que encobrem as actividades ilícitas da organização criminosa são outras das funções de Hermes que reforçam as analogias com a divindade.

No final do romance, nem o próprio Fuentes consegue escapar à morte, visto que acaba por ser assassinado, de uma forma brutal, por um grupo não-identificado, quando está a viver tranquilamente, numa zona rural, com Miriam, uma ex-prostituta:

Eles haviam decidido plantar milho e feijão, criar algumas rezes. “O lugar é lindo, não tem luz elétrica, de noite a gente vê todas as estrelas do céu.” [...]

Eles chegaram num jipe. O Camilo estava consertando o telhado da casa. Os homens estavam armados de carabinas e metralhadoras, e mesmo depois de Camilo ter rolado e caído no chão, eles continuaram atirando, uma coisa horrível. Ele ficou tão deformado que não dava para ver o rosto dele. (A Grande Arte, p.294)

Outro matador pertencente à organização criminosa é Rafael, que aniquila Roberto Mitry - primo de Thales Lima Prado - e as prostitutas Titi e Tatá. O ferimento no elemento masculino, produzido por um golpe vertical e único num órgão vital, distingue-se do despedaçamento horizontal efectuado na garganta das jovens mulheres: parece dizer que deve haver mortes distintas para seres valorizados diferentemente. Enquanto um pertence à galeria dos guerreiros e merece uma morte honrada e instantânea, sem sofrimentos adicionais, as outras não passam de simples ninfetas com quem Roberto Mitry dormia, após uma festa de cariz sexual no seu apartamento:

“O homem levou apenas um golpe, que lhe perfurou o coração e o pulmão. O instrumento usado foi uma faca de gume duplo com lâmina de cerca de quinze centímetros de comprimento e três e pouco de largura. Nos pescoços das mulheres foram produzidas lesões múltiplas, de esgorjamento e degolamento, entre a laringe e o osso hióide, e na nuca. [...] Há um interessante contraste na maneira de agir do assassino – não há dúvida de que foi apenas um – em relação às suas vítimas. A vítima masculina recebeu um único golpe letal. Mas o assassino, depois de infligir lesões mortais nas mulheres, continuou ferindo furiosamente”. (A Grande Arte, pp.195-196)

[...]

“Você é que fez o serviço na Vieira Souto? As meninas e o bacana?”

“Ordens dos homens. Sou um soldado. Como você.”

Rafael contou em detalhes a morte de Mitry, Tatá e Titi. (A Grande Arte, p.254)

Posteriormente, Rafael é morto por José Zakkai na sua casa de Friburgo, onde plantava rosas, dado que se recusa a dizer onde estava a cassete de vídeo que foi procurar no apartamento de Roberto Mitry:

Nariz de Ferro arrancou a lâmina da tesoura do peito de Rafael. O golpe não fizera sua vítima morrer imediatamente; Rafael balançou vigorosamente o rosto de um lado para o outro, como se estivesse negando alguma coisa com veemência. Segurando a tesoura, curioso, Zakkai notou os meneios da cabeça de Rafael e curvou-se para golpeá-lo novamente. (A Grande Arte, p.278)

Nuns casos há a descrição minuciosa da morte e noutros os assassinatos são descritos com menos pormenor, como o do jovem jornalista Benito morto por dois homens - Lupiscínio e Dirceu Guimarães - incumbidos, a mando de Mateus - outro elemento pertencente à organização criminosa - de matar Fuentes e que acabam por ser assassinados pelo próprio matador boliviano. Surgem outros homicídios que apenas são referidos, nomeadamente o de Eronides (chefe de um grupo que dava protecção a comerciantes), que marca a entrada de Mateus para a Organização Escritório Central, bem como o assassinato do português Amândio, funcionário de Zakkai, por parte de Hermes.

Neste movimento da morte, presente em *A Grande Arte*, podemos referir dois assassinatos invulgares, realizados por mulheres e amantes: o homicídio de Maria do Socorro, tia de Thales Lima Prado, a jovem lésbica da família Lima Prado, praticado por uma meretriz polaca com uma arma de fogo, e o assassinato de Laura Lins, vítima dos ciúmes de Rosa Leitão. Essas mortes destoam das outras, visto que não é dada uma descrição minuciosa das mesmas e foram provocadas por motivos passionais. O elemento feminino é apresentado não como uma vítima mas como um sacrificador, cujo intenso desejo de posse, ao produzir desconfianças e inquietações, transforma as assassinas em mulheres amargas, desesperadas e cruéis.

Outro cenário de morte aparece quando Lima Prado, após descobrir que Maria Clara - a tia que foi segregada do convívio familiar ao ser enclausurada na penumbra dos subterrâneos da mansão da família, devido aos uivos e gritos que emitia - é, na verdade, a sua mãe e vai procurá-la num asilo que está em ruínas. Durante a descrição desse espaço físico, salienta-se o odor nauseabundo das diversas divisões, o uniforme cinzento e a prostração dos idosos internos, que vão compondo uma imagem de agonia e morte. São referidos corpos envelhecidos e deficitários, expressões repulsivas e cadavéricas que

funcionam como uma espécie de mortalha que envolve seres vivos. A questão da velhice é abordada numa perspectiva agónica e cruel, isto é, como ante-sala da morte ou enfermidade incurável:

Caminharam por um longo corredor, passando por várias enfermarias até chegar àquela em que estava Maria Clara. A pobreza tinha um cheiro, a velhice tinha um cheiro, a morte tinha um cheiro - e todos eles pairavam misturados no ar do corredor, como uma espessa neblina rançosa e invisível, que parecia umectar a pele do rosto e as narinas de Lima Prado. (A Grande Arte, p.267)

A procura da morte através do suicídio surge em *A Grande Arte* como um gesto auto-destrutivo que se repete em abismo, funcionando como uma herança delegada às gerações posteriores no caso dos varões Lima Prado. De acordo com as informações fornecidas pelo narrador, José Priscilio Prado deu um tiro na cabeça, a 14 de Junho de 1940, o seu filho, Fernando Lima Prado, também se suicidou, em 1950, e Thales Lima Prado, neto do primeiro, cravou uma faca na própria axila esquerda:

Lima Prado se matou. Enfiou a faca na axila, como no suicídio de Ajax, que ele descreve nos Cadernos. Partiu para juntar-se a Hermes, no campo dos asfódelos.

“E já viu alguém suicidar-se assim?”

“O Ajax.” (A Grande Arte, p.295)

Ao perfurar o seu próprio corpo, gesto similar à figura de Ajax¹⁸⁴ na mitologia, Thales Lima Prado erige-se em vítima e sacrificador, purifica-se e mancha-se com o seu próprio sangue, reeditando a morte do guerreiro, cuja recusa em aceitar as leis dos homens levou-o a ser considerado ímpio e indigno de honras fúnebres. A própria escolha de Hermes¹⁸⁵, como elemento integrante do Núcleo de Serviços Especiais da Organização

¹⁸⁴ Ajax foi um valente soldado que se notabilizou em combates singulares na Guerra de Tróia e que era invulnerável, excepto na axila esquerda. Após a morte de Aquiles, Ajax disputou as suas armas com Ulisses e foi vencido. Num acesso de loucura, Ajax saiu de noite da sua tenda e degolou os rebanhos, pensando que estava a matar guerreiros. Quando recuperou a consciência, foi objecto de troca de todos e, perante tal desonra, atirou-se sobre a sua própria espada, suicidando-se.

¹⁸⁵ Na Grécia, Hermes era o intérprete da vontade dos deuses e seu mensageiro. Circulando livremente entre a Terra, o Hades e o Olimpo, ele configurava o *logos*, aquele que tudo sabe e tudo pode, porque detém a sua ciência em segredo. Esse deus cultivava ainda a arte do perjúrio, do furto e dos ardis, desenvolvendo práticas mágicas, razão pela qual era protector dos ladrões e dos negociantes. De acordo com a mitologia, Hermes ensinou aos homens a luta, a dança e a eloquência.

liderada por Lima Prado, ocorre em virtude da mitologia existente em torno desse nome, remetendo para o deus antigo que actuava como um juiz e, através do caduceu, conduzia as almas dos mortos para a luz ou para as trevas.

O cadáver constitui a presentificação mais concreta da morte em *A Grande Arte*, mormente quando o corpo de uma mulher estrangulada é descrito com detalhes, no momento em que Mandrake relembra uma aula de Medicina Legal leccionada pelo professor Sette Neto. O carácter didáctico e distanciado da descrição sugere uma profunda indiferença perante a própria morte e em relação às violências sofridas pela vítima.

A morte, com a sua força ameaçadora e inelutável, constitui um evento que integra o mundo violento e atroz dos matadores e dos matados, no qual os primeiros pertencem a uma linha de montagem, sendo, por conseguinte, designados de operadores, cujas principais características são o desprezo e o ódio:

“Creio que o serviço está com um operador chamado Rafael, mas não tenho certeza, você sabe que eu não me envolvo com a linha de montagem.” [...]

A cidade possuía um número imenso de pessoas, que ele nem tentava avaliar, com potencial para integrar a equipe de operadores do Escritório Central. [...] A pessoa que ele procurava tinha que ter o instinto certo para matar, porque o impulso errado todos os homens tinham. Era preciso ter também a capacidade de desprezar e odiar. (A Grande Arte, pp.234-235)

Em *A Grande Arte*, assistimos a várias mortes, as quais, curiosamente, só são homicídios e suicídios, não se registando nenhuma morte natural, daí a ausência de sinais de luto e a inexistência de figuras associadas à morte como os coveiros. Todo este ambiente em que surgem organizações de morte, como o Escritório Central, cujo objectivo é matar, reforça a importância da mesma, convocando várias profissões, nomeadamente os já referidos matadores e os vendedores de armas como Álvaro Monteiro, convidado de Roberto Mitry na sua festa: «Experimenta, vai combinar com a tua profissão de intermediário da destruição.» (*A Grande Arte*, p.188). Acrescentemos ainda outras profissões, como a do polícia Raul, que trabalha na secção dos homicídios, os advogados criminalistas Mandrake e o seu sócio Wexler, o professor de Medicina Legal Sette Neto e Hermes, o professor de “Percor”.

Os leitores da obra de Rubem Fonseca parecem situar-se num espaço em que o feio constitui objecto de reverência, ao serem confrontados com situações-limite tão tensas e

cruéis que culminam com a morte. Essa experiência desenvolvida em cenas dolorosas, em acontecimentos macabros, narrados com ironia e cinismo, exige do leitor uma reflexão ininterrupta sobre a morte e o seu reverso, a vida, ao deparar-se com um mundo de assassinos, traficantes, violadores, prostitutas, onde impera a ausência da lei¹⁸⁶ e a luta pelo poder e pela sobrevivência, num universo profundamente hostil e desumano.

2.3 As circunstâncias e os espaços da morte

Na ficção de Rubem Fonseca, a cidade é o cenário privilegiado das diversas faces da violência urbana, não apenas porque é o lugar onde ocorrem muitos crimes, mas porque é o espaço onde as narrativas proliferam, onde circulam inúmeras versões sobre um acontecimento, que acabam por tornar inócua qualquer tentativa de conhecimento da realidade.

É o que acontece, por exemplo, no romance *A Grande Arte*, em que o assassino das prostitutas nunca será descoberto e a cassete de vídeo - o objecto causador de tantas mortes e procurado incessantemente, dado que deveria conter uma importante revelação - não tem nada gravado. Proceder à identificação de responsáveis e chegar à verdade torna-se algo inatingível, uma vez que o mundo do crime e os grandes negócios são cúmplices de uma violência anónima, que perpassa os mais diversos campos, impossibilitando a descoberta do ponto onde tudo começa, visto que não se consegue fazer a distinção entre o verdadeiro e o falso:

A cidade, na obra de Rubem Fonseca, é, então, por excelência, a Babel enlouquecida, marcada pela profusão de mensagens cifradas, pela paranóia da decifração do sentido oculto na mensagem alheia e pela incomunicabilidade, como vemos também no conto "O outro", de Feliz Ano Novo, no qual o narrador, cego pelo medo, cria uma imagem ameaçadora do menino que pedia esmola e acaba por matá-lo¹⁸⁷.

Na ficção de Rubem Fonseca, a cidade do Rio de Janeiro é representada com as suas divisões de ordem social e económica: a Zona Sul, onde residem predominantemente os abastados, e a Zona Norte, subúrbios em geral, onde vivem os mais desfavorecidos. Todavia, a aproximação pode ocorrer de diversas maneiras e as fronteiras desta divisão

¹⁸⁶ Cf., Maria Antonieta Pereira, *op. cit.*, p.13.

¹⁸⁷ Vera Lúcia Follain de Figueiredo, *Os Crimes do Texto: Rubem Fonseca e a Ficção Contemporânea*, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2003, p.48.

podem ser relativizadas pela geografia do crime, quando os marginalizados executam os assassinios a mando dos poderosos, tornando-se assalariados desse mundo extremamente adverso e cruel¹⁸⁸.

O mundo do crime ultrapassa qualquer fronteira ou limite, até porque Rubem Fonseca nega-se a tematizar apenas a violência dos oprimidos, constituindo a sua obra como que um amplo painel no qual o tema é abordado de diferentes ângulos, revelando as suas inúmeras faces. A geografia da violência impõe-se, assim, a outros possíveis recortes da cidade, diluindo contornos. O mecanismo de segregação existente na metrópole gera um tipo de população que circula por todos os espaços, dado que não possuem nenhum espaço fixo onde vivam. Os excluídos vivem pelas ruas ou em núcleos de pobreza que se situam próximo dos bairros dos ricos, nomeadamente edifícios degradados ou favelas:

*As marcas de pólis perversa parecem estar gravadas na história da cidade, cujas sucessivas reedições ampliam-nas. O narrador de Rubem Fonseca aponta tais marcas para revelar uma cidade espacial e socialmente segregada, em que a convivência e a linguagem comum há muito se esgarçaram.*¹⁸⁹

Os enredos das obras de Rubem Fonseca revelam um mundo em que a marginalidade e a violência imperam e assumem proporções alarmantes nos grandes centros urbanos, com especial incidência no Rio de Janeiro. Após Mandrake revelar que é advogado criminalista nessa cidade, a personagem Mercedes alude, num tom jocoso, a esse aspecto: «No Rio não deve faltar cliente, não é? A cada minuto, ou será a cada segundo? um crime de morte.» (*A Grande Arte*, p.106)

O macro-espaço onde ocorrem os homicídios é a cidade, o micro-espaço tanto pode ser o apartamento ou, especificamente, o quarto, local do assassinato de Mítry, das ninfetas e de Cila, ou a casa de banho, no caso de Benito, ou ainda as casas de banho públicas em que Fuentes mata dois homens. O próprio Hermes e Rafael são assassinados em espaços interiores, todavia Fuentes é assassinado no exterior, quando está a trabalhar no telhado de sua casa.

A Grande Arte é um romance denso, que observa com profundidade as relações humanas, em cujo núcleo estão a solidão e a violência, apresentando uma visão macabra e brutal da sociedade brasileira, onde predominam traficantes, prostitutas, violadores, vilões

¹⁸⁸ Cf., *idem*, p.31.

¹⁸⁹ Renato Cordeiro Gomes, *Todas as Cidades, a Cidade: Literatura e Experiência Urbana*, Rio de Janeiro, Rocco, 1994, p.149.

multimilionários, chantagistas e criminosos. A obra de Rubem Fonseca exprime os conflitos e as angústias do ser humano contemporâneo, que vive amontoado nas grandes metrópoles, reflexo das transformações sociais, que trazem consigo a exclusão social e a consequente marginalidade.

2.4 Os instrumentos e os sentimentos perante a morte

Em todos os crimes focados, os homicidas usam diversos instrumentos de morte, variados tipos de armas, particularmente a faca, à qual é concedido um relevo especial, uma vez que o próprio Mandrake, após ser violentamente agredido, solicita uma lição de “Percor” a Hermes, adquirindo e lendo diversa bibliografia sobre esse assunto:

Hermes explicou, de maneira fria e didática, as técnicas consagradas. A de Fairbair, a de Applegate, a de Styers, a dos gurkas nepaleses, a cigana espanhola, a Kenjutsu. (A Grande Arte, p.82)

[...]

Os livros que estavam à minha frente, e pelos quais me interessava agora, tratavam de um extraordinário instrumento, uma das principais ferramentas do homem, a primeira arma produzida cientificamente – a faca. (A Grande Arte, p.88)

São ainda referidas e utilizadas armas de fogo, designadamente revólveres e carabinas, «Havia na casa duas carabinas Urco e cinco revólveres Taurus, calibre 38.» (A Grande Arte, p.134), bem como metralhadoras, quando ocorre o assassinato de Fuentes; enquanto que o objecto utilizado por Zakkai para assassinar Rafael é uma tesoura:

Nariz de Ferro apanhou a tesoura que estava no chão. Estendeu-a para Fuentes.

“Acaba com ele.”

“Não mato um homem amarrado.”

Rafael fechou os olhos.

“Eu mato”, disse Nariz de Ferro. (A Grande Arte, p.255)

O machete é o objecto utilizado por Fuentes para assassinar Hermes:

O desvio de Hermes foi rápido e ele conseguiu livrar a cabeça. Não impediu, porém, que o machete atingisse em cheio o seu ombro, dilacerando os

músculos trapézio e o pequeno rombóide e fraturando os ossos da clavícula e da omoplata. (A Grande Arte, p.286)

Ao envolverem-se nesta guerra declarada, as personagens masculinas revelam-se autênticos soldados de exércitos inimigos em conflito, onde o perigo de ser atacado é constante. A própria mão constitui uma arma na obra em questão, dado que várias personagens são mortas por estrangulamento, nomeadamente as prostitutas Gisela e Danusa, a agente federal Mercedes e um dos homens incumbido de assassinar Fuentes. São homicídios que têm em comum a ausência de qualquer arma interposta entre o corpo do assassino e o da vítima. Deste modo, o vocábulo “mão” não designa apenas uma parte do corpo, mas remete para a violência de uma morte realizada por mãos desarmadas e para o exercício de um determinado poder ou domínio sobre o outro.

Nestas situações de grande tensão, será importante analisarmos os comportamentos e sentimentos perante a morte de quem se vê ameaçado, de quem ameaça e mesmo de quem assiste a violentas agressões ou de alguém que é perseguido.

Logo na parte inicial do romance, Mandrake é esfaqueado por Rafael e por Camilo Fuentes e a sua namorada Ada é seviciada. Além de constituírem uma tentativa de homicídio, a violação e a agressão são um caminho, uma preparação para a morte, provocando graves lesões nos corpos:

Ada gemeu. “Chega, o homem está morto”, estranho sotaque, o do homem grande. O cordão de ouro foi arrancado com violência do meu pescoço. [...]

“Tiraram um pedaço assim do teu intestino”, mostrou Wexler com os dedos. [...]

“O que foi que fizeram com a minha namorada?”

“Bem, ela foi seviciada.” [...]

“Eles usaram o cabo da faca, me parece. Na vagina e no ânus.” (A Grande Arte, pp.75-78)

Após estas atrocidades, a atenção do advogado concentra-se na literatura existente sobre a luta com armas brancas, aprendendo diversas técnicas da arte de manusear a faca, para poder dar continuidade à sua investigação, de um modo mais seguro e com menos receio.

Ao longo da primeira parte do romance, o leitor acompanha Mandrake na perseguição a Camilo Fuentes. O facto de este ter tentado matá-lo e de ter ferido a sua

companheira cria uma relação pessoal entre os dois, nutrida por sentimentos de vingança, o que leva o advogado a extrapolar, totalmente, o nível de participação que estava a ter no caso - um meio caminho entre a actuação profissional e o interesse particular em descobrir a verdade - e a imaginar a morte do adversário:

Mas a morte, de um jacaré ou de uma pessoa, não tinha nenhuma transcendência para mim, ali no meio do mato. Eu ia matar Fuentes e sabia, amargurado, que a morte do meu inimigo me daria a mesma satisfação de esmigalhar uma barata com o pé. (A Grande Arte, pp.104-105)

Associado à violência surge o medo, que é visível, em diversos momentos de *A Grande Arte*, quando Ada, após ser violada por Rafael e Fuentes, parte para a sua terra natal, Pouso Alto, no interior do Brasil, dado que receia viver no Rio de Janeiro:

O corpo de Ada revolvía-se na cama, o seu rosto contraído de angústia. Toquei de leve no seu ombro, acordando-a.
“Estava tendo um pesadelo horrível”, disse Ada. [...]
Nós fomos mordidos por dois cães danados – ” [...]
“Eu vou-me embora. Vou deixar você. Vou para a casa de minha mãe.” (A Grande Arte, p.82)

O pavor é, igualmente, visível nos gestos do porteiro do prédio de Roberto Mitry e no seu funcionário, Evilásio, que temem sanções ou ser mortos por Rafael:

“Quieto senão eu te mato”, disse Rafael.
O porteiro ficou imóvel, segurando o embrulho, as mãos tremendo. Rafael tirou o revólver que estava na sua cintura. [...]
Pálido, Evilásio começou a tremer e deixou-se arrastar, junto com João para o interior do apartamento. (A Grande Arte, pp.190-191)

Salientemos o sentimento de ódio e a frieza que Camilo Fuentes manifesta durante os combates que trava, particularmente quando se confronta com Hermes:

Hermes sabia que o oponente mais fácil de lidar era aquele movido pelo ódio ou pelo medo. Percebeu logo, porém, que Fuentes não sentia nenhuma dessas

duas emoções. Notou que o adversário possuía aquilo que Cassidy lhe dissera, durante o treinamento, ser a grande qualidade do lutador – o “ódio frio”. Esse ódio extraordinário não prejudicava, ao contrário, fortalecia a indispensável disciplina mental do combatente. (A Grande Arte, p.285)

Analisemos ainda os vários momentos antes da ocorrência da morte, nos quais quem está a ser ameaçado manifesta, claramente, o terror que sente, como no caso de Rafael, forçado a ingerir baratas:

Fuentes retirou uma das baratas, que se debateu entre os seus dedos, agitando pernas e antenas. Ao ver a barata Rafael arregalou os olhos e ficou lívido. Fuentes curvou-se sobre ele, segurou seu rosto e começou a enfiar a barata na boca de Rafael. Rafael trincou os dentes e procurou livrar o rosto da pressão dos dedos de Fuentes. Os dois lutaram por algum tempo. Espremida contra os lábios cerrados de Rafael a barata espedaçou-se cobrindo-lhe a boca e o queixo com uma gosma viscosa, fedorenta. Fuentes olhou o rosto de Rafael que rolou pelo chão como um rato envenenado, raspando a boca no soalho. (A Grande Arte, p.254)

Também Hermes durante o confronto com Fuentes pensava, de um modo estratégico e calculista, em todos os gestos e atitudes que deveria executar para que o adversário não o apanhasse desprevenido no momento decisivo:

Hermes sabia que com Fuentes, naquela posição, a passata não funcionaria. Seria uma luta de um golpe único, sem os talhos, cortes, incisões preliminares comuns nas lutas de faca e que antecedem ao golpe mortal. Ele tinha, agora, duas alternativas: aparição ou evasão. (A Grande Arte, p.286)

Em *A Grande Arte*, os crimes são planeados e preparados estrategicamente e atempadamente, tal como sucede quando Thales Lima Prado apresenta a proposta aos membros principais do Escritório Central de aniquilar Zakkai, acto para o qual incumbe Hermes:

“Mas Zakkai ter me procurado não foi, não foi uma coisa boa. A Aquiles sempre foi preservada. [...] Mas seja lá o que for que Zakkai sabe, só nos resta um caminho. Estão de acordo?”

Todos menearam a cabeça concordando. (A Grande Arte, p.217)

[...]

“Você tem que achar Zakkai. Achar e acabar. Se conseguir o videocassete, melhor ainda.”

Hermes, fleumático, olhou Lima Prado. “Rápido e rasteiro”, este acrescentou. Como costumavam dizer no Regimento. (A Grande Arte, p.234)

Zakkai tem conhecimento de que há um plano por parte do Escritório Central para matar Fuentes, Mandrake e ele próprio, por conseguinte procura o boliviano para que unam as suas forças e combatam quem pretende destruí-los:

“Agora eu faço uma proposta e você decide. Vamos nos unir para destruir os nossos inimigos”.

Nariz de Ferro tivera informações de que Mateus estava recrutando dois matadores, para fazer uma “limpeza”, sabia, pelo mesmo informante, que Fuentes estava na lista vermelha; e mais, que também estavam marcados: um “advogado chamado Mandrake” (“não, não conheço”, respondeu Fuentes); um traficante, Carlinhos Gordo (“também não”), ele, Zakkai.

“Pago três vezes mais. Vê o que você acha do meu plano.” (A Grande Arte, pp.227-228)

Após a execução da morte de Rafael e a recuperação da cassete de vídeo, que se encontrava na casa daquele, Fuentes considera que não é necessário assassinar mais ninguém, todavia Zakkai recorda-lhe que o contrato estabelecido por ambos implicava a morte de mais duas pessoas:

“Morreu muita gente para ver, ou não ver, isto aqui.” Zakkai sacudiu o cassete com a fita.

“Agora não precisa morrer mais ninguém”, disse Fuentes.

Temos ainda uma última coisa a fazer. Se não for necessário matar, não matamos. Mas combinamos a morte de duas pessoas. É o nosso contrato.” (A Grande Arte, 279)

Zakkai deseja eliminar o presidente do Escritório Central, de modo a assumir o comando das operações e tornar-se detentor de todo o poder. Ele pretende fazer uma demonstração de força e provar a todos que consegue sobreviver num mundo tão adverso:

Zakkai acreditava que, matando Lima Prado, não restaria no Escritório Central ninguém com capacidade de liderança para aglutinar o grupo em torno de um objectivo comum, o que lhe permitiria assumir o comando. “ A Máfia é que sabe das coisas”, dizia Nariz de Ferro, “arreglo ou morte!” (A Grande Arte, p.277)

Este romance produz uma sensação de vazio e confronta-nos com uma sociedade multifacetada, contraditória, onde impera a desigualdade. Ao tematizar as incertezas do homem urbano, Rubem Fonseca apresenta um mundo opressor e cruel, em que cada cena de perseguição, morte ou sexo, contribui para a purgação de derrotas permanentes.

2.5 O corpo, a escrita e a morte

A faca - instrumento inventado pelo ser humano para facilitar o seu trabalho produtivo - é transformada num objecto que permite a um assassino, em *A Grande Arte*, inscrever a letra P no rosto de uma vítima, isto é, torna-se uma ferramenta desviada da sua utilidade habitual e que é empregue numa superfície incomum. Ao referir este aspecto, Rubem Fonseca retoma, de certo modo, uma tradição relativa à escrita, dado que os antigos romanos usavam o *stilus* - ponteiro de ferro ou estilete - para produzir textos sobre tabuinhas enceradas. Através de um processo metonímico, o nome desse objecto passou a ser usado para designar a escrita e depois a própria linguagem¹⁹⁰. Deste modo, o *stilus* tem uma dupla função: permite executar a escrita ou o próprio indivíduo, traçando o «fio da frase ou da morte»¹⁹¹.

Nos nossos dias, a palavra é designada como “estilo” e equivale ao conjunto de qualidades que caracterizam o texto de determinado autor. Em *A Grande Arte*, um homicida imprime o seu “estilo” na face da prostituta assassinada, através de uma faca, configurando a própria narrativa uma espécie de estilete, recuperando elementos do passado para realizar-se no presente.

Neste sentido, o signo P indica uma abordagem da estreita relação existente entre construção e desconstrução no âmbito da literatura. Torna-se necessário que haja um assassinato para que a escrita se construa, a sua existência depende do extermínio de alguém. O autor apropria-se de um objecto pré-existente - o corpo da prostituta - e mata-o,

¹⁹⁰ Cf., Maria Antonieta Pereira, *op. cit.*, pp.27-28.

¹⁹¹ Cf., *idem*, p.89.

inserindo nele, simultaneamente, outra forma de existência - o texto. Assim, a narrativa associa não só a morte e a vida, mas também a escrita e o corpo:

*Ao marcar a face da vítima com sua caligrafia, num gesto que se repetirá no romance, o assassino constitui-se em metáfora do próprio escritor. Da mesma forma que a letra P será impressa novamente no corpo de outra mulher, num ato em que o dominador se mostra dominado por uma obsessão, o escritor embora aparentemente submeta os signos, não consegue fugir a seu fascínio. Esse processo sedutivo, que é paradoxal e irônico, premeia o autor do texto literário com uma vitória parcial - a conclusão da obra.*¹⁹²

A letra P designa “boca” no alfabeto dos antigos semitas; judeu e semita valem, frequentemente, como termos sinónimos que, na cultura ocidental, tanto podem implicar a ideia de herdeiro de Deus como, paradoxalmente, as ideias de malvadez, avareza e ganância. Quando o homicida recorre a um sinal gráfico semita para assinar a conclusão do seu “trabalho”, parece provocar a inserção, no texto do corpo, dessa marca de ambiguidade. Esse signo reforça o antagonismo entre a vítima e o seu carrasco, entre o próprio texto e o corpo, entre a vida e a morte¹⁹³.

A referência à boca no começo da narrativa em questão constitui uma pista de leitura, porque, no decorrer da história, esse órgão do corpo será frequentemente enfatizado, visto que atravessa o âmbito da linguagem, da alimentação e também do erotismo. É um órgão que ocupa um lugar de destaque desde a cena inicial, na mudez que o assassino impõe à vítima, através da morte, e a si mesmo, numa das cenas finais, ao suicidar-se, daí que matar ou morrer em silêncio, ao mesmo tempo em que se grafa um símbolo do órgão da fala, é um gesto simbólico:

A tematização obsessiva da boca - metonímia do corpo - e do texto está presente não só em A Grande Arte, mas no conjunto da obra de Rubem Fonseca. A busca do livro - corpus perdido, inacabado, falsificado - é um motivo para a construção do corpo da escrita. Simultaneamente, o corpo - assassinado, escondido, superexposto - é uma razão para se desenvolver a obra. Tanto a escrita

¹⁹² *Idem*, pp.28-29.

¹⁹³ Cf., Maria Antonieta Pereira, «Signos em trânsito: A Grande Arte de Rubem Fonseca», in *Palavras ao Sul: Seis Escritores Latino-Americanos Contemporâneos*, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 1999, pp.14-15.

*quanto o corpo, signos em trânsito pelo texto, constroem-se e desmancham-se mutuamente, imagens lúcidas e opacas de um real por eles mesmos inventado.*¹⁹⁴

Debruçando-nos ainda mais um pouco na questão do corpo em *A Grande Arte*, deparamo-nos com a apresentação de sentimentos e impulsos primitivos, extasiantes e, concomitantemente, com reflexões filosóficas, imagens sedutoras e planos minuciosos traçados com placidez. Na construção das personagens, o culto do corpo apolíneo e fulgurante, e a conseqüente preocupação em estetizá-lo, caminha lado a lado com o corpo passional, impetuoso e com a sua violentação, decadência e morte.

Ao proceder à articulação entre a linguagem e o corpo, *A Grande Arte* afronta, particularmente, determinados tabus sociais, com a referência a órgãos sexuais, reprodutivos e excretórios, ou com a sua evocação, através de termos que pertencem ao calão. É um romance que aponta processos corrosivos, em virtude dos quais o texto e o corpo experimentam coacção e evocam constantemente a morte, concebida como ameaça quotidiana que configura a vida, uma vez que o corpo imobilizado pela morte converte-se em algo ignóbil, em escória, sem resquícios de transcendência.

Uma das características da obra de Rubem Fonseca consiste na tematização do macabro, do perecível e do violento, atravessada também pelo desejo apolíneo da beleza e do equilíbrio¹⁹⁵. A constante contraposição entre o modelo solar, nobre e erotizado, e o seu reverso, a metamorfose dionisíaca, é notória quando o narrador alude à beleza do corpo escultural de Ada, amante predilecta de Mandrake, e quando retrata a figura do anão Zakkai, cujo corpo se distancia do modelo apolíneo, e o rosto da mãe de Mercedes, que perdeu o vigor da juventude e regista marcas de decadência.

Ao longo do romance, Mandrake encontra-se envolvido, permanentemente, em diversas ligações amorosas, que se revelam perigosas, dado que, além de Ada, ele relaciona-se com Lilibeth, uma ex-cliente que tentava apanhar em flagrante o marido em relações homossexuais, e Bebel, cuja mãe assassinou a amante.

Num contexto em que as denominadas relações ilícitas são, com frequência, associadas à violência dos processos penais e dos assassinatos, em *A Grande Arte*, o amor torna-se um jogo como qualquer outro. As relações amorosas constituem meras encenações de desejos postos a circular em torno de pretensões convergentes. A concepção de amor eterno e desinteressado é apontada como falsificação de uma verdade que não há.

¹⁹⁴ Maria Antonieta Pereira, *op. cit.*, 2000, p.34.

¹⁹⁵ Cf., *idem*, pp.70-71.

Seduzidos pela aparência de um sentimento inexistente, as personagens empreendem uma constante rotatividade de parceiros descartáveis e apontam o corpo como um lugar de desafios e descobertas, o que implica um jogo instigante e, às vezes, exaustivo, daí que Mandrake reconheça, em determinados momentos, a deterioração da sua vida amorosa¹⁹⁶. A história da sua suposta vida é a própria história das suas leituras e das mulheres que, aparentemente, a motivaram:

Ada e seus quadríceps salientes curvilíneos sumptuosos, a elegância lânguida mórbida de Lilibeth, a pervertida candura de Bebel eram o meu deleite bemaventurado. Eu acreditava que amava a todas elas, que precisava da variação dos scripts, das retóricas, das fantasias, dos triunfos sexuais que elas me propiciavam. (A Grande Arte, p.256)

Enquanto que as relações do advogado com as mulheres se caracterizavam por uma nítida componente erótica, no romance surgem relações que se caracterizam pela prática de violência ou sevícias durante a relação sexual, como no caso de Camilo Fuentes e Zélia, cujo envolvimento não possui beleza, nem existe troca de afectos, revelando-se uma relação agressiva com traços de sadismo:

Zélia é muito estúpida para ser perigosa, pensou Camilo enquanto mandava que ela ficasse de quatro no chão da cabine. Em seguida começou a possuí-la como se faz com uma cadela, chamando-a de puta brasileira, espancando-a e fazendo-a gemer e pedir mais, num tom de voz abafado pelo barulho das rodas do trem. [...] Ele era um homem, pensou com orgulho, deitando-se sobre a mulher, penetrando-a com violência; ia fazer aquela cadela gozar mil vezes. (A Grande Arte, pp.101-102)

A relação referida encontra-se totalmente desprovida de erotismo, concebido este como um prazer de ordem mais profunda, mais artística, mais duradoura ou estética, envolvendo um desejo que não é meramente sexual e implicando uma comunhão de interesses, de gostos e de afinidades:

O erotismo do homem difere da sexualidade animal, exactamente porque envolve e implica a vida interior. [...] Pode, pois, dizer-se que, se o erotismo é a

¹⁹⁶ Cf., *idem*, pp.39-40.

*actividade sexual do homem, é-o na medida em que esta difere da dos animais. A actividade sexual dos homens não é necessariamente erótica, mas é-o de cada vez que não é rudimentar, de cada vez que não é simplesmente animal.*¹⁹⁷

Georges Bataille relaciona o erotismo com o fascínio pela morte, associando a violência do acto de pôr termo à vida de alguém e a violência sexual:

*A definição dada nos romances do Marquês de Sade do assassinato como cúmulo da excitação erótica tem apenas o sentido de levar às consequências extremas o esboçar do movimento que descrevi, não nos afastando necessariamente do erotismo. Há, na passagem da atitude normal à do desejo, uma fascinação fundamental da morte.*¹⁹⁸

[...]

*A violência de uma desordem, quando o ser que a experimenta conhece a morte, reabre em si o abismo que a morte revelou. A associação entre a violência da morte e a violência sexual tem esse duplo sentido. Por um lado, as convulsões da carne são tanto mais precipitadas quanto mais próximo se está do esgotamento; por outro, o esgotamento, desde que nos dê tempo, favorece a volúpia.*¹⁹⁹

Logo no início de *A Grande Arte* é descrita uma relação de violência sádica, que não envolve, especificamente, o acto sexual, dado que quando a figura feminina se prepara para continuar a acariciar o corpo do parceiro, este ataca-a violentamente e, por fim, assassina-a:

Era mesmo uma mulher inexpressiva, não faria realmente falta. O prazer que podia propiciar era mínimo, fácil de achar, de imaginar.

A mulher passou a língua no seu peito, detendo-se no mamilo. Sentindo o ingurgitamento no baixo ventre, afastou-a e levantou-se, postando-se de pé ao lado da cama. A mulher ajoelhou-se à sua frente, dúctil, funcional.

Ele agarrou-a pelo pescoço e jogou-a de costas ao chão, acrescentando à força das mãos o peso do seu corpo. A mulher abriu a boca, tentando respirar, emitiu um grunhido roufenho, os olhos arregalados fixados no rosto dele, os braços levantados, os dedos trêmulos, procurando um apoio que a salvasse de

¹⁹⁷ Georges Bataille, *O Erotismo*, Lisboa, Antígona, 1988, p.25.

¹⁹⁸ *Idem*, pp.16-18.

¹⁹⁹ *Idem*, p.90.

afundar e sucumbir na escuridão que rapidamente a engolfava. (A Grande Arte, p.7)

O prazer e o distanciamento necessários à execução dos crimes, descritos nas páginas do romance de Rubem Fonseca, estabelecem analogias com a experiência vivida pelo autor de um texto. Perante o assassinato consumado, algumas das personagens de *A Grande Arte*, à semelhança do escritor, entregam-se ao prazer de saborear o poder exercido sobre o outro ser dominado. Cortar a respiração do corpo é um gesto similar ao acto de colocar um ponto final na obra literária, dado que, em ambos os gestos, existe o reconhecimento de que aquele texto e aquele corpo tiveram um desfecho.

2.6 As lições da morte

Na primeira parte do romance, Mandrake, querendo entender as sucessivas mortes, procura conhecer as suas causas e procede a uma investigação-perseguição. Na segunda parte, o advogado-criminalista dedica-se a compor, partindo de vestígios textuais, uma versão coerente dos factos, seleccionando e ordenando os dados no interior do universo discursivo. Ele entrega-se à tarefa de analisar os cadernos de Lima Prado - o presidente da rede de crimes - e abandona as pistas relativas aos assalariados do crime:

O livro e os cadernos chegaram às minhas mãos na mesma ocasião. Sem eles eu não conseguiria saber tanto sobre o banqueiro - suas relações amorosas, suas transações financeiras – incluindo aí, é claro, o Escritório Central. Usei suas próprias palavras, muitas vezes, retiradas diretamente dos Cadernos, procurando preservar os efeitos literários que ele buscava, afinal Lima Prado se julgava um homem de letras. (A Grande Arte, p.172)

A escrita denuncia um propósito de examinar os mecanismos que conduzem à morte, de modo a combatê-la, humanizá-la e socializá-la. No entanto, considerar estes cadernos como documentos provoca desconfiança, dado que a caligrafia é quase indecifrável e há ainda a pretensa vocação literária de Lima Prado, apesar de os mesmos permitirem a montagem de uma versão final sobre os factos:

Os Cadernos de Lima Prado foram difíceis de interpretar e o trabalho que tive para traduzir essa verdadeira Pedra de Roseta mereceria uma nova Carta a M. Dacier. (A Grande Arte, p.256)

[...]

Talvez as coisas tivessem acontecido assim. Certeza eu não podia ter. Podia imaginar, concluir, deduzir – não havia feito outra coisa naquela história toda. De qualquer forma eu estava muito próximo da verdade. (A Grande Arte, p.291)

Em *A Grande Arte* surge um narrador que, de início, “olha de fora”, tentando decifrar os enigmas, posteriormente acaba por envolver-se, de um modo pessoal, com o crime organizado, até que se assume como narrador onisciente - criador e intérprete de textos. Dessa forma, a “grande arte”, que, a nível do enredo, se refere à habilidade no manejo das facas, assume, na obra, um sentido mais amplo, se pensarmos na palavra como arma, já que oculta e revela e, portanto, trai, fere. A problematização da palavra, que perdeu a força, que foi aliciada, expressa-se na metáfora da faca, aludindo-se à dificuldade de se atingir, através da linguagem, o cerne da questão. O processo de desvendamento dos crimes confunde-se com o próprio fazer literário: o resultado final da investigação é produto do diálogo entre diversos textos, não só organizados mas também interpretados e criados pelo “narrador/autor”, apesar da incapacidade de se chegar a uma verdade.

Surpreendentemente, Rubem Fonseca não manifesta intenção de culpabilizar os seres que praticam os crimes, nem apresentar uma visão maniqueísta das vítimas e dos criminosos, mas proceder a um redimensionamento da noção de culpa, proporcionando a reflexão sobre os contextos geradores de violência. A palavra, ao transmitir as diversas versões, uma vez que a verdade é vista como construção discursiva, torna-se no romance uma arma tão violenta como qualquer outra, visto que é manipulada pelos detentores do seu monopólio, isto é, pelos cadernos de Lima Prado e a pela interpretação que deles faz Mandrake.

Além de cumprir uma função catártica, libertadora da tensão provocada por ela mesma, a obra fonsequiana causa incómodo, estranheza e fascínio ao apresentar personagens e acontecimentos marcados por um cepticismo atroz, cuja frieza e falta de carácter provocam a recusa do texto, mas, concomitantemente, seduzem o leitor para determinadas preocupações.

O autor de *A Grande Arte* envolve o leitor na sua complexa história, dá voz aos miseráveis urbanos, mas não assinala a sua posição, não revela qualquer tendência para pôr em ordem o «cosmos», para restaurar uma determinada organização, uma vez que não há heróis, sendo todas as personagens, de certo modo, vilãs. Assim, a literatura fonsequiana

contempla e analisa, detalhadamente, o tabu, entrelaçando, inexoravelmente, a vida e a morte.

3. O suicídio em *Trapo* (1988) de Cristovão Tezza

3.1 Cristovão Tezza e o romance *Trapo*

Cristovão Tezza, um dos escritores de maior destaque no quadro da literatura paranaense, nasceu em 1952 e é natural de Lajes, Estado de Santa Catarina, onde viveu até 1959, ano da morte do seu pai. Em 1962, a sua família decide ir morar para Curitiba, capital do Estado do Paraná. Nesta cidade, ocorreram, com apenas treze anos, as suas primeiras experiências de criação literária, que se traduziram num livro de poesias, o qual não foi publicado. Em 1968, integra um grupo dirigido por Wilson Rio Apa, o CECAP - Centro Capela de Artes Populares - e passa a ter contacto com diversos tipos de arte, incluindo o teatro, a pintura e a literatura. Nessa época, começa a sua amizade e a sua aprendizagem com o referido director do grupo, que montou algumas peças da autoria de Cristovão Tezza, nomeadamente *Monólogo do Amanhã*, *Os Confinados* e *O Sétimo Ensaio*. Aqueles trabalhos marcaram a sua visão artística, proporcionando-lhe capacidade de síntese, valorização da visibilidade e domínio do diálogo, bem como incrementar a habilidade de unir as impressões visuais, sensuais e auditivas, uma vez que desenvolveu distintas competências como actor, director, contra-regra e mesmo iluminador.

O seu percurso de vida foi bastante diversificado e, em Dezembro de 1974, viaja até Portugal para se matricular no Curso de Letras da Universidade de Coimbra, todavia esta instituição estava fechada devido à Revolução dos Cravos. Por conseguinte, decide viajar de mochila pela Europa e trabalha, ilegalmente, na Alemanha, na cidade de Frankfurt. Regressa em Fevereiro de 1976 a Antonina e, para sobreviver, começa a trabalhar como relojoeiro. No ano seguinte, muda-se para o Acre e inicia o Curso de Letras. Em 1978, consegue transferência para Curitiba e conclui o curso de Letras na Universidade Federal do Paraná. Mais tarde, em 1983, Cristovão Tezza principia o Curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, na Universidade Federal de Santa Catarina, onde também começa a trabalhar como professor auxiliar. Em 1986, volta para Curitiba e é contratado como professor de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Paraná, conciliando, até aos nossos dias, esta actividade com a elaboração de livros de ficção, livros didácticos e artigos de crítica. Em 1987, apresentou a sua Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira, intitulada *Os Vivos e os Mortos, de W. Rio Apa: Visão de Mundo e Linguagem*, à Universidade Federal de Santa Catarina, em Florianópolis. Em 2002, Cristovão Tezza defendeu a sua Tese de Doutoramento na Universidade de São Paulo, publicada, em 2003, sob o título *Entre a Prosa e a Poesia: Bakhtin e o Formalismo Russo*.

Como ficcionista, realçamos que os primeiros romances de Cristovão Tezza, concluídos entre 1970 e 1974 - *O Papagaio que Morreu de Câncer*, *A Televida* e *A Máquina Imprestável* - nunca foram publicados. No ano de 1975, escreve os seus primeiros contos que, em 1980, são reunidos no livro *A Cidade Inventada*. Em 1977, começa a redigir o romance *Gran Circo das Américas*, publicado em 1979. No mesmo período, com o conto *Os Telhados de Coimbra*, participa na antologia *Assim Escrevem os Paranaenses* e elabora *23 Modos de Assassinar a Poesia*, *Introdução ao Paraíso* e outros poemas avulsos, que são, posteriormente, alguns deles inseridos, pelo autor, no romance *Trapo*. Em 1980, inicia o processo de escrita de *O Terrorista Lírico*, publicado no ano seguinte.

Em 1982, o autor inaugura uma nova fase da sua carreira literária, com a escrita de *Trapo*, embora só tenha conseguido publicar o romance alguns anos depois, em 1988. A obra serve de intermediário entre duas fases distintas na sua produção literária, dado que, antes da elaboração do referido romance, pode dizer-se que Cristovão Tezza testava vários recursos, na tentativa de alcançar ou de delinear melhor o seu estilo literário. Em *Trapo*, o escritor reúne certas características já trabalhadas por ele nos romances anteriores, o que faz com que apresente um vasto leque de matrizes, que passam a ser retomadas nas obras posteriores, pertencentes a uma fase de maior elaboração literária. *Trapo* foi o seu quinto livro publicado e o primeiro a merecer o reconhecimento nacional. A partir desse momento, Cristovão Tezza não teve mais problemas em conseguir a publicação dos seus livros, muitos deles tiveram mais do que uma edição e foram-lhe atribuídos vários prémios literários²⁰⁰.

No romance *Trapo*, cuja acção decorre na cidade de Curitiba, em 1978, o protagonista é Paulo, um poeta de vinte anos de idade, solitário, revoltado com as situações da vida e viciado em drogas, um suicida que se auto-denomina “Trapo”, daí o título da obra, nome pelo qual quer ser tratado:

²⁰⁰ Desde o seu primeiro livro - *Gran Circo das Américas* - Cristovão Tezza teve uma produção literária constante e a sua obra é não só relativamente extensa, mas também tem sido contemplada com diversos prémios. Em 1982, o escritor curitibano foi um dos vencedores do Concurso Nacional do Romance, prémio Cruz e Souza, com o livro *Ensaio da Paixão*. Em 1984, dedicou-se ao romance *Aventuras Provisórias*, publicado no ano seguinte ao de *Trapo*, tendo sido atribuído o segundo lugar no Concurso Petrobás de Literatura. Durante os anos de 1987 e 1988, escreveu *Juliano Pavollini*, editado em 1989. Dois anos depois publicou *A Suavidade do Vento* e, em 1992, iniciou a elaboração de *O Fantasma da Infância*, que dá continuidade ao romance *Juliano Pavollini*. Nessa mesma época fez a adaptação do romance *Trapo* para o teatro. Em 1995, publicou *Uma Noite em Curitiba* e, em 1998, *Breve Espaço entre Cor e Sombra*, que recebeu o prémio Machado de Assis da Biblioteca Nacional. Em 2004, publicou *O Fotógrafo*, que ganhou o Prémio da Academia Brasileira de Letras - melhor romance desse ano. Recentemente, Cristovão Tezza assinou um contrato com a Editora Record, que, no primeiro semestre de 2007, lançará o seu novo romance e irá reeditar *Trapo*, *Aventuras Provisórias* e *O Fantasma da Infância*.

– *O Trapo*.

– *Trapo?*

– *Apelido dele. O nome era Paulo, que não diz nada, como ele mesmo me explicava. “Além disso, dona Izolda, foi meu pai que me deu o nome de Paulo. Logo, não vale nada. Sou “Trapo”*.²⁰¹

Trapo é um típico adolescente urbano dos anos 70, completamente submerso na ideologia contestatária contra o sistema capitalista vigente, com a pretensão de modificar o mundo e abalar os pilares da família. Não tinha um bom relacionamento com o pai, Fernando, um empresário bem sucedido, nem com o resto da família, uma vez que a mãe, Cláudia, era manipulada pelo marido, acabando por enlouquecer devido ao suicídio do filho, e o irmão, Toninho, revelava um materialismo e uma falta de carácter que o irritavam profundamente.

O jovem poeta deixa uma paixão misteriosa, Rosana, para a qual escrevia inúmeras cartas e poemas, em páginas inéditas que vão parar, involuntariamente, nas mãos do professor Manuel, um viúvo aposentado e solitário que leccionou Língua Portuguesa no ensino secundário, durante mais de trinta anos, e Literatura Brasileira na Universidade Federal do Estado, durante um curto espaço de tempo. Essas cartas e poemas são levadas a casa do professor por Izolda, dona da pensão onde Trapo vivia e era tratado como um filho, sendo também sua confidente e amiga.

A procura voluntária da morte está presente não só em *Trapo* mas também no romance *Uma Noite em Curitiba*, uma vez que os seus protagonistas - Trapo e Paulo Rennon - não completam as suas trajectórias, continuando a cometer erros sucessivos, e, em vez de partirem em busca do que almejam, resolvem, através do suicídio, interromper os seus percursos. Em ambos os casos, o suicídio pode significar fuga aos problemas e à realidade, medo do recomeço, como se a morte devolvesse às personagens a oportunidade desperdiçada por elas de alcançarem os seus objectivos²⁰².

Relativamente a outras obras de Cristovão Tezza, salientemos a constante presença de seres insatisfeitos, inconformados, inquietos e que experimentam a angústia da sua inadaptação e tentam superá-la através do rompimento radical com a situação que os oprime. É o caso da personagem Juliano do romance *Gran Circo das Américas* que, na realização do velho sonho juvenil, foge com o circo; ou Raul Vasquez de *O Terrorista*

²⁰¹ Cristovão Tezza, *Trapo*, 6ª ed., Rio de Janeiro, Rocco, 1999 (1ª ed. 1988), p.18.

²⁰² Cf., Verónica Daniel Kobs, *A Obra Romanesca de Cristovão Tezza*, [Tese de Mestrado em Literatura Brasileira], Curitiba, Universidade Federal do Paraná, 2000, p.88. [www.cristovaotezza.com.br]

Lírico, que explode toda uma cidade como solução necessária para as opressões da vida urbana; ou ainda Pablo de *Aventuras Provisórias*, vítima da violência dos outros sem saber porquê e parte para uma comunidade alternativa em busca duma paz que lhe escapa. Na construção das suas personagens, o autor revela uma espécie de íntima identificação com os que vivem na margem, com aqueles cujas vidas trágicas parecem preservar as reais dimensões da grandeza e dignidade humanas²⁰³.

Os protagonistas das suas obras são seres humanos que vivem uma profunda solidão moral, vivem divididos entre a grandeza dos sonhos e a mesquinhez do quotidiano, uma sucessão de trivialidades. A desproporção entre querer e poder, entre planear e realizar traduz-se em transgredir gravemente as normas éticas e sociais, afastando aqueles que se queriam próximos, provocando o ódio e o desentendimento quando se anseia por amor e compreensão.

Determinadas personagens centrais dos romances tezzianos não são inseridas num mundo de prodígios, mas no quotidiano de uma sociedade degradada, terminando quase sempre a sua trajectória sem alcançarem o que pretendiam, continuando o seu caminho, que se converte numa busca constante. Centrando-se nas características mais marcantes desses seres, bem como no modo como surgem nos romances, constatamos que não são introduzidos ou apresentados, surgem abruptamente divididos entre o desespero, a volúpia sincera do amor, o comodismo insípido, o abismo moral e a perplexidade. Percebem que são o que não desejavam ser, concluindo que viveram uma vida opaca, destituída de grandeza²⁰⁴. Todos estes sentimentos de insatisfação, angústia e profundo sofrimento que as figuras criadas por Cristovão Tezza revelam - em particular o protagonista de *Trapo* - conduzem-nos a proceder à análise das circunstâncias reais da ocorrência da sua morte voluntária.

3.2 As circunstâncias da morte

O romance *Trapo* tem início após uma profunda crise e tensão na vida da personagem central, num momento em que a situação torna-se de tal modo insustentável que culmina no seu suicídio.

²⁰³ Cf., Carlos Alberto Faraco, «*Trapo* e outras histórias», in *Nicolau*, Curitiba, Julho de 1988. [www.cristovaotezza.com.br]

²⁰⁴ Cf. Elisa Campos de Quadros, «*Trapo* de Cristovão Tezza» in *Revista Letras*, Universidade Federal do Paraná, Publicação do Curso de Letras do Sector de Ciências Humanas, Letras, Artes da Universidade Federal do Paraná, n.º 37, 1988, pp.293-304. [www.cristovaotezza.com.br]

Inicialmente, as circunstâncias reais da morte de Trapo são fornecidas por Izolda Petroski, proprietária da pensão onde ele residia há cerca de dois anos, referindo que o suicídio ocorreu num domingo de manhã e que foi utilizado um revólver com silenciador, funesto acontecimento que lhe causou grande perturbação:

– *Domingo de manhã ele deu um tiro na cabeça. (Trapo, p.17)*

[...]

– *Professor, eu estou tensa, preciso descarregar. Um menino de vinte anos, uma simpatia, farrista, fino, educado, incapaz de uma maldade, de repente você abre a porta do quarto e vê ele morto, ensanguentado, com um revólver na mão, meu Deus! Eu não acredito! Dois anos morando comigo, era como um filho! [...]*

– *Ele se matou a que horas?*

– *Segundo os homens, entre as nove e dez da manhã.*

– *Mas vocês ouviram o tiro e...*

– *Que tiro?! Ninguém ouviu nada. Tinha silenciador no revólver. Fui abrir a porta cinco da tarde, pra trocar roupa de cama. Pensei que tivesse saído sem me avisar, o que era raro. (Trapo, pp.21-22)*

Nas cartas de Trapo surge também a alusão à compra da arma acima mencionada, à possibilidade de pôr termo à vida e de assassinar o pai:

Comprei uma arma – uma belíssima Magnum com silenciador (a mesma do Cobrador de Rubem Fonseca, sou exigente), munição, um pacote de maconha e algumas gramas de cocaína. Acho que não preciso de mais nada para enfrentar a vida. [...]

Absolutamente limpo – um anjo das trevas – acaricieei a Magnum carregada. Cheguei a aventar a hipótese do suicídio – não por ele em si, mas pelas manchetes do outro dia. [...] Não, é cedo ainda. Se eu me mato, eles jamais saberão o que perderam. Melhor matar os outros; meu pai, por exemplo. (Trapo, pp.57-58)

Izolda destaca a relação de grande afeição, quase maternal, existente entre ela e Trapo, enquanto que a relação com a família era muito problemática e distante:

É o que eu digo, como um filho. “Dona Izolda, tô chegando”: isso quando estava saindo. Ou então: “Tem um leitinho aí para rebater a cigarrada?” Uma vez

ele chegou e disse, quero que esse teto caia se não é verdade: “Dona Izolda, que pena que a senhora não é minha mãe”. Ele odiava a família, isso dava pra notar. (Trapo, p.22)

[...]

– *E a família dele?*

– *Trapo só falava mal. “Meu irmão é um babaca, só pensa em se encher de dinheiro. Meu pai é um sem-vergonha.” [...] E minha mãe uma idiota, mas uma idiota que está do lado deles. Que pena que a senhora não é minha mãe.” Nunca me esqueci, professor. (Trapo, p.35)*

Apesar da relação familiar ser conflituosa, a proprietária da pensão nunca suspeitou da possibilidade da ocorrência de uma atitude tão drástica e violenta por parte do seu hóspede preferido:

– *Mas, Izolda, não havia nada que sugerisse a possibilidade do suicídio?*

Amanhã começarei a reler as obras completas de Conan Doyle.

– *Absolutamente nada! Pelo menos que eu notasse. (Trapo, p.22)*

Ela retrata Trapo como um jovem alegre, enérgico e bem-humorado, aspectos nada característicos de um suicida, o que causa espanto ao professor Manuel:

– *Agora, farrista ele era. Todo o dia chegava de madrugada e dormia até a hora do almoço. [...] Ele estava sempre atropelado, não parava quieto. [...]*

– *Curioso, Izolda. Pela descrição, esse tal de Trapo não tem absolutamente nada de suicida.*

– *Mas ele se matou! Ou o senhor acha que estou mentindo?*

– *Claro que não, Izolda. Eu sei que ele se matou. O que quero dizer é que o temperamento dele, alegre, expansivo, farrista, é justo o contrário do que se esperaria de um suicida.*

– *Isso é verdade. (Trapo, p.23)*

No entanto, refletindo mais um pouco sobre a conduta de Trapo, ao longo dos dois anos de convívio, Izolda constata que ele manifestava, por vezes, sintomas de depressão:

– *Mas... – ela remexe a memória, acende outro cigarro, a sala nublada. – Trapo não era só assim. Tinha períodos de depressão também.*

Completava o quadro do adolescente em revolta. Euforia e depressão. Milhões deles pelo mundo, borboletas confusas durante dois, três anos, até passarem num concurso do Banco do Brasil ou tirarem o diploma de bacharel em alguma coisa. (Trapo, p.23-24)

Pela descrição da proprietária da pensão, o professor Manuel conclui que o suicida, provavelmente, era poeta, aspecto que ela confirma, salientando o apreço que sentia pela dedicação de Trapo à leitura e à escrita. Aliás, encontrou-o morto com a cabeça em cima de um conjunto de livros:

– E era poeta, não?

Surpresa:

– Como o senhor sabe?!

– Pelo quadro. [...]

– Agora, a verdade seja dita, era um menino inteligentíssimo. Passava o dia lendo. Gastava todo o dinheiro dele em livro. Era livro por tudo quanto é canto, não tinha mais onde botar, debaixo da cama, da mesa, da prateleira, na cadeira, na gaveta da cómoda, no chão, um em cima do outro. Duas obsessões: ler e escrever. [...]

E ele morreu com a cabeça em cima de uma pilha de livros, como travesseiro, o sangue cobrindo tudo, meu Deus, eu não posso lembrar da hora que abri a porta... eu não posso... nem pensar que... (Trapo, pp.24-25)

Trapo não divulgou a intenção do suicídio, não partilhou com nenhum amigo a sua dor, deixando-se invadir pelos sentimentos de incompreensão e de desespero. Assim, decidiu, voluntariamente, pôr termo à vida quando se encontrava só no seu quarto, tendo como única companhia a arma e os seus diversos livros.

3.3 As causas da morte

Explicar um suicídio revela-se um processo complexo, daí a necessidade de proceder à exploração das causas visíveis e menos visíveis da morte de Trapo. Existem diferentes razões que originaram o acto desesperado do protagonista do romance em questão, designadamente a família, a problemática relação com a namorada Rosana, dada a total oposição dos pais dela, a frustração literária e sexual, o mal-estar com a vida, a geração e o sistema capitalista.

À exceção de alguns episódios que remetem para a infância da personagem, em *Trapo*, Cristovão Tezza concede prioridade ao período de tempo imediatamente anterior ao suicídio do jovem, visto que para decifrar os enigmas que encobrem o passado da personagem e, particularmente, o motivo real da sua morte, torna-se necessária a apresentação de momentos-chave da sua vida, os quais são investigados, seleccionados e narrados pelo professor. Para desvendar os mistérios do acto suicida, revelando força e coragem, Manuel resolve, numa certa noite, ir ao bar *Bodega*, que era frequentado por Trapo, de modo a poder conhecer as pessoas que conviveram com ele, no intuito de ter algumas orientações que lhe permitam organizar todo aquele vasto material:

A juventude me espreita: onde irá esse velho? Aqui mesmo, através desta porta que Trapo tantas vezes deve ter atravessado com a cabeça cheia de maconha, cocaína, álcool, qualquer coisa exceto ele mesmo. Morreu sem saber quem era, ou, pelo menos, sem se decidir a ser o que era. Vejo-me descendo degraus estreitos, e respiro um bafo de calor. Não olho para ninguém, na certeza incômoda de que o bar inteiro parou para me ver. (Trapo, p.78)

Trapo passava as noites pelos bares na companhia de um desenhador, Hélio, o seu melhor amigo, que também estava, permanentemente, em estado de embriaguez, ou ficava, na pensão, a escrever cartas desvairadas a uma jovem pela qual se apaixonara. Na redacção das cartas, o uso frequente do calão não destoa dessa personagem e adequa-se inteiramente, dado que várias características do jovem poeta permitem o seu emprego, desde a idade, a rebeldia, o meio onde vive (uma pensão de baixa qualidade) e o seu posicionamento radical contra o sistema:

O sistema se encalacra e apodrece e se renova, simultâneo e mágico e filho da puta, e no apodrecer renasce, bicho gosmento, e nos leva de cambulhada, minha ora nomeada esposa Rosana do Ilmo Sr. Trapo. (Trapo, p.156)

O discurso do suicida deixa transparecer, nitidamente, o seu perfil e o seu carácter, daí que seja um instrumento que serve para expor a sua visão do mundo, a qual colide com a visão de outras personagens. Um dos aspectos mais marcantes consiste na falta de reciprocidade entre Trapo e a sociedade em que está inserido, notando-se uma evidente ruptura, que contribui para o desenvolvimento do seu aspecto problemático, um ser

marginalizado, cuja angústia e desespero existenciais são tão intensos que culminam com o acto de destruição da própria vida.

A trajetória desta personagem tezziana e o seu trágico fim estão em sintonia com o desencanto da época, da chamada geração dos anos 70, resultante da repressão política e do fracassado sonho romântico, que apregoava um mundo onde prevaleciam as relações de paz e de amor²⁰⁵.

O percurso de Trapo é fortemente condicionado pela sua relação com a família, com a qual não sente qualquer tipo de afinidade. O seu maior inimigo é o próprio pai e o conflito entre eles é o culpado pelo desvio no caminho percorrido pela personagem. O uso de drogas, a vida nocturna e marginal, até o suicídio, resultam da busca desesperada pela sua própria identidade, na tentativa de se distanciar da figura paterna. A própria Izolda constatou esse visível conflito familiar:

Ele odiava a família, isso dava para notar. E deviam de ser uns carrascos. Conheci o pai, um homem arrogante, cheio da grana, um carrão na frente com motorista. Mal olhou para o filho, o próprio filho. Tem coisa aí, seu Manuel. (Trapo, p.22)

Segundo Izolda, o pai tem uma nítida responsabilidade no suicídio de Trapo, uma vez que nunca procurou compreendê-lo:

– Daí eu disse que ninguém tinha matado ele. Ele que se matou. O pai já sabia, porque a polícia tinha avisado, mas quando eu falei foi como se o revólver de Trapo tivesse dado o segundo tiro, agora no peito do pai, à queima-roupa. [...] O homem se segurava na parede, mais branco ainda. O senhor está bem? Quer mais água? Ele respirou fundo, olhando o teto. Eu vi que tinha um depósito de lixo atravessado na garganta dele, juntado a vida inteira, e que agora ele estava pertinho de morrer. Eu estava com muita raiva dele, porque para mim ele que apertou aquele gatilho, de um jeito ou de outro. (Trapo, pp.37-38)

O conflito familiar orienta a vida de Paulo (Trapo), desde a sua infância, altura em que o pai matara o seu galo de estimação, primeiro e definitivo erro cometido por um ser insensível às fantasias de um miúdo de cinco anos. Este episódio é marcante, visto que é a

²⁰⁵ Cf., Rita Félix Fortes, «O careta e o porra-louca: dois amantes da literatura», in *Anais da 4ª Jornada de Estudos Linguísticos e Literários*, Cascavel, Edunioeste, 2002, p.165. [www.cristovaotezza.com.br]

partir desse momento que ele se apercebe das características negativas do progenitor e nasce o seu ódio pelo mesmo. Em *Juliano Pavollini*, a contenda entre Juliano e o seu pai, bem como a família desestruturada pela morte da figura paterna e pela fuga do filho, desempenha, igualmente, um papel fundamental na história da personagem.

A família é uma célula social, na qual os problemas surgem, naturalmente, devido aos estreitos laços afectivos e materiais que unem as pessoas que dela fazem parte. Aludindo à importância do tema da família, Cristovão Tezza refere, numa entrevista a Adriana Araújo, que o considera um excelente tema literário:

*Eu acho um tema fantástico, a família é uma instituição fantástica para a literatura. Ela, de certa forma, é uma síntese de todas as convergências do sistema de valores e referências do mundo moderno, das transformações, de duzentos anos para cá, ela é uma referência obrigatória.*²⁰⁶

Partindo da análise das cartas escritas por Trapo, notamos que a trajectória da personagem, em sentido descendente, é desencadeada sobretudo pelo conflito constante entre o jovem e o seu pai, que atinge o clímax quando o filho decide sair de casa. Ele escreve a Rosana verdadeiros manifestos contra a família, como fica explícito quando refere que ela é o “Templo do Demónio”, acrescentando ainda outras características negativas:

A família – esta inocente soma dos mais puros sentimentos cristãos, esta gruta solitária da sobrevivência, este teatro colorido e sorridente – a família é a Ponta de Lança de Satã no seu incontido desespero de domesticar a terra. [...] Estas duas figuras inocentes - Pai e Mãe - são a incontrolável alavanca do Inferno [...]. Colocai ambos sob o mesmo teto, e dai a eles alguns herdeiros, também sob o mesmo teto, e tereis a miniatura diária do Juízo Final, um Purgatório Perpétuo, ad infinitum. (Trapo, pp.75-76)

A família serve de base ao indivíduo, tanto para a sua integração social como para a formação do próprio carácter, daí que a desestruturação familiar exerça uma grande influência no facto de Trapo ter interrompido de um modo abrupto e extremo o seu

²⁰⁶ Adriana Araújo, «Entrevista com Cristovão Tezza», [Entrevista concedida por Cristovão Tezza a Adriana Araújo], in *Como a Luz Branca nas Cores de Espectro ou a Construção da Subjetividade em Uma Noite em Curitiba de Cristovão Tezza*, [Tese de Mestrado em Literatura Brasileira], Brasília, Universidade de Brasília, 1999, pp.76-77. [www.cristovaotezza.com.br]

percurso, visto que o conduziu a um desequilíbrio pessoal, levando-o à busca da sua própria identidade, e a uma notória inadaptação social. O contraste entre ambos é de tal modo acentuado que culmina no desejo do jovem aniquilar a figura paterna, o que está explícito nas cartas em que imagina provocar a sua morte:

Tiro a mão do bolso com a Magnum e descarrego-a silenciosamente no seu peito. Segue-se o tombo neutro de meu pai sobre uma poça de sangue que o carpete não consegue sugar a tempo. Um segundo de silêncio, o vazio universal. Matei, meu pai. Que emoção será essa? Que sentimento é adequado a este instante limite da minha vida? Estupor? Alívio? Desespero? Incomensurável solidão? Interrompo aqui a morte de meu pai, devido a falhas técnicas do meu mecanismo mental. Amanhã o matarei de novo, e assim todos os dias, até conseguir a versão definitiva, passada a limpo, no capricho. (Trapo, pp.59-60)

Toninho, o irmão mais velho, desperta-lhe também um sentimento contraditório de inveja e desprezo, dado que é, para o pai, o filho perfeito. Todavia, essa perfeição não tem valor para Trapo, dado que apenas significa submissão, obediência às ordens paternas, o que o torna o oposto dele. À semelhança do irmão, também Cláudia, a mãe, é submissa e fraca. Por insistência do marido, ela deixa de cuidar da educação de Paulo e opta pelo silêncio, não interferindo mais nas discussões entre pai e filho, recorrendo, sistematicamente, à medicação: «A Cláudia se fechou, envelheceu, silenciou, meio que morreu. Toma comprimido até hoje. E largou o filho, como eu queria.» (Trapo, p.151)

No entanto, a família é apenas uma das causas visíveis, uma vez que Trapo era um insubmisso à ordem imposta e às limitações que contrariam a natureza humana. As suas cartas expressam um vigoroso protesto contra a mesquinhez dos seres humanos em diversas manifestações. Os seus textos revelam grandes tormentos interiores, angústias, ódios que conduzem à sua destruição, dado que ele, ao suicidar-se, não se reconcilia com a vida. À semelhança de outros protagonistas tezzianos, ele é um ser marginalizado, incompreendido, que acaba por sucumbir devido ao mal-estar com a vida, com o sistema e à frustração editorial:

A terna e comovida adesão do autor a seus protagonistas-escritores-poetas falidos evidencia-se pela crítica contundente ao Sistema que lhes ceifou as oportunidades e frustrou a inspiração, por razões que podem insistentemente ser atribuídas à incompreensão da família, à indiferença da sociedade, à

*incompetência dos críticos ou à mesquinha do mercado editorial. [...] Se escrever é libertação, Trapo ou Juliano encaram a tarefa com a devoção dos suicidas.*²⁰⁷

O jovem poeta recorre ainda à literatura devido à sua incapacidade de lidar, de um modo concreto, com a penosa realidade e com as situações adversas, fazendo do seu dilaceramento juvenil e do seu confronto com a vida uma fonte de inspiração fundamental à criação do seu mundo imaginário. Porém, nunca conseguiu publicar o que escrevia, o que origina um adiamento constante dos projectos, provocando-lhe frustração a nível literário:

O que eu queria mesmo era escrever um romance com a sem-cerimônia com que escrevo a você. Talvez eu me transforme, depois de muito velhinho, cheio de netos, num bom contador de histórias. Viu? Tudo futuro, tudo amanhã, depois de amanhã, daqui a um mês, ano que vem. Ou então lá atrás: quando tinha cinco anos, quando saía de casa, quando isso, quando aquilo. Entre um e outro, esse buraco negro. (Trapo, p.172)

Além dos aspectos focados, Leninha, a amiga de Trapo, pensa que existe uma relação entre o suicídio de Trapo e o seu relacionamento com Rosana. A própria Izolda constata que ele revelava uma obsessão pela namorada:

– [...] Namorada...tinha sim. Uma tal de Rosana. Nos últimos meses ele andava simplesmente obcecado por ela. [...]

– O Trapo estava mesmo apaixonado, escreveu uma porrada de cartas para ela. (Trapo, p.29)

[...]

– Você conheceu a Rosana?

– Nunca vi. Mas a gente fica sabendo.

– Vocês acham que ele se matou por causa dela?

Silêncio. Luci bebe o licor, vagarosa. Leninha:

– Alguma relação tem que haver, professor. É muita coincidência. (Trapo, p.163)

²⁰⁷ Lênia Márcia Mongelli, «Ficção lírica e memorialística», in *O Estado de São Paulo*, 20 de Outubro de 1990. [www.cristovaotezza.com.br]

Trapo mantinha uma relação com uma jovem de 16 anos pela qual se apaixonara, contudo tinha grandes dificuldades em encontrar-se com a amada, devido à constante oposição dos pais dela, que exerciam uma vigilância contínua e não lhe concediam a mínima liberdade. A própria residência da família de Rosana era de difícil acesso, daí que o poeta a denomine de castelo ou fortaleza medieval:

Galgo os portões da mulher amada, espeto-me nas lanças de aço da fortaleza medieval e pulo nesse átrio bem cuidado, já transposto o fosso da defesa.
(Trapo, p.62)

[...]

E agonia: quinze dias sem carta! Ando rondando o Castelo, na esperança de te ver. Não te encontro mais na Aliança. Continuo sem colar cartazes no cérebro. Estou vago de expectativa. Suplico urgência. (Trapo, p.180)

Após ler todo o material escrito pelo poeta suicida e reunir as informações fornecidas não só por Izolda, Leninha e Hélio, mas também pelos pais de Trapo e de Rosana, o professor Manuel está de tal forma envolvido pelo seu discurso e, simultaneamente, inebriado pela presença de Izolda e pela novidade do convívio com os novos amigos que consegue imaginar o abalo sofrido por Rosana quando o pai, homem ironicamente denominado de extremamente religioso, a obrigou a abortar, o que conduziu à sua tentativa de mutilação do próprio corpo:

– Depois, naquela mesma noite, pai extremado, conduz Rosana, uma Rosana trôpega e ausente, para o carro. Trapo diria: gentil e pegajoso, um verme impotente. Mas quem pode julgar tão sem piedade? Foi rápido o aborto, e indolor – àquela altura, qualquer dor já estava seca e morta. [...] Isaura saiu do quarto, e na volta encontrou a filha com um estilete, começando a retalhar o corpo, os pulsos, o rosto, sem choro, a frio, numa tarefa meticulosa. Isaura tratou dos cortes sozinha, como pôde, já sentindo que nunca mais teria a filha. (Trapo, p.193)

O professor consegue ainda intuir ou, pelo menos, imaginar o desespero de Trapo perante tal inesperada situação, a qual motivou o seu suicídio:

Mas no domingo, pela manhã, Trapo foi até a casa de Rosana. Deve ter esperado o velho sair de carro para a missa, como sempre, para só então apertar a

campainha. [...] Posso até ver, Izolda, aquele menino batendo furioso no interfone, exigindo aos berros que o atendam, vendo, como eu vi, um vulto de mulher nas frestas da cortina lá adiante, e depois a sombra de Rosana abrindo a porta e a velha tentando segurá-la pelos cabelos – “não vá! não vá!” – mas já sem forças e nem coragem para impedi-la ou sequer para acompanhá-la até o portão.

Ficou atrás, em pânico, num outro grau de terror, enquanto via o resto da filha se aproximar de Trapo com o rosto e os braços e o corpo remendado – e aqueles terríveis olhos de gelo – avançar contra ele aos gritos e socos num último impulso de louca. Sabe-se lá o que disse a ele, mas o que ela disse foi demoníaco o suficiente para que ele voltasse ao quarto e se matasse, numa linha reta. (Trapo, p.194)

Os factores que contribuíram para que Trapo tomasse uma resolução tão drástica quão violenta foram de ordem familiar e afectiva, mas também existencial e social.

3.4 Os efeitos da morte

O suicídio de Trapo, acto voluntário e radical de protesto e negação da vida, provoca em Izolda e também em Manuel um sentimento de inconformismo e absurdo em relação à existência:

Eu não acredito! Dois anos morando comigo, era como um filho! (Trapo, p.21)

[...]

O suicídio incomoda: como se a sua inexplicável brutalidade (principalmente em um jovem) se espalhasse, líquida, e nos sujasse a todos, num atestado irreconhecível do fracasso comum. (Trapo, p.56)

Ao receber, através de uma estranha, o vasto espólio literário - cartas, poemas inacabados, bilhetes, frases soltas, contos e excertos de romances - de um poeta marginal, revolucionário e suicida, o sistemático e tradicional professor Manuel vê-se envolvido, de um modo involuntário, numa complexa tarefa:

Para você ter uma ideia: Trapo deixou 107 cartas propriamente ditas, 622 poesias, na maioria curtas, 26 recados ou bilhetes, 32 contos, 401 projetos, em geral de romances, nunca maiores de cinco páginas, 205 fragmentos, incluindo aí trechos de poemas, contos, frases, observações avulsas e esquemas de obras, e

mais 209 textos, aparentemente cartas, mas a rigor inclassificáveis. Em quase tudo não há indicação de datas. Além disso, falta catalogar esta pilha de manuscritos, quase que totalmente ilegíveis. (Trapo, p.118)

A proprietária da pensão pretende convencer Manuel a transformar o material escrito pelo jovem morto num livro ou escrever algo biográfico sobre ele. Inicialmente, o professor nega-se a fazer daquele material um livro, evidenciando uma grande relutância em aceitar o pedido, pois considera as páginas de Trapo uma afronta à literatura, dada a sua grande dificuldade em aceitar as mudanças sociais, comportamentais, linguísticas e urbanas que alteraram o mundo à sua volta, enquanto ele se refugiava na leitura de célebres obras literárias, na sua decadente casa dos anos 40:

É espantosa a arrogância do garoto, de se meter a revolucionar a poesia com tanto mau gosto, métrica coxa, vocabulário limitado e humor escatológico. Uma tragédia. Não se trata simplesmente de falta de respeito com a história da literatura, mas desconhecimento puro e simples. (Trapo, p.50)

[...]

– Izolda, publicar um livro não é apenas complicado; é sério. Antes de mais nada devo descobrir se a literatura de Trapo presta. Isso mesmo, desculpe a franqueza: se presta. (Trapo, p.69)

Manuel começa a investigar a vida do poeta, os motivos do seu suicídio e acaba por se envolver de um modo profundo na sua vida, saindo do seu microcosmos, passando a confrontar a sua personalidade conservadora com o mundo surpreendente do jovem suicida. No princípio do romance, ele utiliza argumentos que nos fazem acreditar que Trapo era um poeta inculto, desleixado, todavia, no decorrer da narrativa, temos conhecimento de que ele era um jovem dedicado à leitura e amante da literatura, dado que faz constantes referências a vários escritores (Rubem Fonseca, Marcel Proust, Jorge Luís Borges, Carlos Drummond de Andrade, Fernando Pessoa, entre outros) e a correntes literárias. Observemos também como se estabelece um jogo entre a linguagem do jovem - emocional e informal - e a linguagem formal e racional do conservador professor, sendo perceptível dois modos de comunicar bem distintos, duas visões do mundo em claro confronto. Na sua poesia, Trapo exprime o que sente, aquilo em que acredita, todavia o professor condena a sua forma de expressão, que não está de acordo com a linguagem padrão. O hóspede de Izolda tinha um estilo de vida boémio, nocturno, direccionado para o

vício, para os prazeres da bebida, encarando o mundo de uma forma egocêntrica, pessimista e, por vezes, satânica.

Contudo, apesar do contraste entre o mundo novo com que se depara e a solitária rotina de vida que terá de interromper, à medida que vai mergulhando naquele turbilhão de sentimentos e de conflitos, com o uso frequente de vocabulário de baixo nível, os preconceitos literários do mestre conservador vão-se atenuando e, como quem adopta um filho, o velho professor começa a interessar-se, profundamente, pela vida e pelo material escrito pelo jovem:

Ele tinha uma massa enorme de informações, intuições, sensações, toda a matéria-prima do trabalho literário. [...]

– O importante é que Trapo me comove. (Trapo, p.98)

[...]

Por outro lado, devo conformar-me com o fato de que Trapo, na sua loucura juvenil, escreve muito melhor do que eu - um reconhecimento vagamente doloroso, nesta idade. Afinal, nós somos nossa linguagem. (Trapo, p.138)

Utilizar expressões como “é das boas” e “que tal”, plausíveis nos textos de Trapo, começa, gradualmente, a fazer parte não apenas dos registos escritos do professor, como também do seu vocabulário oral habitual. O seu estilo de vida altera-se completamente, visto que embriagar-se de vodca oriunda do contrabando - em vez do licor de butiá da mãe - e sentir-se muito atraído pelas pernas firmes e bonitas de Izolda significa que, além do estilo literário, houve também uma grande transformação no estilo de vida do professor. Ao compararmos o seu texto final com os textos iniciais, fica evidente que, graças à literatura, a história de Trapo desencadeia a latente eloquência literária do professor e rompe com a monotonia da sua vida²⁰⁸.

Manuel não herda apenas as páginas do jovem morto, mas uma parte da sua vida que ficara por viver, aprendendo, na velhice, aquilo que Trapo sempre soubera: que viver é tão perigoso quanto apazível. Ele começa a valorizar a vida, quando espreitado pela morte do jovem, que passa a integrar e transformar a sua existência, despertando da solidão em que vivia, o que o leva a redimensionar a sua própria trajectória²⁰⁹, bem como o modo de encarar a própria morte:

²⁰⁸ Cf., Rita Félix Fortes, *op. cit.*, p.165.

²⁰⁹ Cf., Elisa Campos de Quadros, *op. cit.*, pp.293-304.

E havia algo neste filho nascido morto que era um mistério maior, sob o pretexto da literatura: a morte. Entendê-la em Trapo era entendê-la em mim. [...] Trapo exige um mergulho que é também um mergulho na minha própria realidade, à tristeza bem comportada da minha solidão. Interessa-me a figura torturada que deu um tiro na cabeça. Não entendo – e, súbito, a ideia me faz suar, a extensão da minha mediocridade – não entendo como me arrastei décadas e décadas sem dar um tiro na cabeça. (Trapo, p.130)

O professor refugia-se na literatura enquanto forma de compensar o vazio e a solidão do seu cotidiano, resultante da sua falta de aptidão para lidar com a vida concreta, para além do espaço imaginário da literatura. Esta simboliza uma forma de vínculo com a representação da vida, mas sem muitos dos riscos implícitos ao seu fluir concreto. A literatura será o veículo através do qual a realidade invadirá o seu percurso existencial e alterará a sua repetitiva e solitária rotina²¹⁰. Os textos do suicida farão com que o seu insípido cotidiano adquira uma nova vivacidade e intensidade:

Melancólico, voltei às ruas e às praças de Curitiba, sentindo Trapo vivo dentro de mim. De seu túmulo de suicida, chegam-me sua voz, seus argumentos, sua loucura, seu cego mergulho, sua espécie inexplicável de coragem, e agora, ao escrever, sua própria linguagem, uma soma de impulsos muito mais alta e densa do que sua obra. Gostaria, realmente, que ele estivesse aqui, comigo, abraçado comigo, um pai enjeitado, um filho perdido, para que fôssemos à Bodega em plena três horas da tarde de um dia de semana para tomar um porre, e eu lhe contaria, comovido (porque sou um velho piegas) que sou seu irmão. (Trapo, p.155)

[...]

– Grande figura, esse Trapo. – Mostro a papelada da mesa: – Tomou conta da minha vida. (Trapo, p.158)

O trágico suicídio de Trapo permite que Manuel destrua as barreiras cuidadosamente levantadas para protegê-lo do mundo que se transforma, de um modo veloz, à sua volta. As páginas que o jovem deixou acabam por lhe revelar que, apesar de árdua, a vida é uma fonte de inspiração capaz de extrapolar os limites do imaginário.

Destaquemos ainda outros efeitos da morte de Trapo, particularmente a observação de Izolda sobre o simbolismo e as implicações do seu suicídio, uma vez que, ao provocar a

²¹⁰ Cf., Rita Félix Fortes, *op. cit.*, p.165.

sua própria morte, ele pretendia atingir o pai e o seu modo de conceber o mundo, dado que ferir o próprio ser é uma forma sutil de ferir o ser do outro:

Então eu compreendi o ódio de Trapo. Aquele pai e Trapo só podiam ser inimigos até o fim da vida. E eu penso uma coisa cá comigo, professor: o tiro que o Trapo deu na cabeça mirava o pai dele, como um espelho. O pai era o alvo. [...] Quando o homem abriu a porta passando o lenço na boca, nos olhos, vi que aquela arrogância, aquele ar posudo de rei tinha sumido, tinha sido sugado pela morte do filho. [...] Por isso que eu digo: se o Trapo queria acertar o pai, acertou em cheio, um tiro muito pior que a morte, daqueles que deixam aleijado pró resto da vida. (Trapo, p.36)

O empresário Fernando revela que o acto do filho lhe causou grandes perturbações familiares, o fez recorrer ao álcool e questionar-se sobre o motivo da aversão que Paulo manifestava de um modo tão veemente, embora não encontre respostas:

– Precisamos beber, professor. Talvez bêbado eu consiga explicar. [...] Que o Paulo me odiava eu sempre soube. O que eu não sabia era a força idiota dessa raiva, que ele tivesse tanta capacidade de acabar comigo. E por quê, professor? por quê? Nunca ninguém vai responder a essa pergunta. Porque eu sei que a culpa não foi só dele. Eu sei. E estou tentando me acostumar com a idéia de que ele morreu. Porque eu tenho que agüentar a barra, porque eu tenho mulher, e tenho outro filho, e tenho a vida e todo um trabalho, e o Paulo está morto. (Trapo, p.148)

Além da mãe, o próprio pai de Trapo confia ao professor que recorre à medicação para tentar superar o conflito que vive. Manuel tenta ainda conversar com os pais de Rosana, contudo estes sentem-se muito revoltados com a situação e o próprio pai proíbe-o de procurar a esposa, ameaçando-o de recorrer à justiça. O discurso e a atitude do promotor Fontes revelam que a amada de Trapo encontra-se num estado muito preocupante:

– Quero lhe avisar, professor, que a próxima vez que o senhor vier à minha própria casa fazer ameaças à minha esposa, eu vou acionar os dispositivos legais para lhe pôr na cadeia, se for o caso. O senhor está ouvindo? [...]
– Em nome de um suposto estudo literário, de um suposto poeta que se matou e destruiu minha filha, o senhor vem profanar minha residência?! Ou o

senhor é muito estúpido, ou mau-carácter, professor. Este seu poeta estava prestes a ser colocado na cadeia por tráfico de cocaína, entre outras coisas. Se o senhor lesse uma carta, uma só, das muitas com que ele acabou com a minha filha, minha única filha, se o senhor constataste o inferno em que ele transformou minha família. (Trapo, pp.181-182)

O suicídio do jovem também teve repercussões nos seus amigos Hélio e Leninha, a qual salienta que o cartunista ficou muito afectado com essa perda:

– Trapo era uma presença forte, magnética. Não deu pra entender o suicídio dele. Foi uma porrada na cabeça da gente. [...]

– Estavam sempre juntos. Não vai ser fácil o Hélio levantar a cabeça. (Trapo, p.86)

Face ao funesto acontecimento estabelece-se não só uma amizade entre o professor e Hélio, mas este também contribui, significativamente, para que Manuel decida elaborar um romance em homenagem a Trapo e para que enfrente os desafios sem receios:

O importante, professor, é que a coisa fique pronta, que a gente tenha na mão a homenagem ao Trapo. E vai ser uma homenagem no estilo dele, do jeito dele, sem caretice. Sabe como? Estou sentindo a coisa, o Trapo vivo, não um amontoado de textos póstumos para esses porras de merda de leitores que não entendem bosta nenhuma!

A avalanche de palavrões em cadência desta vez não me incomodou – eu já estava completamente tomado pelo projecto do romance (e pela vodca). Até para isso foi preciso que alguém me empurrasse, toda a inércia do mundo me escolheu como refúgio. Enquanto sonhava do meu lado, Hélio sonhava do dele, em voz alta: [...]

Vagarosamente o romance de Trapo – e o meu – começava a se compor na minha cabeça, fragmentos isolados. (Trapo, p.129)

Não conseguindo perceber a razão do suicídio, Leninha manifesta uma profunda admiração pelo poeta suicida e anima-se com o projecto do romance:

Leninha se entusiasma:

– E o barato é que é sobre o Trapo, o poeta mais incrível que já conheci, professor. [...]

É a vez de Leninha se ruborizar: as mãos amassam e desamassam, amassam e desamassam uma dobra da blusa. Uma confissão súbita:

– Eu gostava muito dele. Sofri muito com a morte, não deu pra entender.
(Trapo, p.159)

A investigação de Manuel - repleta de encontros com pessoas invulgares, pertencentes a uma geração muito mais nova, em lugares que para ele são totalmente estranhos - transforma-se, paulatinamente, na grande aventura da sua vida. Estimulado pela vodca e pelas conversas com os amigos do jovem suicida, o professor, que antes não bebia, resolve escrever um romance a partir dos dados biográficos que conseguiu reunir:

– Izolda, que tal a gente festejar o início do livro do Trapo? Tem uma vodca novinha no congelador, presente do Hélio. É das boas, de contrabando. Que tal? Ela sorri. [...] Vejo Izolda se afastando, as pernas firmes e bonitas. (Trapo, p.195)

De um modo involuntário e acidental, a morte de Trapo funciona como instrumento de reintegração de Manuel no fluxo pulsante da vida, visto que o insere na arriscada e emocionante travessia existencial. É graças a esse evento que ele reencontra o prazer de ter amigos, como Hélio e Leninha, bem como a possibilidade de um relacionamento amoroso com Izolda. Todas essas pessoas invadem o seu cotidiano e proporcionam-lhe aceder a novas e diferentes emoções. A vida dos amigos de Trapo sofre, conjuntamente, uma transformação, uma vez que, através do professor, têm a possibilidade de prestar uma homenagem a um amigo que muito estimavam.

3.5 Reflexão final

A narrativa de Cristovão Tezza procede à montagem, de um modo harmonioso, de registos tão diversos como o do sistemático professor de língua e literatura, o ímpeto de Izolda - mulher popular e de pouca cultura, mas vivida e de nítida percepção psicológica, adquirida como proprietária de uma pensão - e o complexo e convencional mundo familiar

dos pais de Trapo e de Rosana. Acrescentemos ainda o universo jovem e irreverente do bar *Bodega*, sobretudo o pulsar alucinante e delirante da vida e da arte do poeta suicida²¹¹.

Durante o seu curto percurso existencial, Trapo bateu-se contra a disciplina hipócrita, o falso moralismo, a mediocridade burguesa da vida quotidiana numa cidade fechada e preconceituosa como Curitiba. Ele revolta-se, sobretudo, contra a sociedade institucionalizada, que não consegue compreender os sonhos, os anseios e o inconformismo juvenil. Por um lado, o romance retrata o mundo urbano e, por outro lado, apela à reflexão sobre a condição humana:

*O mundo urbano, povoado de pessoas voluntariosas, violentas e obstinadas, é o palco onde, inconsciente ou, pelo menos, involuntariamente, os seres destroem a própria e alheia felicidade. O tratamento dessa temática é marcado pela capacidade singular do escritor devassar a condição humana na sua miudeza cotidiana. Ressalta aí a preocupação em sondar, explicar e desvendar mistérios e inquietações, incertezas e conflitantes forças que desnorteiam o espírito dos indivíduos e alteram os rumos de cada destino. São reflexões sobre a vida, o mundo, a grandeza e a mesquinharia.*²¹²

Ocupando-se de um mundo desencantado em que o suicídio foi o único caminho encontrado por um jovem poeta, que vive em permanente conflito existencial para se evadir da penosa realidade, Cristovão Tezza contrabalança a ferocidade e a mediocridade do quotidiano urbano de Curitiba com o resgatar da dignidade humana, visto que esse acto auto-destrutivo de Trapo possibilitou ao professor Manuel despertar para uma nova e empolgante vida pessoal e literária.

Neste romance, a cidade de Curitiba revela-se fria e cinzenta, face ao comovido testemunho sobre a desproporção entre os sonhos do paraíso por parte do jovem poeta e a realidade familiar e social com a qual se depara, um mundo perverso, que retrata existências medíocres do quotidiano em que a mesquinhez se sobrepõe à virtude:

Faz frio neste Agosto de 1978. Resolvo sair, finalmente.

Ah diabólica noite de Curitiba! Pesada cerração e um frio de ossos, de cemitério, de cidade morta, de sombrio esquecimento. Ah amontoado de ódios, de

²¹¹ Cf., Lauro Junkes, «*Trapo: quem agride é a vida ou o romance?*», in *A Notícia*, Joinville, SC, 19 de Maio de 1991. [www.cristovaotezza.com.br]

²¹² Elisa Campos de Quadros, *op. cit.*, pp.293-304.

bílis, de rancores e frustrações neste alinhamento de prédios, casas, quintais, guardas, árvores secas, caminhos de expressos, lúgubres postes de luz mortiça, prostitutas roxas de minissaias, travestis de narizes grandes e joelhos ossudos, motoristas de táxis sonolentos em seus casulos alaranjados. (Trapo, p.60)

Ao proceder ao confronto entre a breve e extremada vida de Trapo com a longa e submissa vida de Manuel, Cristovão Tezza revela-se um observador nato do mundo mesquinho da cidade-província, da burguesia curitibana, da família repressora, conjugando todos esses aspectos com as pertinentes observações de um velho professor de literatura aposentado²¹³. Através da forma crua de tratar as personagens, o romancista revela o gosto pelo grotesco e pelo lado absurdo da existência.

A morte de Trapo, que é o ponto de partida deste romance, pode também ser entendida como o fim de um tempo ou de uma geração - herdeira dos anos 70 - e como um renascimento, representado pelo professor Manuel, em direcção à reconquista da sua própria vida.

²¹³ Cf., Celso Fioravante, «Curitiba, mon amour», in Revista *Primeiro Toque*, São Paulo, Agosto/Outubro de 1988. [www.cristovaotezza.com.br]

4. A morte natural em *Memorial do Fim: a Morte de Machado de Assis* (1991) de Haroldo Maranhão

4.1 Haroldo Maranhão e o romance *Memorial do Fim*

Haroldo Maranhão, filho do jornalista João Maranhão e de Carmen Lima Maranhão, nasceu em Belém, no dia 7 de Agosto de 1927 e faleceu no dia 15 de Julho de 2004, em Piabetá, no Rio de Janeiro. Teve uma infância incomum, uma vez que cresceu praticamente isolado no prédio do extinto periódico *Folha do Norte*, fundado pelo seu avô - o jornalista Paulo Maranhão - devido à perseguição política sofrida pela família, por causa das duras críticas tecidas em relação ao poderoso governador do Pará, Magalhães Barata.

A sede do jornal era a residência de Haroldo Maranhão e a biblioteca, as oficinas e a redacção do jornal constituíam o cenário das suas brincadeiras com o irmão, onde os dois meninos faziam de conta que eram jornalistas. Esse exercício diário de imaginação, o contacto permanente com os livros, a redacção e os acontecimentos imprevistos no jornal, assim como o trabalho de jornalista, iniciado aos 13 anos, forjaram o alicerce da sua obra literária. Posteriormente, o escritor criou e dirigiu o suplemento literário do periódico, no qual colaboraram Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. Nos anos 40, fundou a livraria Dom Quixote, ponto de encontro de intelectuais e a revista literária *Encontro*, com Benedito Nunes e Mário Faustino, destinada a difundir a actividade literária brasileira. Antes de iniciar a carreira de escritor, formou-se em advocacia, tornando-se procurador da Caixa Económica Federal do Rio de Janeiro, cidade onde viveu durante 20 anos.

A estreia como escritor só ocorreu depois dos 40 anos de idade, com a publicação de *A Estranha Xícara*, em 1968, o seu primeiro livro de ficção. O início tardio na literatura talvez seja explicado pela busca da perfeição verbal, que sempre o atormentou. A sua vasta obra inclui romances, crónicas, contos, novelas, literatura infanto-juvenil e até mesmo um dicionário de futebol²¹⁴.

²¹⁴ Em 1975, publicou *Chapéu de Três Bicos* e, em 1980, *Vôo de Galinha*. Foram diversas as obras que obtiveram prémios literários, nomeadamente *A Morte de Haroldo Maranhão* (1981), prémio da União Brasileira de Escritores - SP; *O Tetranelo del Rei - O Torto: Suas Idas e Venidas* (1982), prémio Guimarães Rosa e "Hors Concours" do Prémio Fernando Chinaglia; *As Peles Frias* (1983), prémio Instituto Nacional do Livro; *Flauta de Bambu* (1983), prémio Nacional Mobral de Crónicas e Contos; *Os Anões* (1983), prémio José Lins do Rego; *A Porta Mágica* (1983), prémio Vértice de Literatura, em Coimbra. Este último livro foi indicado, juntamente com a novela *Miguel Miguel*, como leitura obrigatória para os vestibulares da Universidade Federal da Universidade da Amazônia. Publicou ainda *Jogos Infantis* (1986), *Rio de Raivas* (1987), *Senhores & Senhoras* (1989), *Cabelos no Coração* (1990) e *Memorial do Fim* (1991). Na área infantil, publicou *Dicionário Maluco* (1984), *O Começo da Cuca* (1985), *Quem Roubou o Bisão* (1986) e *A*

Uma característica marcante na obra de Haroldo Maranhão são as várias personagens que transitam na divisa entre a ficção e a realidade, aspecto notório na sua última obra intitulada *Memorial do Fim: a Morte de Machado de Assis* (1991), um livro cuja matéria-prima são os últimos dias de um dos escritores mais representativos do Brasil e que foi também um dos fundadores, em Dezembro de 1896, da Academia Brasileira de Letras: Joaquim Maria Machado de Assis.

O escritor paraense elabora o *Memorial do Fim* a partir da maturidade do célebre autor de *Esau e Jacó*, ocupando o lugar de leitor que, movido por associações, interrompe a sua leitura e exercita-a. Assim, constrói a sua própria narrativa com personagens machadianas e revisita, ficcionalmente, o ambiente que o cercava nas vésperas da sua morte, ocorrida em 29 de Setembro de 1908. Narra os derradeiros momentos que antecedem a morte natural de Machado de Assis/Conselheiro Aires, isto é, do autor e/ou da personagem-narrador do seu último romance.

Para proceder à composição de *Memorial do Fim*, Haroldo Maranhão relia diariamente a obra machadiana e reescrevia dezenas de vezes cada frase da sua narrativa, cujas diversas versões foram redigidas à mão, apesar da proibição médica. Anteriormente, o autor já tinha manifestado uma predilecção pelo tema da morte ao publicar *A Morte de Haroldo Maranhão* (1981). Igualmente relacionado com a morte encontra-se o romance *Cabelos no Coração* (1990), com quase 500 páginas e que foi escrito em quatro meses, dado que o autor tinha receio de morrer antes de o terminar²¹⁵.

4.2 A presença da morte

Em *Memorial do Fim: a Morte de Machado de Assis*, Haroldo Maranhão retira do contexto original os romances e as personagens machadianas, adquirindo estas últimas até outras identidades, uma vez que se constroem seres ficcionais que se confundem com as figuras históricas que estiveram presentes ao longo da vida e nos últimos dias do célebre autor de *Dom Casmurro*.

Perante o título, somos induzidos a pensar que o moribundo seja Machado de Assis, porém também somos levados a presumir que existe a possibilidade de ser outra figura pertencente à órbita da ficção machadiana, dado que, nos primeiros capítulos do romance, o agonizante não é directamente nomeado e a luz foi retirada dos aposentos onde o mesmo

Árvore é uma Vaca (1986). Parte da sua obra foi publicada em jornais e revistas brasileiros e em publicações portuguesas, além de ter ainda trabalhos publicados na antiga Checoslováquia e nos Estados Unidos.

²¹⁵ Cf., Marcelo Pen, «Morte e obsessão artística marcam prosa de Haroldo Maranhão», in *Folha de S. Paulo*, 16 de Julho de 2004. [www.meguimaraes.com]

se encontra. Este aspecto remete para o próprio Machado de Assis e para o conto de sua autoria intitulado «Missa do Galo»²¹⁶, cujas cenas são, na sua maioria, iluminadas com luzes indirectas, havendo sempre uma área de penumbra. O artifício de usar zonas escuras - que o leitor precisa de iluminar para que delas possa extrair algum significado - será, identicamente, utilizado por Haroldo Maranhão e não será por acaso que essa dúvida é gerada a partir de referências a nomes do âmbito da obra machadiana, tais como Conselheiro, Joaquim Maria, Livramento, que criam uma expectativa em torno do moribundo²¹⁷.

Na narrativa, a constante transição de uma personagem para outra, de Machado de Assis para o Conselheiro Aires, do Conselheiro para Machado, implica que o leitor proceda a uma apreensão do código narrativo machadiano e do próprio código haroldiano, alicerçado no autor de *Quincas Borba*. Deste modo, o romance em análise tanto pode ser lido pelo viés da morte do Conselheiro Aires, célebre personagem machadiana, como pelo viés da morte de Machado de Assis:

– *É a Francisca, Sr. Machado. Vim vê-lo. Estava com saudades suas. E o senhor, não sentia saudades minhas?*

O Conselheiro pareceu que renascesse por uns segundos; elevou as pálpebras descobrindo os olhos afundados nos ossos da face, e buscou-a com o olhar vazio. Murmurou deitando nas palavras as poucas forças que lhe sobravam:

– *E eu... estou com saudades.... da Vida...*²¹⁸

Benedito Nunes destaca o papel de relevo, e mesmo obsessivo, que o tema da morte assume na obra haroldiana, em geral, e no romance em análise, em particular, bem como a singular homenagem prestada por Haroldo Maranhão a Machado de Assis, considerado a figura mais representativa do Realismo:

Memorial do Fim realiza agora um já idoso amor, casando a verve lúdica nutriz da narrativa de Haroldo Maranhão com o tema obsessivo da morte, que demoradamente visitou-a na fantasmagoria carnavalesca de 1981: A Morte de Haroldo Maranhão.

²¹⁶ Ver a este propósito Machado de Assis, «Missa do Galo», in *Contos*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1985, pp.135-147.

²¹⁷ Cf., Rogério da Silva Lima, *O Dado e o Óbvio: o Sentido do Romance na Pós-Modernidade*, Brasília, EDU/Universa, 1998, pp.93-94.

²¹⁸ Haroldo Maranhão, *Memorial do Fim: a Morte de Machado de Assis*, São Paulo, Marco Zero, 1991, p.73.

*A mesma verve lúdica [...] responde pelo presente livro, um esplêndido jogo de espelhamento: o romance de Haroldo Maranhão ficcionaliza Machado de Assis mirando-se na morte dele, e machadianiza-se por sua vez, amador na coisa amada transformado. Só um mestre – e já é tempo de se proclamar o valor magistral da ficção do romancista paraense – poderia atingir essa superior metamorfose, ao mesmo tempo apaixonante homenagem de um escritor a outro escritor.*²¹⁹

A morte é uma presença constante e, particularmente, representativa do universo ficcional do próprio Machado de Assis, tal como assinala Leda Maria da Costa:

*Independentemente dessa atribuição, a temida senhora aparece em todos os cantos da literatura machadiana, não como um simples adereço, mas participando ativamente da dinâmica narrativa. [...] Machado opera milagres. Retira a morte da sua habitual imobilidade e a torna um dos motores que faz seu universo ficcional funcionar. No mundo dos vivos, rodeado de ilusões e movido pelo falseamento, ela emerge como uma das únicas verdades possíveis. Verdade, no entanto, cercada de mentiras. Se a morte desmistifica, é também desmistificada ao ser esvaziada dos excessos de sentimentalismo que lhe são atribuídos e que, muitas vezes, são sustentados por interesses escusos e dissociados da simples piedade cristã ou de qualquer outro sentimento real.*²²⁰

A autora, que estudou os vários modos através dos quais a morte é representada em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, refere que o quarto do moribundo, os enterros, os cemitérios e os rituais fúnebres constituem um apoio à configuração do cenário em que a ficção machadiana se desenrola.

Em *Memorial do Fim*, a isotopia da morte passa por substantivos como *choro, luto, velórios, óbito, defunto, enfermo, morreição, finado, sucumbente, morto, cadáver, enterro, ataúde, sepultura, jazigo e cova*; por verbos como *morrer, inumar e sepultar*; e por expressões como *forças da morte, leito mortuário e trabalhos fúnebres*.

O romance de Haroldo Maranhão tem como personagem central Machado de Assis/Conselheiro Aires, este último protagonista do derradeiro romance machadiano, intitulado *Memorial de Aires*, coincidências no mundo da ficção que se fundem com o

²¹⁹ Benedito Nunes, «A morte de Machado de Assis» (intr.), in *Memorial do Fim: a Morte de Machado de Assis*, de Haroldo Maranhão, São Paulo, Marco Zero, 1991.

²²⁰ Leda Maria da Costa, *op. cit.*, p.72.

mundo do real histórico, aspecto que também ocorre noutros romances do autor²²¹. Além da fusão entre o real e a ficção, Benedito Nunes observa a presença sistemática de *thanatos* na obra em análise:

Eis porque, como texto basculante entre o real e o imaginário, Memorial do Fim (A Morte de Machado de Assis) ocupa o lugar inconfundível na linhagem do romance biográfico [...] a linha ou linhagem tanática, que recapitula o curso de uma vida a partir de seu fim, concentrando-se no momento extremo da morte, por onde o ficcional se introduz no biográfico. [...] Aqui, Machado de Assis morituro, personagem do romance, permanece na órbita da sua própria ficção. Quem morre, superpondo Carolina a Carmo, a bela Fidélia à prestimosa Hilda, é o Conselheiro Aires, cujo Memorial chega ao último fim. “Conversa do papel para o papel”.²²²

O romance *Memorial do Fim* constitui uma insólita e sóbria homenagem ficcional prestada a Machado de Assis por Haroldo Maranhão, revelando-se uma densa reflexão sobre a questão da morte e da escrita.

4.3 As circunstâncias e as causas da morte

Em *Memorial do Fim* surgem diversas referências ao gradual agravamento do estado de saúde do enfermo, revelando-se um processo moroso:

O provado Conselheiro Ayres avançava passo a passo no andamento dos larghetti, sem destoar do compasso binário de um metrônomo. Avançava para abstrato mas povoado país não abarcado nas cartas; ele sabia, os presentes todos sabiam que estava ali, certamente que sim, mas não estava mais ali. (Memorial do Fim, p.39)

O moribundo recebia, diariamente, muitas visitas e todas as pessoas amigas constataavam, com grande apreensão, que a morte era inevitável. A imprensa anunciava, por antecipação, a sua ocorrência, facto que o enfermo teve conhecimento:

²²¹ Ver a este propósito Haroldo Maranhão, *Cabelos no Coração*, Rio de Janeiro, Rio Fundo Editora, 1990. O romance é considerado uma biografia ficcional ou uma ficção biográfica romanceada de um herói, Filipe Alberto Patroni Martins Maciel Parente, que nasceu nos finais do século XVIII. Ver ainda *O Tetranelo Del-Rei - O Torto: Suas Idas e Venidas*, Lisboa, Edições Livros do Brasil, 1988 (1ª ed., 1982). O romance é uma obra de ficção que integra, conjuntamente, aspectos e figuras do domínio histórico.

²²² Benedito Nunes, *op. cit.*.

Amigos chegavam, cerrados de semblante pelas más expectativas que percorriam os quatro cantos da cidade. Um vespertino até lhe anunciou a morte, e o moribundo soubera. Jornais quase sempre vão adiante da morte; da verdade, raro é andarem emparelhados. (Memorial do Fim, p.127)

O próprio agonizante constata que o seu percurso existencial estava a chegar ao momento derradeiro, uma vez que até recebe a visita de figuras ilustres pertencentes ao mundo da política:

A segunda ponderação remeteu-o à certeza de que terminantemente chegavam ao cabo os seus dias; e de que as esperanças eram esperanças aéreas, atado agora à cama até que o encerrassem na urna, como um voto eleitoral frio. Ministro não visita enfermo a caminho de melhoras; o protocolo impõe-lhe o ônus da presença em antecâmaras fúnebres, onde se despeçam bafos derradeiros ou quando de todo cessaram. Tê-lo-ão advertido: o Conselheiro expele ares finais. (Memorial do Fim, p.29)

Os seus amigos e discípulos assistem com profundo pesar e desalento, aos últimos dias de vida do notável mestre:

É um fato pequeno em face do fato maior que nos esmigalha, ao vemos o amigo e mestre finar os dias como finda, muito lacerado de sofrimentos que só podemos imaginar, porque não os denuncia. (Memorial do Fim, p.167)

O romance é ainda composto por cartas de amigos próximos de Machado de Assis, como José Veríssimo, nas quais está patente a presença da morte, bem como a dor, o sofrimento que o moribundo tem que enfrentar nesta etapa final da vida em que o momento da morte se aproxima, paulatinamente, e em que a medicina já forneceu todo o seu contributo possível e a doença é somente acompanhada nos seus avanços:

A doença avança devagar; mas sempre avança, e quem saberá se mais devagar realmente? Que sabemos dos organismos vivos e esfaimados que nos roem internamente? A medicina foi além do impossível. O Couto, pobre dele, ignora como proceder para lhe aplacar os padecimentos. Tenho meditado sobre como o querido enfermo resiste aos ataques dolorosos, com que armas. Ele é um homem plácido, mas às vezes ira-se. [...] E a ira, te pergunto, não lhe valerá, nas

dores que o Couto diz serem cruéis, como elmo ou carapaça de ferro? (Memorial do Fim, p.19)

Atentemos na carta de Mário de Alencar ao amigo Medeiros, que traduz grande mágoa perante o sofrimento que a doença infligiu ao seu estimado mestre:

Não devo ocultar o desgosto pela carta que lhe escreveu o nosso Veríssimo, de cujos termos você me fez ciente. Anda-me o espírito gravemente doído, a mim me atingindo por igual o calvário do nosso mestre amado, que morre espartanamente; e haveria de nublar-se a sua câmara de sofrimentos com um excesso e uma demasia, para assim melhormente dizer-se do que seria quase um despautério. (Memorial do Fim, p.66)

A iminente ocorrência da morte era sentida por todos os que visitavam o enfermo:

A casa era um murmúrio só, dos amigos que assistiam o máximo de todos eles, nas fracas horas da vida. A qualquer momento os padecimentos podiam findar; padecimentos concluem-se imprevistamente. No entanto sempre haverá quem preveja. “Desta noite não passa!”, um agouro predissera como se mantivesse tratos com a augusta senhora, caprichosa mulher, que determina o minuto certo: agora; agora, não, depois; dentro de duas horas; dentro de dois dias. (Memorial do Fim, p.135)

Apesar da morte estar próxima, registamos a ausência em *Memorial do Fim*, cuja acção decorre em 1908, de uma figura eclesiástica. No entanto, esta situação coaduna-se com o que estava a suceder no Brasil, nos finais do século XIX e nos inícios do século XX, uma vez que a figura do médico começava a adquirir um maior relevo em detrimento da figura do sacerdote:

Ela agora preocupava-se com a ausência de religião naquela casa. [...]

José Veríssimo leu-lhe o pensamento como a uma página impressa. Entendeu-lhe a vontade calada, mas animosa, de abalar-se em busca de um sacerdote para salvar a alma posta a pique.

– Seria uma inutilidade, senhora, uma hipocrisia, porque ele absolutamente não crê. Um desgosto que lhe daríamos, um aborrecimento a mais. (Memorial do Fim, p.13)

A ocorrência da morte natural de Machado de Assis/Conselheiro Aires é um processo lento, testemunhado e acompanhado por figuras históricas e por personagens ficcionais, não se encontrando elementos pertencentes à Igreja neste cenário de dor e de pesar a fornecer os serviços habituais.

Durante vários séculos, os momentos que antecederiam a morte constituíam um episódio público em que toda a comunidade participava, enquanto que, nos inícios do século XX, todos os aspectos ligados à morte começam a provocar aversão, tal como se comprova em *Memorial do Fim* pelo incómodo sentido pelo Barão diante do moribundo. Observemos que, logo no primeiro capítulo, surgem indicações de que a doença, bem como todos os aspectos relacionados com os respectivos sintomas e tratamentos necessários, deixou de pertencer a um âmbito público e passou a estar restringida ao domínio privado, devido à repulsão que os gemidos, as tosses, os odores, os suores causam:

Aqui, o enfermo sujeitava-se a mal dormir e a finir sem conforto e sem paz, afligido de vexames. Tossir e gemer são atos privados. Haverá quem não se peje de fazê-lo à vista dos mais aproximados pela amizade. Há mais impudicos que estrelas num palmo de firmamento. Gemidos podem sempre ocultar-se atrás dos dentes soldados; já tossir é compulsão, e a tosse pula-nos da laringe como rã. A tosse é mulher palreira, que fácil se desconcerta nos mercados de peixe. Ora tosses, ora gemidos, ora a roupa enxovalhada do suor noturno, ora um corpo de ancião nuamente entremostrado! (Memorial do Fim, pp.11-12)

A proximidade com a morte provoca uma nítida sensação de desconforto e de inquietação no Barão, de modo que os seus olhos procuram, desesperadamente, por algo que possibilite libertar-se, de uma forma rápida, de todo e qualquer sinal de contacto com a doença e com os seus inconvenientes sintomas. O próprio agonizante apercebe-se, claramente, da reacção de repulsão do Barão:

Seus olhos buscavam o que logo encontraram, para lá decidido rumando: uma pia de lavar mãos, de água corrente. Já o Conselheiro mais trêmulo não poderia estar. A fisionomia chumbara-se. Tudo espreitava, e tudo ouvia; não lhe escapavam gestos, olhares, murmúrios.

O Barão abriu a torneira e ensaboou as mãos; e as reensaboou denotando aflição, temente dos salpicos da doença imunda. O moribundo seguiu-lhe cada

movimento, a água asseando as raspas do cancro, arrastando-as para a fossa. Alguém reclamou não sem impaciência e levando em mira adular:

– Uma toalha limpa para o Barão!

O Conselheiro Ayres em silêncio se deitou, voltando-se para a parede. O pobre Barão seria uma pouca pessoa para voltar as costas. Ele dava as costas não para a vida, que amava; dava as costas para a humanidade. (Memorial do Fim, p.41)

Ao longo da obra são escassas as referências às causas da morte e somente é referido que o motivo da mesma é devido a uma doença cancerígena:

Será? Será o quê?, voz anônima vivamente respondeu-lhe ao pé do ouvido, a um pensamento apenas debuxado. A tosse raivosa aplaca-se, quando mais não for da fadiga de tossir, tossir, tossir. O cancro sacia-se; tem sucedido que se sacie. (Memorial do Fim, p.28)

Na época a medicina possuía escassos meios para conseguir vencer a doença ou para retardar a morte, daí que a sua ocorrência seja inevitável.

4.4 Os efeitos e as lições da morte

À medida que o estado de saúde do moribundo se agrava acentuam-se os sintomas físicos, a notória magreza e palidez:

Calmo e de olhos quebrados, quietamente sentado, quanto lhe consentiam ossos gastos, que se esfarinhavam, Ayres não se avisava, porque não sabia, do estar enormemente roubado de carnes. As carnes perdiam águas; a palidez instalara-se; e era agora a cor preponderante; ele mirrara libras consideráveis, e talvez não pudesse opor resistência a um pé-de-vento. Um espelho, se lhe pusessem à frente, obra de desvario e crueldade, pô-lo-ia diante de outra pessoa. (Memorial do Fim, pp.39-40)

Quando o enfermo assume o papel de narrador, ele próprio traduz os efeitos do aproximar da morte, sentindo que jamais irá escrever ou ver o nascer do sol, uma vez que o tempo se esgota de um modo irreversível:

O tempo foge-me. Pena, tinta, papel, tenho-os a dois passos desta cama onde termino. Pena! Tinta! Papel! Já não me posso mexer. Mexer-me constitui-se no resumo das mil dores que suporto. Não verei mais o sol quando daqui a pouco amanhecer. Amanhã, serei um nome no obituário, e carnes magras e poucas a decomporem-se abaixo do chão. O corpo pára; o espírito persiste, o que é um equívoco do espírito, teimosia tola, que a nada vai. (Memorial do Fim, p.179)

A própria morte é personificada, agindo como alguém detentor de um grande poder:

Momento chega em que o doente entrega-se; entregando-se, é a morte instalando-se; e houvera entrega, desistência, e a morte rondava, a dous palmos, talvez três, não mais que essa distância. [...] Teria tudo que andar rápido, rapidíssimo, porque a morte, quando quer, não anda, não corre, voa, e agarra o que é seu com as dez garras. (Memorial do Fim, p.121)

No percurso narrativo da obra, testemunhamos um entrecruzar frequente entre o domínio ficcional e o domínio historiográfico, cujas fronteiras se apresentam ténues. Por um lado, a presença de personagens pertencentes ao universo machadiano configura a realidade ficcional e, por outro lado, a presença e circulação de amizades de Machado de Assis ou externas a ele, ou ainda pertencentes à história política do Brasil, configuram o real histórico. Constatamos essa simbiose entre a ficção e a realidade histórica devido à oscilação constante na forma de apresentação da figura do moribundo, dado que a cada momento o agonizante é nomeado de um modo diferente. Num determinado momento, o narrador, que no texto também se multiplica, narra a agonia de Machado de Assis - inserido no plano do real histórico - e noutro momento narra os últimos dias do Conselheiro Aires - figura do domínio ficcional - que, no decorrer da narrativa, é encarado como *alter-ego* do próprio autor de *A Mão e a Luva*, originando a simbiose entre a morte real e a morte fictiva:

Eram 3 horas e quarenta e cinco minutos de 29 de Setembro quando o Conselheiro Ayres enfim cessou de respirar. Os olhos exorbitaram-se, e assim estagnaram. Olhava com perplexidade para um lugar que especialmente lhe chamava a atenção, de onde não se afastava; enxergava em negro ou em branco, o que dá no mesmo, porque assim, branco, negro, negro, branco, é que é o nada. Fecharam-lhe as pálpebras; é o costume. Logo acudiam os que moldaram a

máscara do morto no seu primeiro minuto, quando é possível que o último nervo dê ainda a impressão de se mexer. O rosto eternizava-se com peremptória dureza. (Memorial do Fim, p.180)

É neste contexto que Lucilinda Teixeira assinala, no *Memorial do Fim*, o entrecruzamento de narrativas e de narradores, além do entrecruzamento entre ficção e realidade:

Misturando personagens verídicas (amigos de Machado) com outras tiradas de romances do próprio Machado, naquela simbiose entre criador e criatura, Haroldo se empenhou em dar vida a criaturas de papel, trazendo para sua ficção, a ficção de Machado, isto é, colocando a realidade - ficção de Machado – para a ficção. É uma história de estrutura narrativa complexa, repleta de flashbacks, digressões, entrecortada por comentários endereçados diretamente ao leitor e articulada a partir de variados pontos de vista.²²³

Percorrendo todo o romance, observamos a presença de Machado de Assis e dos seus amigos mais íntimos - José Veríssimo, Raimundo Correia, Euclides da Cunha, Mário de Alencar, Medeiros e Albuquerque -, bem como algumas das personagens do seu romance *Memorial de Aires*, nomeadamente o Conselheiro Aires, que é identificado, por diversas vezes, com o próprio Machado e Dona Carmo que, por sua vez, é identificada com Dona Carolina de Novais Assis, a esposa do escritor.

O Conselheiro Aires, Brás Cubas, Marcela Valongo, Dona Carmo, Aguiar e Lobo Neves são criações ficcionais, dado que as suas existências restringem-se ao campo da linguagem que circunscreve a obra machadiana; todavia, ao emigrarem para a realidade ficcional do *Memorial do Fim*, onde passam a conviver com a realidade do facto histórico, realizam uma transposição que as insere, simultaneamente, em dois universos distintos: o histórico e o ficcional²²⁴. O constante processo de metamorfose e de espelhamento a que Haroldo Maranhão submete as personagens é destacado por Rogério Lima:

No correr da narrativa constata-se a existência de um constante espelhamento de personagens. Um jogo de ilusões ou embaralhamento da memória, que é recuperado aos pedaços, leva o leitor a penetrar no espaço

²²³ Lucilinda Ribeiro Teixeira, *Ecos da Memória: Machado de Assis em Haroldo Maranhão*, São Paulo, Annablume, Centro de Estudos de Crítica Genética, 1998, p.15.

²²⁴ Cf., Rogério Lima, *op. cit.*, p.131.

*fragmentado do texto sem que disso ele se aperceba. Os personagens estão constantemente se metamorfoseando: Marcela transforma-se em Dona Carmo que se transforma em Fidélia que novamente é Marcela. [...] Estas transformações não ocorrem de forma abrupta, pelo contrário, são feitas com extrema subtileza. É possível perceber que Fidélia traz consigo as marcas de Marcela. [...] Este processo de espelhamento irá percorrer toda a narrativa, como se no processo de recuperação da memória os fragmentos se embaralhassem produzindo novos personagens.*²²⁵

Marcela confunde-se com Hilda, que é também Leonora, ambas inventadas, mas que têm na personagem Fidélia de *Memorial de Aires* a sua correspondente. É visível um jogo de nomes, o que cria um certo mistério, isto é, uma mesma personagem remetendo a diferentes nomes femininos.

A presença da personagem histórica de José Veríssimo, logo no capítulo inicial, denota uma preocupação com o estabelecimento de um caminho para uma “verdade” narrativa, que o leitor irá seguir ao longo de todo o texto. Dado que se trata de um memorial, o texto necessita de uma “voz de autoridade” - que confira autenticidade ao que vai ser narrado - garantida pela presença da figura acima mencionada, que tem assegurado o seu lugar dentro do real histórico.

O modo como a personagem é apresentada revela-se, particularmente, engenhoso: “Nunca me há-de esquecer este dia”. Através do seu pensamento, José Veríssimo instaura, de início, a curiosidade do leitor, conduzindo-o a tentar compreender o acontecimento que originou tal pensamento. Por outro lado, funciona como uma forma de preparar o leitor para o facto invulgar com o qual ele está prestes a se deparar: a súbita aparição de Marcela Valongo. O insólito surpreenderá também o historiador, visto que é uma figura de ficção, pertencente ao universo de outro memorial: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Porém, não é o facto de Marcela Valongo integrar um universo ficcional e transitar por outro que causará surpresa a José Veríssimo, o que se configura como inusitado e lhe causa surpresa é estar diante de uma mulher numa casa em que a presença feminina era tão reduzida²²⁶.

O pensamento inicial do professor, através do qual se toma contacto com o texto, remete de imediato para um outro pensamento, oriundo de uma personagem ficcional do conto «Missa do Galo» de Machado de Assis: «Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu com dezassete, ela trinta». O narrador

²²⁵ *Idem*, pp.91-92.

²²⁶ Cf., *idem*, pp.89-90.

do conto machadiano traz consigo uma dúvida que ele tenta esclarecer, tal como sucede com o professor Veríssimo, no romance haroldiano.

Outra figura portadora de uma condição histórica e pertencente à dimensão do real que cruza o *Memorial do Fim* é Mário de Alencar que, relativamente à presença feminina no *chalet* do Cosme Velho, procura, infatigavelmente, descobrir se realmente existe a figura de Marcela Valongo, acabando por concluir que tudo não passara de uma confusão estabelecida por José Veríssimo. Marcela era afinal Leonora, jovem leitora que assumiu determinados afazeres domésticos na casa do moribundo, facilitando o trabalho das funcionárias.

O próprio título *Memorial do Fim* estabelece de imediato uma relação de intertextualidade com a obra machadiana, dado que remete a um outro memorial, o *Memorial de Aires*. O vocábulo memorial tem várias acepções, mormente a de criação literária a partir de signos já cristalizados, e está também directamente relacionado com a palavra memória que, por sua vez, remete para uma outra obra ficcional de Machado de Assis, anteriormente citada, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Ao estabelecer todas estas conexões, Haroldo Maranhão deixa transparecer uma vontade de recuperar toda uma memória formada por leituras, cujos fragmentos irão constituir o corpo textual do romance em questão. Deixa ainda entrever que a imaginação ou invenção da morte dos outros estabelece uma relação com a vivência da morte pessoal. Realçando o fascínio que a obra e o mundo ficcional machadianos exercem em Haroldo Maranhão, Rogério Lima constata:

*O acontecimento em o Memorial do Fim é decorrente do estado agónico da personagem. Machado de Assis agoniza em um leito de morte improvisado no seu escritório. São esses últimos momentos do escritor que servem de mote para o escritor Haroldo Maranhão, um apaixonado pela obra de Machado, engendrar aquilo que ele denomina de pastiche da obra do mestre. Maranhão, em seu posfácio, se confessa um leitor apaixonado pela obra machadiana. O seu romance é resultado de um amor, de uma leitura desejante, cuja origem se encontra na adolescência. Dessa forma, Haroldo Maranhão lança o seu olhar apaixonado sobre o leito de morte do autor-moribundo para de lá extrair um pouco da luz que a experiência proporciona na hora da morte.*²²⁷

²²⁷ *Idem*, pp.100-101.

Além de representar o encontro entre duas figuras ilustres da literatura brasileira, o Conselheiro Aires e o grande mestre e criador dessa mesma personagem, *Memorial do Fim* constitui uma obra que recupera a trajetória de uma vida a partir do seu fim e mergulha no universo machadiano, de modo a assimilar o seu estilo na escrita, sendo Machado de Assis um protagonista que convive, simultaneamente, com as personagens que criou e com as pessoas que conheceu numa insinuação da ficção e da vida.

CONCLUSÃO

A sociedade é essencialmente um sistema de comunicação e de significação, o que implica que ela seja também um sistema de regras que organizam o pensamento, o comportamento e as atitudes dos seus membros. No Ocidente, durante séculos ou milénios, assumiu-se em relação à morte uma atitude de familiaridade e de proximidade, totalmente contrária à que actualmente é comum.

A morte constitui um fenómeno universal, que está presente no nosso quotidiano através dos variados casos de morte natural, homicídio, suicídio, acidentes com vítimas mortais e confrontos em situações de guerra, divulgados incessantemente pelos meios de comunicação social. Esta matéria é um acontecimento discutido mas também é, por diversas vezes, silenciado, dado que os comportamentos variaram ao longo dos séculos, dando origem a diferentes perspectivas.

Ao abordar a morte, a literatura dá-nos conta das suas distintas modalidades, da diversidade de pontos de vista sobre ela e das mudanças que afectam a sua visão ou recepção, uma vez que as concepções da morte e os seus rituais conhecem diferenças ao longo dos tempos. Na literatura ocidental (e mesmo universal), o tema da morte está presente nas mais diversas obras de todos os tempos, surgindo diferentes *exempla* de morte em rituais antropofágicos, em combate, por homicídio e por suicídio, bem como a morte social e a morte natural.

Casos há, como os que se verificaram no Brasil até ao século XVIII, em que a morte ocorria nos rituais de antropofagia das populações índias, relatados pelos jesuítas, na sua correspondência, considerando esses costumes bárbaros. Contudo, para os indígenas, a morte, num ritual antropofágico, tinha um significado bem diferente: seria o corolário de uma vida heróica, dado que a carne ficaria purificada e o espírito livre do processo de decomposição.

No Brasil, até ao século XIX, era comum a sepultura dentro da igreja e próximo das habitações - tratava-se de uma forma de os vivos manterem contacto com os mortos e auxiliava na permanência destes na memória de toda a comunidade. Todavia, devido às epidemias de febre-amarela e sobretudo de cólera, que assolaram diversas regiões brasileiras, começou a manifestar-se uma nova consciência urbanística e higiénica, uma vez que existiam efeitos nocivos para a saúde pública. A necessária separação entre o mundo dos vivos e dos mortos teve repercussões, conduzindo a práticas que, nos nossos

dias, repudiam a morte e afastam cada vez mais o ser humano do ambiente constrangedor dos hospitais e dos funerais. Porém, na viragem para o século XXI, o interesse por assuntos relacionados com a morte e o morrer reacendeu-se, dado que é um domínio que atravessa diversos campos do saber, designadamente o literário. A literatura brasileira não constitui excepção e a morte comparece também em distintas obras, desde as mais antigas às mais modernas, nomeadamente na recente ficção brasileira.

Na presente dissertação, estudamos a morte, com diferentes perspectivas, em quatro narrativas brasileiras da segunda metade do século XX. No romance *Ópera dos Mortos*, de Autran Dourado, a morte resulta da vida reprimida por rígidas convenções paternas, conduzindo a protagonista - Rosalina - a afastar-se totalmente dos habitantes da sua cidade, recusando a dimensão social da vida, tendo apenas por única companhia, durante os dias vazios e monótonos no seu sobrado, a velha criada muda Quiquina. Ela entrega-se à bebida para vencer a angústia do isolamento social; e a partir do momento em que passa a manter o relacionamento erótico/amoroso com o seu funcionário, o forasteiro Juca Passarinho, entra num processo de notório desequilíbrio, que culmina com traços de loucura, ao percorrer de madrugada as ruas da cidade entoando uma melodia para, supostamente, embalar o seu filho morto.

Com a sua sinistra força, a morte integra, em *A Grande Arte*, de Rubem Fonseca, um mundo profundamente violento e atroz, em que a ocorrência de agressões e homicídios povoa toda uma macabra realidade urbana, narrada com ironia e cinismo. Nesta obra temos um plano geral da sociedade brasileira, na qual é visível o aniquilamento do indivíduo pelo sistema, dado que a violência é decorrente de diversas formas de poder que os seres humanos procuram exercer uns sobre os outros, inviabilizando o estabelecimento da comunicação. Perante a consecução do assassinato, determinadas personagens, através de um processo análogo ao do escritor, deleitam-se a saborear o poder exercido sobre o outro ser dominado. Colocar um ponto final na obra literária é um gesto comparável ao acto de cortar a respiração do corpo, uma vez que, nesses gestos, existe a constatação de que aquele texto e aquele corpo tiveram um fim. O processo de desvendamento dos crimes confunde-se com o próprio fazer literário, visto que o resultado final da investigação é produto do diálogo entre diferentes textos, organizados, interpretados e elaborados pelo narrador/autor, apesar da impossibilidade de se conseguir alcançar com exactidão a verdadeira versão dos eventos.

São diversos os motivos que originaram o suicídio do protagonista do romance *Trapo*, de Cristovão Tezza, desde a família, a problemática relação com a namorada

Rosana, dada a total oposição dos pais dela, passando pela frustração literária e sexual, e a má relação com a sociedade. O suicida Trapo acaba ainda por exercer um fascínio em Manuel, professor aposentado, que vai dedicar todo o seu tempo à tarefa de saber quem ele realmente era, como vivia, o que fazia, o que pensava, com quem se relacionava. Para o professor, a morte do jovem concedeu-lhe um novo alento para terminar com a sua monótona e repetitiva rotina, proporcionou-lhe uma profunda transformação nas suas vivências quotidianas, conquistar a amizade de Hélio e Leninha, a afeição de Izolda e concretizar um velho sonho pessoal e literário de escrever um romance. Para Trapo, o suicídio é coerente com a sua insubmissão às rígidas regras sociais; vale como libertação da realidade penosa e intolerável, sobretudo depois de saber que a sua amada, completamente destroçada, foi forçada pelos pais a praticar aborto.

Além de constituir uma homenagem ficcional prestada a Machado de Assis, o romance *Memorial do Fim: a Morte de Machado de Assis*, de Haroldo Maranhão, constitui uma densa reflexão não só sobre a morte, mas também sobre a escrita. A obra, estruturada de forma fragmentária e descontínua, narra ora a agonia final de Machado de Assis, ora a agonia do Conselheiro Aires, protagonista do derradeiro livro do autor, intitulado *Memorial de Aires*, que constitui o remate harmonioso da sua vida, como ser humano e como escritor.

Estas obras permitem-nos não só assinalar a recorrência do tema da morte na ficção brasileira das últimas décadas, mas também destacar as suas diversas modalidades e perspectivas. Nos romances estudados, os espaços da morte são a própria habitação em *Ópera dos Mortos*; as ruas da cidade ou uma das divisões dos apartamentos em *A Grande Arte*; e o quarto é o lugar da morte para os protagonistas de *Trapo* e de *Memorial do Fim*. A nível temporal, não se pode precisar o momento histórico em que decorre a narrativa de Autran Dourado (tempo indefinido); em Rubem Fonseca é, claramente, o último quartel do século XX; no caso do romance de Cristovão Tezza são os finais dos anos 70; e a narrativa de Haroldo Maranhão situa-nos na primeira década do século XX.

Relativamente às causas da morte, podemos mencionar o isolamento social no caso de Rosalina, a luta pelo poder e pela sobrevivência num mundo profundamente hostil na narrativa fonsequiana, os problemas familiares e sociais de Trapo e ainda a doença e a velhice do protagonista do romance haroldiano. Como instrumentos de morte utilizados nos crimes narrados em *A Grande Arte* surgem diferentes tipos de armas, nomeadamente um machete, uma tesoura, facas, armas de fogo, carabinas e revólveres. Este último objecto, munido de um silenciador, também foi utilizado por Trapo para pôr termo à vida.

Os agentes da morte são, no caso de *A Grande Arte*, matadores contratados e pagos para aniquilar seres humanos e, em *Ópera dos Mortos* e *Trapo*, podemos indicar as inexoráveis e penosas pressões familiares e sociais.

Os distintos narradores apresentam uma concepção particular sobre a morte: uma certa distância e cinismo perante a violência urbana que culmina em homicídios, na narrativa de Rubem Fonseca, e uma nítida proximidade e complacência por parte dos enunciadores, nos outros três romances analisados.

As narrativas estudadas permitem-nos perceber e reflectir sobre os diversos aspectos da morte na sociedade brasileira, nomeadamente as consequências do isolamento que conduz à morte social, o agravamento da violência nas cidades que origina o aumento do número de assassinatos, a fuga às rígidas regras familiares e sociais que levam ao suicídio e a inevitabilidade da morte natural. Daí que a morte assuma a dimensão de viagem, de metáfora, de estratégia e de mistério na cultura e na literatura brasileiras, constituindo um modo de reflectir sobre a vida e o seu sentido.

Tal como dissemos, a morte é (foi e continuará a ser) um tema privilegiado por toda a literatura. Romancistas, poetas, dramaturgos contribuem não só para nos elucidar sobre os pensamentos e sentimentos provocados pela morte, mas também para nos familiarizarmos com ela. Escrever constitui uma meditação permanente sobre o ser humano e sobre a questão da morte, acerca da qual os escritores têm uma perspectiva dupla: a da obra onde eles criam e confrontam várias personagens com a “temida senhora” e a da sua própria vida.

Tema forte e fecundo, a morte obriga-nos a pensar nos limites da vida e envolve-nos nos mistérios da existência e do seu sentido. Dada a estreita relação entre a morte e a literatura, esta pode ajudar a compreender e esclarecer um dos maiores enigmas do ser humano.

BIBLIOGRAFIA

1 - BIBLIOGRAFIA ACTIVA

A. *Corpus*

DOURADO, Autran - *Ópera dos Mortos*, Rio de Janeiro, Rocco, 1999 (1ª ed., 1967).

FONSECA, Rubem - *A Grande Arte*, 11ª ed., Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1987 (1ª ed., 1983).

MARANHÃO, Haroldo - *Memorial do Fim: a Morte de Machado de Assis*, São Paulo, Marco Zero, 1991.

TEZZA, Cristovão - *Trapo*, 6ª ed., Rio de Janeiro, Rocco, 1999 (1ª ed. 1988).

B. Outras obras citadas dos autores do *corpus*

DOURADO, Autran - *Lucas Procópio*, Rio de Janeiro, Editora Record, 1985.

DOURADO, Autran - *Um Cavalheiro de Antigamente*, Rio de Janeiro, Rocco, 2001 (1ª ed., 1992).

FONSECA, Rubem - *Agosto*, São Paulo, Companhia das Letras, 2005 (1ª ed., 1990).

FONSECA, Rubem - *Contos Reunidos*, org. Boris Schnaiderman, São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

FONSECA, Rubem - *Mandrake: a Bíblia e a Bengala*, São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

FONSECA, Rubem - *64 Contos*, introd. Tomás Eloy Martínez, São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

MARANHÃO, Haroldo - *Cabelos no Coração*, Rio de Janeiro, Rio Fundo Editora, 1990.

MARANHÃO, Haroldo - *O Tetranelo Del-Rei - O Torto: suas Idas e Venidas*, Lisboa, Edições Livros do Brasil, 1988 (1ª ed., 1982).

TEZZA, Cristovão - *A Suavidade do Vento*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Rocco, 2003 (1ª ed., 1991).

TEZZA, Cristovão - *Uma Noite em Curitiba*, Rio de Janeiro, Rocco, 1995.

2 - BIBLIOGRAFIA PASSIVA

Bibliografia sobre Autran Dourado

CAMARGO, Maria Stella - *Linguagem e Silêncio na Obra de Autran Dourado*, [Tese de Mestrado em Literatura Brasileira], Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1973.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha - *A Teia e o Labirinto: Uma Leitura da Ficção de Autran Dourado*, [Tese de Doutorado em Literatura Brasileira], Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1978.

CARNEIRO, Sílvia Maria Ximenes - *A Técnica Ficcional de Autran Dourado*, [Tese de Mestrado em Literatura Brasileira], Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1975.

FRAGA, Maria Cristina Prates - *Ficções Mineiras: O Espaço de Subsolo*, [Tese de Doutorado em Letras Vernáculas-Literatura Brasileira], Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000.

LEPECKI, Maria Lúcia - *Autran Dourado: Uma Leitura Mítica*, São Paulo, Quíron, Brasília, INL, 1976.

LUCAS, Fábio - *O Carácter Social da Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1970.

LUCAS, Fábio - Recensão crítica de *Ópera dos Fantoques* de Autran Dourado, in *Colóquio/Letras*, n.º 140/141, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Abril-Setembro de 1996, pp.341-342.

LUCAS, Fábio - Recensão crítica de *Um Cavaleiro de Antigamente* de Autran Dourado, in *Colóquio/Letras*, n.º 131, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Janeiro-Março de 1994, pp.256-257.

PARKER, John - Recensão crítica de *Lucas Procópio* de Autran Dourado, in *Colóquio/Letras*, n.º 96, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Março-Abril de 1987, pp. 134-135.

PEREIRA, Marlene Guedes da Fonseca - *O Cantar da Rosa-Lina no Solo da Terra: Análise Contrastiva Entre a Personagem Rosalina de Autran Dourado e Algumas Heroínas Trágicas Gregas*, [Tese de Mestrado em Literatura Brasileira], Rio de Janeiro, Departamento de Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1993.

PORTELLA, Eduardo - «O tempo e o significado das coisas» (intr.), in *Ópera dos Mortos*, de Autran Dourado, Rio de Janeiro, Rocco, 1999.

REIS, Roberto - «Autran Dourado: cavaleiros de antigamente», in *Revista de Literatura Brasileira*, n.º 12, Ano 7, 1994.

VASSALLO, Lígia Maria Pondé - *Uma Leitura das Imagens em Ópera dos Mortos*, [Tese de Mestrado em Literatura Brasileira], Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1974.

Bibliografia sobre Rubem Fonseca

ALVES, Luís Alberto Nogueira - *O Discreto Charme do Romance: Uma Análise Dialética de A Grande Arte*, [Tese de Mestrado em Literatura Brasileira], Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992.

ARAÚJO, Homero José Vizeu - «A Grande Arte de Rubem Fonseca», in *Letras de Hoje*, v. 17, Porto Alegre, Pontifícia Universidade Católica de Rio Grande do Sul, Março de 1984, p.159.

CANO, Tania Pérez - «Narrar la muerte: una aproximación à la cuentística de Rubem Fonseca», in *Acercamientos a Rubem Fonseca: Premio Juan Rulfo 2003*, Guadalajara, Universidade de Guadalajara e Centro Universitário de Ciências Sociais e Humanidades, 2003.

COELHO, Celso Francisco Maduro - *O Caso Fonseca: Uma Leitura de O Caso Morel, Bufo & Spallanzani, Romance Negro e Outras Histórias*, [Tese de Mestrado em Literatura Brasileira], Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1996.

COSTA, Flávio Moreira - «Brasil: balanço do ano literário 1983», in *Colóquio/Letras*, n.º 78, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Março de 1984, p.71.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de - *Os Crimes do Texto: Rubem Fonseca e a Ficção Contemporânea*, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2003.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de - «Rubem Fonseca», in *Biblos Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. 2, Lisboa/S. Paulo, Editorial Verbo, 1995, pp. 649-650.

FREITAS, Adriana Maria Almeida de - *Rubem Fonseca: Revisitando e Transgredindo as Regras do Romance Policial*, [Tese de Mestrado em Literatura Brasileira], Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1993.

GOMES, Álvaro Cardoso - Recensão crítica de *Pequenas Criaturas* de Rubem Fonseca, in *Colóquio/Letras*, n.º 161/162, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Julho-Dezembro de 2002, pp.482-483.

GOMES, Renato Cordeiro - *Todas as Cidades, a Cidade: Literatura e Experiência Urbana*, Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

MARMELO, Jorge - «Mais dois casos para Mandrake», in *Mil Folhas do Jornal Público*, 29 de Julho de 2006.

MOTA, Maria Sarita - *Um Diálogo de Textos: Estratégias de Representação da Cidade na Ficção Contemporânea*, [Tese de Mestrado em Literatura Brasileira], Rio de Janeiro, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2001.

NOVO, Elesbão J. R. P. - *Rubem Fonseca: a Cordialidade Violentada* [Tese de Mestrado em Literatura Brasileira], Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1985, pp.128-129.

PEREIRA, Maria Antonieta - *No Fio do Texto: A Obra de Rubem Fonseca*, Belo Horizonte, Edição da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais/FALE, 2000.

PEREIRA, Maria Antonieta - «Signos em trânsito: A Grande Arte de Rubem Fonseca», in *Palavras ao Sul: Seis Escritores Latino-Americanos Contemporâneos*, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 1999, pp.13-26.

PETROV, Petar - «A denúncia social em *Feliz Ano Novo* de Rubem Fonseca», in *Letras de Hoje*, v. 25, Porto Alegre, Pontifícia Universidade Católica de Rio Grande do Sul, Março de 1990, p.51.

PETROV, Petar - *O Realismo na Ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*, Algés, Difel, 2000.

PETROV, Petar - Recensão crítica de *Agosto* de Rubem Fonseca, in *Colóquio/Letras*, n.º 132/133, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Abril-Setembro de 1994, pp.271-272.

PETROV, Petar - «Trajectórias realistas na prosa de Rubem Fonseca», in *Vértice*, n.º 113, Lisboa, Editorial Caminho, Setembro-Outubro de 2003, p.118.

SCHNAIDERMAN, Boris (posf.) - «Vozes de barbárie, vozes de cultura: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca», in *Contos Reunidos* de Rubem Fonseca, São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

SCHÜLER, Donaldo - Recensão crítica de *A Grande Arte*, in *Colóquio/Letras*, n.º 82, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Novembro de 1984, p.113.

VIDAL, Ariovaldo José - *Roteiro Para Um Narrador: Uma Leitura dos Contos de Rubem Fonseca*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2000.

TEZZA, Cristovão - «A Grande Arte: visão do mundo e linguagem», in *Travessia 12*, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 1º semestre de 1986, p.144.

ZALUAR, Alba - «Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil», in *História da Vida Privada: Contrastes da Intimidade Contemporânea*, Vol. 4, São Paulo, Companhia das Letras, 1998, pp.245-318.

Bibliografia sobre Cristovão Tezza

AMBORSKA, Katarzyna - *Breve Espaço Entre Palavra e Imagem em Cristovão Tezza*, [Tese de Licenciatura em Literatura Brasileira], Cracóvia, Universidade Jagiellona de Cracóvia, 2003. [www.cristovaotezza.com.br]

ARAÚJO, Adriana de F. B. - *Como a Luz Branca nas Cores de Espectro ou a Construção da Subjetividade em Uma Noite em Curitiba de Cristovão Tezza*, [Tese de Mestrado em Literatura Brasileira], Brasília, Universidade de Brasília, 1999. [www.cristovaotezza.com.br]

FARACO, Carlos Alberto - «*Trapo* e outras histórias», in *Nicolau*, Curitiba, Julho de 1988. [www.cristovaotezza.com.br]

FIORAVANTE, Celso - «Curitiba, mon amour», in *Revista Primeiro Toque*, São Paulo, Agosto/Outubro de 1988. [www.cristovaotezza.com.br]

FORTES, Rita Félix - «O careta e o porra-louca: dois amantes da literatura», in *Anais da 4ª Jornada de Estudos Linguísticos e Literários*, Cascavel, Edunioeste, 2002, p.165. [www.cristovaotezza.com.br]

JUNKES, Lauro - «*Trapo*: quem agride é a vida ou o romance?», in *A Notícia*, Joinville, SC, 19 de Maio de 1991. [www.cristovaotezza.com.br]

KOBS, Verónica Daniel - *A Obra Romanesca de Cristovão Tezza*, [Tese de Mestrado em Literatura Brasileira], Curitiba, Universidade Federal do Paraná, 2000. [www.cristovaotezza.com.br]

LEMINSKI, Paulo - «O suicídio da literatura, segundo *Trapo*» (posf.), in *Trapo* de Cristovão Tezza, São Paulo, Editora Brasiliense, 1988.

MONGELLI, Lênia Márcia - «Ficção lírica e memorialística», in *O Estado de São Paulo*, 20 de Outubro de 1990. [www.cristovaotezza.com.br]

MONGELLI, Lênia Márcia - Recensão crítica de *A Suavidade do Vento* de Cristovão Tezza, in *Colóquio/Letras*, n.º 125/126, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Julho-Dezembro de 1992, pp.326-327.

QUADROS, Elisa Campos - «*Trapo* de Cristovão Tezza», in *Revista Letras*, Universidade Federal do Paraná, Publicação do Curso de Letras do Sector de Ciências Humanas, Letras, Artes da Universidade Federal do Paraná, n.º 37, 1988, pp.293-304. [www.cristovaotezza.com.br]

SAJNAJ, Léa; HAMANN, Marcelle - «O dialogismo no romance *Trapo*, de Cristovão Tezza», in *@Letras - Revista Eletrônica*, Curso de Letras da UTP, Vol. 4, n.º 4, Junho de 2002. [www.cristovaotezza.com.br]

SARAIVA, Arnaldo - Recensão crítica de *Breve Espaço entre Cor e Sombra* de Cristovão Tezza, in *Terceira Margem*, Revista do Centro de Estudos Brasileiros da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, n.º 2, Porto, 1999, pp.85-86.

TAVARES, Carlos - «Mais sabor ao bolo oco da literatura», in *Jornal de Brasília*, Brasília, 12 de Agosto de 1988. [www.cristovaotezza.com.br]

Bibliografia sobre Haroldo Maranhão

AA. VV. - *Gigantes da Literatura Universal: Machado de Assis*, Mem Martins, Editorial Verbo, 1972.

COSTA, Leda Maria da - *O Invisível Refletido: A Representação da Morte e dos Mortos nas Memórias Póstumas de Brás Cubas e Crônica da Casa Assassinada*, [Tese de Mestrado em Literatura Brasileira], Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2003.

LIMA, Rogério da Silva - *O Dado e o Óbvio: o Sentido do Romance na Pós-Modernidade*, Brasília, EDU/Universa, 1998.

NUNES, Benedito - «A morte de Machado de Assis» (intr.), in *Memorial do Fim: a Morte de Machado de Assis*, de Haroldo Maranhão, São Paulo, Marco Zero, 1991.

PEN, Marcelo - «Morte e obsessão artística marcam prosa de Haroldo Maranhão», in *Folha de S. Paulo*, 16 de Julho de 2004. [www.meguimaraes.com]

TEIXEIRA, Lucilinda Ribeiro - *Ecos da Memória: Machado de Assis em Haroldo Maranhão*, São Paulo, Annablume, Centro de Estudos de Crítica Genética, 1998.

3 - BIBLIOGRAFIA SOBRE A MORTE (EM GERAL)

AA. VV. - *Enciclopédia da Morte e da Arte de Morrer*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2004.

AA. VV. - *La Mort Aujourd'hui: Publié du Centre National des Lettres*, Marseille, Éditions Rivages, 1982.

AA. VV. - *Le Temps et la Mort dans la Philosophie Contemporaine d'Amérique Latine*, 2^a ed., Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, 1992.

AA. VV. - *Verbo: Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, Lisboa, Editorial Verbo, Vol. 13, 1972, pp.1384-1394.

ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (dir.) - *História da Vida Privada: Da Primeira Guerra Mundial aos Nossos Dias*, Vol. 5, Lisboa, Edições Afrontamento, 1991.

ARIÈS, Philippe - *Essais sur l'Histoire de la Mort en Occident du Moyen Âge à nos Jours*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

ARIÈS, Philippe - *Images de l'Homme Devant la Mort*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

ARIÈS, Philippe - *O Homem Perante a Morte - I*, trad. Ana Rabaça, Mem Martins, Publicações Europa América, 1988 (1^a ed., 1977).

ARIÈS, Philippe - *O Homem Perante a Morte - II*, trad. Ana Rabaça, Mem Martins, Publicações Europa América, 1988 (1^a ed., 1977).

- BACHELARD, Gaston - *La Terre et les Rêveries du Repos*, Paris, Ed. José Corti, 1971.
- BATAILLE, Georges - *O Erotismo*, Lisboa, Antígona, 1988.
- BAUDRILLARD, Jean - *L' Echange Symbolique et la Mort*, Paris, Éditions Gallimard, 1976.
- BAYARD, Florence - *L'Art de Bien Mourir au XVe Siècle: Étude sur les Arts du Bien Mourir au Bas Moyen Âge à la Lumière d'un Ars Moriendi Allemand du XVe siècle*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 1999.
- BELMONT, Nicole - «Vida/Morte», in *Enciclopédia Einaudi*, Vol. 36, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1997.
- CHAUNU, Pierre - *La Mort à Paris: XVIe, XVIIe et XVIIIe Siècles*, Paris, Fayard, 1978.
- COELHO, António Matias (coord.) - *Atitudes Perante a Morte*, Coimbra, Livraria Minerva, 1991.
- CORDONNIER, Vincent - *De la Mort à l'Histoire*, Paris, La Colombe, 1956.
- DELUMEAU, Jean - *O Medo no Ocidente 1300-1800*, trad. Maria Lúcia Machado, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- DUBY, Georges - *Ano 1000 Ano 2000: no Rasto dos Nossos Medos*, trad. Telma Costa, Lisboa, Teorema, 1997.
- DUBY, Georges - *As Damas do Séc. XII*, trad. Telma Costa, Lisboa, Teorema, 1996.
- DURKHEIM, Émile - *O Suicídio: Estudo Sociológico*, trad. Luz Cary, Margarida Garrido e J. Vasconcelos, 7ª ed., Lisboa, Editorial Presença, 2001 (1ª ed., 1897).
- ELIADE, Mircea - *História das Ideias e Crenças Religiosas*, trad. Daniela de Carvalho e Paulo Ferreira da Cunha, Porto, Rés, 1980.
- ELIADE, Mircea - *Tratado da História das Religiões*, Porto, Asa, 1992.
- GUIOMAR, Michel - *Principes d'une Esthétique de la Mort*, Paris, Ed. José Corti, 1967.
- HENNEZEL, Marie de; LELOUP, Jean-Yves - *A Arte de Morrer*, Lisboa, Editorial Notícias, 2001 (1ª ed., 1998).
- HUIZINGA, Johan - *O Declínio da Idade Média*, trad. Augusto Abelaira, Lisboa, Editora Ulisseia, 1996 (1ª ed., 1924).
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir - *La Mort*, Paris, Flammarion, 1966.
- LE GOFF, Jacques - *O Nascimento do Purgatório*, 2ª ed., Lisboa, Editorial Estampa, 1995.

- LENOIR, Frédéric; DE TONNA, Jean Philippe - *La Mort et l'Immortalité*, Paris, Bayard, 2004.
- LEPP, Ignace - *La Mort et Ses Mystères: Approches Psychanalytiques*, Paris, Grasset, 1966.
- LE SIDANIER, Jean-Marie - *La Mort*, Paris, Librairie Larousse, 1978.
- MARTINS, Mário - *Introdução Histórica à Vidência do Tempo e da Morte*, Vol. I, Braga, Livraria Cruz, 1969.
- MINOIS, Georges - *História do Suicídio: a Sociedade Ocidental Perante a Morte Voluntária*, trad. Serafim Ferreira, Lisboa, Edição Teorema, 1998.
- MONTANDON, Raoul - *La Mort Cette Inconnue*, Paris, Éditions Victor Attinger, 1942.
- MORIN, Edgar - *O Homem e a Morte*, trad. João Guerreiro Boto e Adelino dos Santos Rodrigues, Mem Martins, Publicações Europa América, 1988 (1ª ed., 1970).
- OLIVEIRA, Abílio - *O Desafio da Morte: Convite a Uma Viagem Interior*, Lisboa, Editorial Notícias, 1999.
- PROST, Antoine; VINCENT, Gérard - *História da Vida Privada: da Primeira Guerra aos Nossos Dias*, trad. Armando Luís de Carvalho Homem, Vol. 5, Porto, Edições Afrontamento, 1990.
- SAMPAIO, Daniel - «Prefácio», in *O Desafio da Morte: Convite a Uma Viagem Interior*, de Abílio Oliveira, Lisboa, Editorial Notícias, 1999.
- SCHMIDT, Joël - *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, Lisboa, Edições 70, 2002.
- SCHNEIDER, Michel - *Morts Imaginaires*, Paris, Grasset, 2003.
- THOMAS, Louis-Vincent - *Anthropologie de la Mort*, Paris, Payot, 1976.
- THOMAS, Louis-Vincent - *Mort et Pouvoir*, Paris, Payot, 1978.
- THOMAS, Louis-Vincent - *Rites de Mort*, Paris, Fayard, 1985.
- URBAIN, Jean-Didier - «Morte», in *Enciclopédia Einaudi*, Vol. 36, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1997.
- VOVELLE, Michel - *La Mort et l'Occident: De 1300 à nos Jours*, Paris, Gallimard, 1973.
- VOVELLE, Michel - *Mourir Autrefois: Attitudes Collectives Devant la Mort au XVIIe et XVIIIe Siècles*, Paris, Gallimard, 1974.
- ZIEGLER, Jean - *Les Vivants et La Mort*, Paris, Ed. du Seuil, 1975.

4 - BIBLIOGRAFIA SOBRE A MORTE NA LITERATURA

A. Textos “criativos” citados

ALIGHIERI, Dante - «O Inferno», in *A Divina Comédia*, Vol. 1, trad. Fernanda Botelho, Lisboa, Círculo de Leitores, 1981.

ALMEIDA, Manuel António de - *Memórias de Um Sargento de Milícias*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1989 (1ª ed., 1854).

ANDRADE, Oswald de - *Os Condenados*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970 (1ª ed., 1922).

ASSIS, Machado de - *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, Garnier, 1988 (1ª ed., 1889).

ASSIS, Machado de - *Esau e Jacó*, Porto Alegre, L&PM Pocket, 1998 (1ª ed., 1904).

ASSIS, Machado de - *Memorial de Aires*, Lisboa, Edições Cotovia, 2003 (1ª ed., 1908).

ASSIS, Machado de - *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Lisboa, Edições Cotovia, 2005 (1ª ed., 1881).

ASSIS, Machado de - «Missa do Galo», in *Contos*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1985, pp.135-147.

AZEVEDO, Álvares de - *Obras de Manoel António Álvares de Azevedo*, 3º Tomo, 7ª ed., Rio de Janeiro, H. Garnier, [s.d.].

AZEVEDO, Aluísio - *Casa de Pensão*, São Paulo, Editora Martin Claret, 2002 (1ª ed., 1884).

BAUDELAIRE, Charles - *Les Fleurs du Mal*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964 (1ª ed., 1857).

BERNARDES, Diogo - *Obras Completas*, pref. e notas de Marques Braga, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1945.

BOCAGE, Manuel Maria du - *Obra Completa*, Vol. I, ed. de Daniel Pires, Porto, Edições Caixotim, 2004.

BRANDÃO, Raul - *História dum Palhaço (A Vida e o Diário de K. Maurício); A Morte do Palhaço e O Mistério da Árvore*, Lisboa, Relógio D'Água, 2005.

CAMÕES, Luís de - *Os Lusíadas*, Porto, Porto Editora, 1987 (1ª ed., 1572).

CARDOSO, Lúcio - *Crónica da Casa Assassinada*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Editora Letras e Artes, 1963.

CASTELO BRANCO, Camilo - *Amor de Perdição*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1983 (1ª ed., 1862).

- ECHEVARRÍA, Fernando - *Sobre os Mortos*, Porto, Edições Afrontamento, 1991.
- ESPANCA, Florbela - *Poesia Completa*, 3ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2002.
- ÉSQUILO - *Oresteia: Agamémnon - Coéferas - Euménides*, intr. e trad. Manuel de Oliveira Pulquério, Lisboa, Edições 70, 1998.
- EURÍPIDES - *Alceste*, São Paulo, Editora Martin Claret, 2003.
- EURÍPIDES - *Medeia*, trad. Maria Helena da Rocha Pereira, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1991.
- FERREIRA, Vergílio - *Aparição*, Venda Nova, Bertrand Editora, 2000 (1ª ed., 1959).
- FLAUBERT, Gustave - *Madame Bovary*, Paris, Éditions Gallimard, 1972 (1ª ed., 1857).
- GARRETT, Almeida - *Frei Luís de Sousa*, Porto, Porto Editora, 2005 (1ª ed., 1844).
- GOETHE, Johann W. - *A Paixão do Jovem Werther*, trad. Teresa Seruya, Mirandela, João Azevedo Editor, 1989 (1ª ed., 1774).
- GOETHE, Johann W. - *Fausto*, trad. João Barrento, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1999.
- HELDER, Herberto - *Poesia Toda*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996.
- HOMERO - *Ilíada*, trad. Frederico Lourenço, Lisboa, Cotovia, 2005.
- HOMERO - *Odisseia*, trad. Frederico Lourenço, Lisboa, Cotovia, 2003.
- LISPECTOR, Clarice - *A Hora da Estrela*, Rio de Janeiro, Rocco, 1999 (1ª ed., 1977).
- MELO, D. Francisco Manuel de - *As Segundas Três Musas*, Lisboa, Clássica, 1944.
- MOURÃO, Rui - *Cidade Calabouço*, São Paulo, Quíron, 1973.
- NOBRE, António - *Poesia Completa*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000.
- NOLL, João Gilberto - *Hotel Atlântico*, São Paulo, Francis, 2004 (1ª ed., 1989).
- PIRES, José Cardoso - *Balada da Praia dos Cães*, Lisboa, Associação Portuguesa de Escritores, 1982.
- QUENTAL, Antero de - *Poesia Completa*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001.
- RAMOS, Graciliano - *São Bernardo*, 74ª ed., Rio de Janeiro, Editora Record, 2002 (1ª ed., 1934).
- RIBEIRO, Bernardim - *Menina e Moça*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1942 (1ª ed., 1554).

- RUFFATO, Luiz - *Eles Eram Muitos Cavalos*, São Paulo, Boitempo, 2005 (1ª ed., 2000).
- SABINO, Fernando - *O Encontro Mercado*, 72ª ed., Rio de Janeiro, Record, 2001.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de - *Poemas*, Lisboa, Relógio D'Água, 2003.
- SARAMAGO, José - *As Intermittências da Morte*, Lisboa, Caminho, 2005.
- SARAMAGO, José - *O Ano Da Morte de Ricardo Reis*, 15ª ed., Lisboa, Caminho, 2000 (1ª ed., 1984).
- SHAKESPEARE, William - *Tragédias: Romeu e Julieta, Hamlet, Macbeth*, trad. Domingos Ramos, Barcelona, Mediasat Group, 2004.
- SÓFOCLES - *Antígona*, trad. Maria Helena da Rocha Pereira, Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian e Junta Nacional de Investigação Científica, 1992.
- SÓFOCLES - *Rei Édipo*, trad. Maria do Céu Zambujo Fialho, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1986.
- TAVEIRÓS, Paio Soares de - in *Cancioneiro da Ajuda* de Carolina Michaëlis de Vasconcellos (edição crítica e comentada), Vol. I, Halle, Max Niemeyer, 1904.
- TOLSTOI, Léon - *A Morte de Ivan Ilich*, trad. João Maia, Lisboa, Editorial Verbo, 1960.
- TORGA, Miguel - *Bichos*, 18ª ed., Coimbra, [s.n.], 1990 (1ª ed., 1940).
- VERÍSSIMO, Érico - *Incidente em Antares*, pref. Maria da Glória Bordini, 3ª ed., São Paulo, Companhia das Letras, 2005 (1ª ed., 1971).
- VERÍSSIMO, Érico - *O Resto é Silêncio*, 3ª ed., Lisboa, Livros do Brasil, 1976 (1ª ed., 1943).
- VIRGÍLIO - *Eneida*, trad. Luís Cerqueira, Cristina Guerreiro e Ana Alexandra Alves, Lisboa, Bertrand Editora, 2005.

B. Textos ensaísticos

- ANDRÉ, Carlos Ascenso - «Morte e vida na *Eneida*», in *A Eneida em Contraluz*, Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, 1992.
- BARRENTO, João - «Da morte livre», in *Ler: Livros & Leitores*, n.º 65 (Inverno de 2004/2005), Lisboa, Círculo de Leitores, 2004.
- BESSE, Maria Graciete - *Discursos de Amor e Morte: a Ficção de Urbano Tavares Rodrigues*, Porto, Campo das Letras, 2000.
- BISIAUX, Marcel; JAJOLET, Catherine - *40 Écrivains Parlent de la Mort*, Paris, Pierre Horay Editeur, 1990.

BOLCÃO, Clóvis - *Pequena Enciclopédia de Personagens da Literatura Brasileira: Perfis dos Mais Importantes Personagens da Nossa Literatura*, Rio de Janeiro, Elsevier Editora, 2005.

CARNEIRO, Flávio - *Entre o Cristal e a Chama: Ensaio Sobre o Leitor*, Rio de Janeiro, Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2001.

CARNEIRO, Flávio - *No País do Presente: Ficção Brasileira no Início do Século XXI*, Rio de Janeiro, Rocco, 2005.

DUARTE, Lélia Parreira (coord.) - *As Máscaras de Perséfone: Figurações da Morte nas Literaturas Portuguesa e Brasileira Contemporâneas*, Rio de Janeiro, Bruxedo; Belo Horizonte, PUC Minas, 2006.

FERNANDES, José - *O Existencialismo na Ficção Brasileira*, Goiânia, Ed. da Universidade Federal de Goiás, 1986.

FERREIRA, José Ribeiro - *Amor e Morte na Cultura Clássica*, Coimbra, Ariadne Editora, 2004.

GREENFIELD, John - «A mulher e a morte na literatura alemã medieval», in *Línguas e Literaturas*, Revista da Faculdade de Letras, Vol. XVII, Porto, 2000, pp.363-388.

GUIMARÃES, Fernando - «O centro da vida», in *Letras & Letras*, “Dossier Fernando Echevarría”, n.º 57, 16 de Outubro de 1991.

JÚDICE, Nuno - «Morte», in *Biblos Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. 3, Lisboa/S. Paulo, Editorial Verbo, 1995.

LAJOLO, Marisa - *Como e Por Que Ler o Romance Brasileiro*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2004.

LEPECKI, Maria Lúcia - «Morrer no mar: sobre sistemas simbólicos em Jorge Amado», in *Uma Questão de Ouvido: Ensaio de Retórica e de Interpretação Literária*, Lisboa, Dom Quixote, 2004.

LOURENÇO, Frederico - *Grécia Revisitada*, Lisboa, Cotovia, 2004.

LOURENÇO, Frederico - «Introdução», in *Ilíada*, de Homero, Lisboa, Cotovia, 2005.

LOURENÇO, Frederico - «Introdução», in *Odisseia*, de Homero, Lisboa, Cotovia, 2003.

MARTINS, Mário - *Estudos de Literatura Medieval*, Porto, Livraria Cruz, 1956.

MARTINS, Mário - *Vida e Morte de Galaaz*, Lisboa, Edições Brotéria, 1982.

MELRO, Maria do Céu - *A Morte, Destino Enigmático: Uma Leitura de Sobre os Mortos de Fernando Echevarría*, [Dissertação de Mestrado em Literaturas Românicas], Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004.

MENDES, Ana Paula Coutinho - «*Mémoires d' Hadrien: os interstícios da morte*», in *Línguas e Literaturas*, Revista da Faculdade de Letras, Vol. V, Porto, 1988, pp.555-563.

MOTA, Lourenço Dantas; JUNIOR, Benjamin Abdala - *Personae: Grandes Personagens da Literatura Brasileira*, S. Paulo, Editora Senac, 2001.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha - *Estudos de História da Cultura Clássica: Vol. I - Cultura Grega*, 9ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

PICARD, Michel - *La Littérature et la Mort*, Paris, PUF, 1995.

PRAZ, Mário - *La Carne, La Morte e Il Diavolo Nella Letteratura Romantica*, 4ª ed., Firenze, G. C. Sanspni, 1966.

PULQUÉRIO, Manuel de Oliveira - «Introdução», in *Oresteia: Agamémnon - Coéferas - Euménides*, de Ésquilo, Lisboa, Edições 70, 1998.

ROCHA, Clara - «Sobre *O Triunfo da Morte* de Augusto Abelaira», in *O Cachimbo de António Nobre e Outros Ensaios*, Lisboa, Dom Quixote, 2003.

RODRIGUES, Urbano Tavares - *O Tema da Morte: Ensaios*, 3ª ed., Coimbra, Centelha, 1977 (1ª ed., 1958).

VERNANT, Jean Pierre - *L'Individu, la Mort, l'Amour: Soi-Même et l'Autre en Grèce Ancienne*, Paris, Gallimard, 1996.

VERNANT, Jean Pierre - *O Universo, os Deuses e os Homens*, trad. Magda Bigotte de Figueiredo, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000.

ZENITH, Richard - «Prefácio», in *Crónica de Um Suicídio Anunciado*, de Mário de Sá-Carneiro, Lisboa, Editora 101noites, 2005.

5 - BIBLIOGRAFIA GERAL SOBRE TEORIA E ANÁLISE LITERÁRIA

BAKHTIN, Mikhail - *Esthétique de la Création Verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

BARBIERI, Therezinha - *Ficção Impura: Prosa Brasileira dos Anos 70, 80 e 90*, Rio de Janeiro, EdUERJ, 2003.

BENOIST, Jean-Marie - *La Révolution Structurale*, Paris, Bernard Grasset, 1975.

BERRIO, Antonio García - *Teoría de la Literatura: la Construcción del Significado Poético*, Madrid, Cátedra, 1989.

BOSI, Alfredo - *História Concisa da Literatura Brasileira*, 40ª ed., São Paulo, Cultrix, 1994.

KAYSER, Wolfgang - *Análise e Interpretação da Obra Literária: Introdução à Ciência da Literatura*, Coimbra, Arménio Amado, 1970.

LAUSBERG, Heinrich - *Elementos de Retórica Literária*, 3ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1967.

LUKÁCS, Georg - *Teoria do Romance*, trad. Alfredo Margarido, Lisboa, Presença, 1962.

MOISÉS, Massaud - *A Literatura Brasileira Através dos Textos*, 19ª ed., São Paulo, Editora Cultrix, 1996 (1ª ed., 1968).

MOISÉS, Massaud - *A Literatura Portuguesa Através dos Textos*, 26ª ed., São Paulo, Editora Cultrix, 2000.

MOISÉS, Massaud - *Dicionário de Termos Literários*, 11ª ed., S. Paulo, Cultrix, 2002 (1ª ed., 1974).

MOISÉS, Massaud - «O Romance», in *A Criação Literária*, São Paulo, Edições Melhoramentos / Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

RAIMOND, Michel - *Le Roman*, Paris, Armand Colin, 1989.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. - *Dicionário de Narratologia*, 7ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 2002.

REIS, Carlos - *Técnicas de Análise Textual: Introdução à Leitura Crítica do Texto Literário*, Coimbra, Livraria Almedina, 1978.

RIBEIRO, Maria Aparecida - *Literatura Brasileira*, Lisboa, Universidade Aberta, 1994.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar - *História da Literatura Portuguesa*, 17ª ed., Porto, Porto Editora, 2005.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar - *A Estrutura do Romance*, Coimbra, Livraria Almedina, 1974.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar - «O romance: história e sistema de um género literário», in *Teoria da Literatura*, 8ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1991.

SILVERMAN, Malcolm - *Protesto e Novo Romance Brasileiro*, trad. Carlos Araújo, 2ª ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana - *História da Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, Lacerda Editores, 2004.

THIBAUDET, Albert - *Réflexions sur le Roman*, Paris, Gallimard, 1938.

WELLEK, René; WARREN, Austin - *Teoria da Literatura*, 5ª ed., Lisboa, Publicações Europa América, 1949.

6 - BIBLIOGRAFIA SOBRE CULTURA BRASILEIRA

BENNASSAR, Bartolomé; MARIN, Richard - «Os homens nus e a terra “sem mal”», in *História do Brasil (1500-2000)*, trad. Serafim Ferreira, Lisboa, Teorema, 2000, p.20.

COUTO, Jorge - *A Construção do Brasil: Ameríndios, Portugueses e Africanos, do Início do Povoamento a Finais de Quinhentos*, Lisboa, Edições Cosmos, 1995.

DEBRET, Jean Baptiste - *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/EDUSP, 1989.

FREYRE, Gilberto - *Casa Grande & Senzala*, Lisboa, Edição Livros do Brasil, 1957.

GÂNDAVO, Pêro de Magalhães de - *História da Província Santa Cruz a que Vulgarmente Chamamos Brasil*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

LABORIE, Jean-Claude (intr. & trad.) - *La Mission Jésuite du Brésil: Lettres & Autres Documents (1549-1570)*, Paris, Éditions Chandaigne, 1998.

LEITE, Serafim - *Cartas dos Primeiros Jesuítas do Brasil*, Vol. 1, São Paulo, Comissão do IV Centenário da cidade de S. Paulo, 1954.

LERY, Jean de - *Histoire d'un Voyage Fait en la Terre du Brésil*, Paris, Le Livre de Poche, 1994 (1ª ed., 1578).

LÉVI-STRAUSS, Claude - *Tristes Trópicos*, trad. Jorge Constante Pereira, Lisboa, Edições 70, 1981 (1ª ed., 1955).

REIS, João José - *A Morte é uma Festa: Ritos Fúnebres e Revolta Popular no Brasil do Séc. XIX*, São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

REIS, João José - «O cotidiano da morte no Brasil oitocentista», in *História da Vida Privada no Brasil: Império*, Vol. 2, São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

REIS, João José - «Prefácio», in *Lugares dos Mortos na Cidade dos Vivos: Tradições e Transformações Fúnebres no Rio de Janeiro*, de Cláudia Rodrigues, Rio de Janeiro, Secretaria Municipal da Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1997.

RIBEIRO, Darcy - *O Povo Brasileiro: a Formação e o Sentido do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

RIBEIRO, Darcy - *Os Índios e a Civilização: a Integração das Populações Indígenas no Brasil Moderno*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

RODRIGUES, Carla - «A morte contemporânea», in *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 22 de Abril de 2005. [<http://www.oglobo.com/jornal/Suplementos/Prosa & Verso>]

RODRIGUES, Cláudia - *Lugares dos Mortos na Cidade dos Vivos: Tradições e Transformações Fúnebres no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Secretaria Municipal da Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1997.

RODRIGUES, Cláudia - «Nossa companheira, a morte», in *Nossa História*, Ano 1, n.º 11, Rio de Janeiro, Setembro de 2004.

RODRIGUES, José Carlos - *Tabu da Morte*, Rio de Janeiro, Achiamé, 1983.

SCHADEN, Egon - *Aculturação Indígena: Ensaio sobre Fatôres e Tendências da Mudança Cultural de Tribos Índias em Contacto com o Mundo dos Brancos*, São Paulo, Livraria Pioneira Editora, 1969.

TEIXEIRA, Francisco M. P. - *História Concisa do Brasil*, São Paulo, Global, 1993.

VASCONCELOS, Simão de - *Crónica da Companhia de Jesus*, 3ª ed., Petrópolis, Editora Vozes, 1977.

7 - ENDEREÇOS ELECTRÓNICOS

<http://www.cristovaotezza.com.br>

<http://www.institutocamoes.pt>

<http://www.livrariacultura.com.br>

<http://www.meguimaraes.com>

<http://www.oglobo.com/jornal/Suplementos/Prosa & Verso>

<http://www.portrasdasletras.com.br>

<http://www.releituras.com>