

1 INTRODUÇÃO

Um Homem é Humano porque é Mortal, e é saber que é Mortal que o torna Humano. (Roosevelt Cassorla)

A despeito do constante questionamento a que tem sido submetida, tanto no que se refere ao fazer literário quanto na seleção de temas, é inegável que a literatura continua sendo um espaço privilegiado para a discussão de assuntos que extrapolam o meramente convencional. Terry Eagleton considera que,

Se hoje a literatura tem importância, isto se deve basicamente ao fato de nela se ver, como ocorre a muitos críticos convencionais, um dos poucos espaços remanescentes nos quais, em um mundo dividido e fragmentado, ainda é possível incorporar um senso de valor universal; e nos quais, em um mundo sordidamente material, ainda se pode vislumbrar um raro lampejo de transcendência.¹

Um dos aspectos de valor universal contemplado pela literatura diz respeito a questões relacionadas à morte. De acordo com A. Alvarez, “talvez metade da literatura que existe no mundo seja sobre a morte”². Da mesma forma, o antropólogo Louis-Vincent Thomas considera que a morte inspira quase todas as reflexões humanas, assim como nossas obras de arte:

la muerte es a la vez horrible y fascinante; por lo tanto no puede dejar a nadie indiferente. Horrible porque separa para siempre a los que se aman; (...). Fascinante porque renueva a los vivos e inspira casi todas nuestras reflexiones y nuestras obras de arte, al tiempo que su estudio constituye un camino real para captar el espíritu de nuestra época y los recursos insospechados de nuestra imaginación.³

¹ EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p.329.

² ALVAREZ, A. *O deus selvagem: um estudo do suicídio*. Trad. de Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 214.

³ THOMAS, L-V. *La muerte: una lectura cultural*. Trad. de Adolfo Negrotto. Barcelona: Paidós Studio, 1991, p. 154. “A morte é ao mesmo tempo horrível e fascinante; portanto não pode deixar ninguém indiferente. Horrível porque separa para sempre os que se amam; (...) Fascinante porque renova aos vivos e inspira quase todas nossas

A morte tanto pode ser considerada decorrência da ordem natural das coisas quanto em sua relação com a existência humana. No que tange ao último aspecto, “(...) pode ser entendida a) como início de um ciclo de vida; b) como fim de um ciclo de vida; c) como possibilidade existencial.”⁴

Conceitualmente, a morte como possibilidade existencial não significa “um acontecimento particular, situável no início ou no término de um ciclo de vida do homem, mas uma possibilidade sempre presente na vida humana, capaz de determinar as características fundamentais desta.”⁵ Dilthey considera que a “relação que caracteriza de modo mais profundo e geral o sentido de nosso ser é a relação entre vida e M. [morte] porque a limitação da nossa existência pela M. é decisiva para a compreensão e a avaliação da vida”.⁶

Entretanto, nas sociedades industrializadas do Ocidente assiste-se, com frequência crescente, a verdadeiros rituais de negação da morte, rituais que, ao contrário da tradição, não auxiliam no processo de luto e afastamento do morto e sim mascaram o fato, através de cerimônias e gestos que tratam o morto como se ele continuasse vivo. Segundo Louis-Vincent Thomas, “se assiste en la actualidad a una verdadera desritualización, a una desimbolización y a una profesionalización de las conductas funerarias. El hombre moderno, inserto en el sistema técnico-científico y en la sociedad acumuladora de bienes, actúa como si no debiera morir.”⁷

Contrariamente a esta tendência, há estudiosos que se dedicam a analisar as implicações de tal atitude – a negação da morte e a ascensão de um estilo de vida que prima pela exacerbada tentativa de se manter jovem, a qualquer custo –, tanto sob o prisma da

reflexões e nossas obras de arte, ao mesmo tempo em que seu estudo constitui um caminho real para captar o espírito de nossa época e os recursos insuspeitados de nossa imaginação.” (Tradução nossa).

⁴ ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. Trad. de Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 683.

⁵ Id. *Ibid.*, p. 683.

⁶ Apud ABBAGNANO, op. cit., p. 684.

⁷ THOMAS, op. cit. p.56. “Atualmente, assiste-se a uma verdadeira anulação dos ritos e símbolos e profissionalização das condutas funerárias. O homem moderno, inserido no sistema técnico-científico e na sociedade acumuladora de bens, age como se não devesse morrer.” (Tradução nossa).

história, da sociologia quanto da psicologia e das áreas médicas. Para Roosevelt Cassorla, “quem nega a morte não pode aproveitar a vida, não poderá vivê-la em sua realidade, acreditando-se ‘imortal’, numa loucura que o levará à rápida deterioração de sua vitalidade”.⁸

Mesmo que se tenha consciência de que a morte é condição para que a vida se perpetue, num incessante jogo em que uma espécie dá lugar a outra, ao longo da história do Universo, o fato de ela ser incontornável atormenta o ser humano. Ernest Becker, em obra na qual analisa o comportamento das sociedades industrializadas face à morte, afirma que

a idéia da morte, o medo que ela inspira, persegue o animal humano como nenhuma outra coisa; é uma das molas mestras da atividade humana – atividade destinada, em sua maior parte, a evitar a fatalidade da morte, a vencê-la mediante a negação, de alguma maneira, de que ela seja o destino final do homem”.⁹

Se, por um lado, a morte pode provocar um terror paralisante, por outro, é inspiração para várias obras humanas, desde a ciência com seus inúmeros meios para adiá-la – seja a medicina, seja no ramo dos cosméticos e da moda – até a arte com sua tendência a acentuar a reflexão sobre o tema, pondo em questão o que a sociedade tenta escamotear.

Destino ou parte da trajetória da vida, a forma como se lida com a idéia do fim da vida está intrinsecamente relacionada aos valores religiosos, morais e culturais da sociedade na qual se está inserido.

As crenças, as práticas, os ritos funerários operam dentro de um campo semântico. Mas este campo está longe de ser o mesmo segundo as culturas, os grupos sociais e os diferentes momentos históricos de uma sociedade. As diferentes mortes-acontecimentos significam coisas diversas, segundo o lugar desses campos que ocupem, segundo a classe particular de morte a que pertençam.¹⁰

⁸ Apud TORRES, W. da C. *A criança diante da morte: desafios*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1999, p. 13.

⁹ BECKER, E. *A negação da morte*. Trad. de Luiz Claudio do Nascimento Silva. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 1995, p.9.

¹⁰ RODRIGUES, J. C. *Tabu da morte*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983, p.26.

Jean Ziegler, na obra *Os vivos e a morte*¹¹, acentua que a consciência da própria morte foi fundamental para a evolução do ser humano:

a consciência de sua própria morte é uma importante conquista, constitutiva do homem. Assinala o ponto essencial da história humana que foi a emergência, na época paleolítica, do *homo sapiens*. (...) Desde então, os homens produziram – e produzem cotidianamente – uma constelação de imagens variadas de sua morte futura, pois a morte fraturou um consciente que até então fora apenas instrumental. Por essa brecha mergulharam forças novas e imensas, que transformaram a percepção humana da vida, da morte e do mundo. A sepultura traduz incontestavelmente um progresso do conhecimento objetivo.¹²

Nas sociedades industrializadas ocidentais evita-se falar sobre a morte, como se mencioná-la revelasse uma atitude lúgubre e de mau-agouro. A repressão dos agonizantes, o recalque da angústia e do luto atingiram níveis tais que as pessoas que manifestam intensamente sua dor são tidas como excessivamente emotivas. Por outro lado, a transformação da morte em espetáculo – fenômeno recorrente quando se trata de pessoas famosas como, por exemplo, Lady Diana e Aírton Senna – revela uma tendência para a exploração catártica e embelezamento da morte e do cadáver. A morte do indivíduo famoso é alçada à esfera de grande acontecimento, em contraposição à morte, quase anônima, de milhares de pessoas.

Ao longo da história humana, o modo como se lidou com a morte revela, também, a forma com que se lidou com a vida¹³, pois as representações que os homens fazem da morte estão vinculadas a aspectos da vida em sociedade:

A imagem da morte, as representações que os homens dela fazem para si mesmos são necessariamente de origem social, e portanto investidas, trabalhadas, petrificadas pela experiência de idade, classe, região, clima, cultura, luta e utopia. A imagem da morte é uma imagem estratificada.¹⁴

¹¹ ZIEGLER, J. *Os vivos e a morte*: uma “sociologia da morte” no Ocidente e na diáspora africana no Brasil, e seus mecanismos culturais. Trad. de Áurea Weissenberg. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

¹² Id. *Ibid.*, p.130.

¹³ No Apêndice A desta tese encontra-se um estudo sobre as representações da morte nas sociedades Ocidentais e, no Apêndice B, uma abordagem sobre a morte na sociedade brasileira.

¹⁴ ZIEGLER, op. cit., p. 135.

Considerando que a literatura infantil e juvenil é um dos produtos culturais que permite a discussão de inúmeras questões que dizem respeito à vida, é importante investigar, também, como a temática da morte perpassa os textos literários dirigidos, particularmente, a crianças e adolescentes. Sob esse prisma, a obra de Lygia Bojunga¹⁵ merece ser estudada com profundidade, sobretudo pelo fato de a morte, em praticamente todas as obras da escritora, vir acompanhada de questionamentos sobre a relevância da arte e as imbricações desta com a vida, seja a morte acidental (*Corda bamba*), suicídio (*O pintor; O meu amigo pintor*), homicídio (*Nós três; O sofá estampado*), em decorrência de doenças (“*A troca e a tarefa*”), abortamento (*Retratos de Carolina*) ou de situações marcadas pela violência, que culminam com a morte, como é o caso do estupro em *O abraço*. Há obras nas quais a autora trata da morte simbólica, que se manifesta na privação da liberdade de pensamento e na morte cultural (*A casa da madrinha*); na passagem do tempo e no envelhecimento (*A cama*); no exílio político/desaparecimento do pai (*Fazendo Ana Paz*); no abandono do lar e dos filhos pela mãe (“*Tchau*”). Em todas, há uma estreita relação entre morte e arte: as personagens que morrem e matam são artistas – pintor, escultora, artistas de circo, escritora – ou estão indiretamente ligadas ao universo artístico. Personagens crianças e pré-adolescentes – humanas e animais – presenciam ou sofrem a morte/perda/afastamento.

Desde a publicação de suas obras iniciais – *Os colegas* e *Angélica* – Lygia Bojunga tem se destacado no universo da literatura infantil e juvenil, não apenas em âmbito brasileiro. Seu reconhecimento junto ao público e à crítica é endossado pelas inúmeras premiações. Já em 1982, a escritora brasileira recebeu a maior láurea destinada à literatura infantil e juvenil:

¹⁵ A obra ficcional de Lygia Bojunga é constituída pelos títulos: *Os colegas* (1972); *Angélica* (1975); *A bolsa amarela* (1976); *Corda bamba* (1979); *A casa da madrinha* (1978); *O sofá estampado* (1980); *Tchau* (1984); *O meu amigo pintor/ O pintor* (1984-87); *Nós três* (1987); *Livro* (1988); *Fazendo Ana Paz* (1991); *Paisagem* (1992); *O abraço* (1995); *Seis vezes Lucas* (1995); *A cama* (1999); *O Rio e eu* (1999); *Feito à mão* (1999); *Retratos de Carolina* (2002).

o Prêmio Hans Christian Andersen, similar ao Nobel de Literatura, concedido pelo IBBY – Internacional Board on Books for Young People – pelo conjunto de sua obra. Em 2004, outro importante prêmio viria consagrar a carreira da escritora: o Prêmio ALMA – Astrid Lindgren Memorial Award – criado pelo governo da Suécia em homenagem à escritora Astrid Lindgren.

Há alguns anos, a escritora fundou uma casa editorial: Casa Lygia Bojunga, que tem publicado suas obras. No portal disponível na internet¹⁶, há informações sobre as publicações, prêmios, opiniões de jornalistas e críticos literários, matérias publicadas na imprensa e uma galeria de fotos da escritora e de algumas capas de livros, editados ou reeditados pela Casa Lygia Bojunga.

Dentre os estudos sobre a autora, destaca-se a obra *De Lobato a Bojunga: as reinações renovadas*¹⁷, de Laura Sandroni, na qual é analisada a forma de contar – a organização ficcional, dinâmica da narrativa e adequação da linguagem ao universo infantil – bem como a forma de pensar – a significação ideológica – de Lygia Bojunga, enfatizando-se a importância da escritora no quadro geral da literatura infantil brasileira. Para a pesquisadora, Lygia Bojunga “situa-se entre as que melhor evidenciam essa concepção inovadora: a de uma Literatura Infantil suficientemente amadurecida para colocar-se lado a lado com a produção artística na qual os valores estéticos, originalmente metafóricos e questionadores, realizam-se enquanto linguagem promovendo a empatia.”¹⁸

Uma apreciação das obras de Lygia Bojunga figura no *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira*¹⁹, de Nelly Novaes Coelho. Nesse, apresenta-se um panorama das obras de Lygia Bojunga – desde *Os colegas* até *O meu amigo pintor* – no qual

¹⁶ <http://www.casalugiabojunga.com.br>

¹⁷ SANDRONI, L. *De Lobato a Bojunga: as reinações renovadas*. Rio de Janeiro: Agir, 1987.

¹⁸ Id. *Ibid.*, p. 168.

¹⁹ COELHO, N. N. *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira: séculos XIX e XX*. 4. ed. rev. e amp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, p. 655-669.

são destacadas as principais características – aspectos inovadores e equívocos de construção – do processo narrativo da escritora. Segundo Novaes Coelho,

tornando-se uma das vozes mais ricas da literatura questionadora de mundo que caracteriza o novo na criação literária, Lygia, em cada livro, enfoca um problema específico da existência humana, através das relações fundamentais que estabelecem entre o eu e o outro. Em todos eles, a imaginação criadora (lúdico-crítica) é o motor-geratriz da efabulação. A consciência da palavra como construtora do real é a pedra angular que sustenta o seu mundo de ficção.²⁰

Dentre outros aspectos, a pesquisadora destaca a “essencialidade da arte para a harmonia interior do ser”, que se descortina na obra *Os colegas*. Faz, ainda, alusões ao “eterno conflito de Eros e Tântatos: o do amor e da morte impondo-se de maneira irredutível” e ao “confronto entre a febre da criação artística e a morte”²¹ que marca as obras *Nós três* e *O meu amigo pintor*. Mas, considerando a proposta do *Dicionário* – que procura dar uma visão ampla da obra dos escritores citados –, a autora apenas aponta para tais questões.

Regina Zilberman, em capítulo de livro – *A representação da família*²² – no qual analisa os modelos de família disseminados na literatura infantil, destaca o modelo emancipatório presente na obra de Lygia Bojunga, sobretudo em *Corda bamba*, livro sobre o qual apresenta análise ampliada em *A literatura infantil e o leitor*²³. Uma análise das cinco primeiras obras de Lygia Bojunga pode ser encontrada em artigo publicado por Eliana Yunes – *A maioria da literatura infantil brasileira*²⁴ – na revista *Tempo Brasileiro*, na qual a autora destaca que “a relação arte e vida é patente em todas as narrativas”.²⁵

Todos esses estudos tiveram sua primeira edição na década de oitenta e, desde então, nenhuma obra de vulto sobre a obra de Lygia Bojunga foi publicada no Brasil. Mais

²⁰ Id. Ibid., p. 655.

²¹ Id. Ibid., p. 667-8.

²² ZILBERMAN, R. *A representação da família*. In: _____. *A literatura infantil na escola*. 4.ed. São Paulo: Global, 1985, p. 95-111.

²³ _____. *A literatura infantil e o leitor*. In: _____. CADEMARTORI, L. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. 3.ed. São Paulo: Ática, 1987, p. 61-134.

²⁴ YUNES, E. *A maioria da literatura infantil brasileira*. *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, n.63, p. 106-130, out/dez 1980.

²⁵ Id. Ibid., p. 127.

recentemente, a Revista Latino-americana de Literatura Infantil e Juvenil²⁶ – publicada pelo IBBY latino-americano – na seção Folheando a Vida, faz uma apresentação de Lygia Bojunga e traz alguns estudos sobre sua obra. Da mesma forma, com a finalidade de comemorar os vinte anos da obra *A bolsa amarela*, o jornal Proleitura²⁷ dedicou toda uma edição à obra da escritora. Em entrevista concedida ao editor do jornal, Eliana Yunes salienta que Lygia Bojunga “trabalha ao longo de seus escritos com o debate em torno ao papel da arte na vida dos indivíduos e na vida social, seja ela popular, como o carnaval, ou sofisticada, como o teatro ou a literatura.”²⁸

Por ocasião do recebimento do Prêmio ALMA, em 2004, o periódico Notícias²⁹ – da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, seção brasileira do IBBY – publicou uma entrevista com a escritora na qual Lygia Bojunga, dentre outras questões, fala sobre morte e sobre seu processo de criação literária.

Quanto a pesquisas apresentadas sob a forma de teses e dissertações, no Banco de Teses da CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior³⁰ – constam cinco teses de doutorado e vinte e três dissertações de mestrado sobre a obra de Lygia Bojunga. Especificamente em relação à temática discutida nesta pesquisa, não há nenhum registro. Embora o banco de dados registre informações obtidas de 1987 até hoje, verifica-se que não há grande produção acadêmica em torno da escritora e sua obra.

Nesse universo, e em atenção ao que se propõe discutir nesta tese, três estudos se destacam por focalizarem a temática da morte na obra de Lygia Bojunga. Trata-se de artigos publicados em periódicos e revistas especializadas: “*Transpondo a dor em cor, a letra em*

²⁶ REVISTA latino-americana de literatura infantil e juvenil. Fundalectura, Seção Colombiana do IBBY, n. 1, p. 32-47, jan.-jul. 1995.

²⁷ PROLEITURA. UNESP, UEM, UEL, ano 3, n. 9, fev. 1996.

²⁸ YUNES, E. Lygia Bojunga ou uma literatura em processo. *Proleitura*. UNESP, UEM, UEL, ano 3, n. 9, p. 01, fev. 1996.

²⁹ FUNDAÇÃO Nacional do Livro Infantil e Juvenil. Pelas frestas da palavra. *Notícias* v. 26, n. 6, p. 2-6, jun/04.

³⁰ Disponível em: <http://servicos.capes.gov.br/capesdv>; acesso em: 15 jan 2006.

palco: textos de Lygia Bojunga Nunes”, de Marta Morais da Costa³¹; “*O ‘sopro de vida’ em O sofá estampado*”, de Ana Maria Lisboa de Mello³² e “*A ambivalência do mar em Lygia Bojunga Nunes*”, de Vera Maria Tietzmann Silva³³. No primeiro, ao analisar a transposição do texto ficcional *O meu amigo pintor* para o palco – a peça *O pintor* – a pesquisadora destaca como o tema da morte “ganha beleza e poeticidade sem perder a contundência e o senso do irreversível”, salientando que “as razões da vida e da morte do artista encontram-se em sua própria obra”.³⁴ No segundo, a autora detém-se na análise do livro *O sofá estampado*, chamando atenção para a alegoria da morte e sua descrição na obra estudada: “a Mulher que apareceu no fim da rua revela-se uma personagem alegórica – a alegoria da morte – interpretação que se apóia em uma série de imagens que a descrevem, associadas à rua deserta e a signos de frieza e intimidação.”³⁵ Já no terceiro texto, a crítica literária divide a obra de Lygia Bojunga em duas fases – a luminosa, ou de aprendizado para a vida e o amor, e a cinzenta, ou de aprendizado para o sofrimento e a morte. Além de focalizar outros títulos, a autora do artigo centraliza a análise em “*A troca e a tarefa*” e em *Nós três*, fazendo uma leitura da ambivalência do mar e de símbolos que remetem à imagem da morte nas duas narrativas.

Considerando-se que, na obra de Lygia Bojunga, as reflexões sobre a morte aparecem associadas a reflexões sobre a essencialidade da arte, seu estudo implica que se discuta porque e como a morte é ali enfocada. Assim, o principal objetivo desta pesquisa é demonstrar que, na obra literária de Lygia Bojunga, a representação da morte está associada a uma recorrente tensão com a criação artística.

³¹ COSTA, M. M. da. Transpondo a dor em cor, a letra em palco: textos de Lygia Bojunga Nunes. *Revista Letras*. UFPR, Curitiba, n. 41-42, p. 51-61, 1992-93.

³² MELLO, A. M. L. O “sopro de vida” em *O sofá estampado*. *Ciências e Letras*. FAPA, Porto Alegre, n. 15, p. 21-29, 1995.

³³ SILVA, V. M.T. A ambivalência do mar em Lygia Bojunga. *Revista latino-americana de literatura infantil e juvenil*. Fundalectura, Seção Colombiana do IBBY, n. 1, p. 35-42, jan.-jul., 1995.

³⁴ COSTA, op. cit., p. 55-6.

³⁵ MELLO, op. cit., p. 26.

Como objetivos secundários, destacam-se: 1) analisar como a morte é focalizada na literatura infantil e juvenil brasileira contemporânea; 2) traçar um panorama de obras e escritores brasileiros contemporâneos que abordam o tema da morte; 3) evidenciar a recorrência do tema da morte na obra de Lygia Bojunga, presente desde os livros iniciais, e focalizado sob múltiplos aspectos: da morte física à simbólica (social, cultural, emocional); 4) analisar como os sonhos e a morte se entrecruzam em algumas obras da autora citada, fazendo com que o material onírico – rico em representações simbólicas – constitua-se em importante instrumento para a superação de perdas; 5) demonstrar que, na obra de Lygia Bojunga, a ausência de arte implica a ausência de vida.

Para alcançar os objetivos propostos, efetuou-se, essencialmente, uma pesquisa de caráter bibliográfico, buscando-se textos que pudessem lançar luzes sobre o estudo da morte em diversas áreas do conhecimento humano. A apresentação e a discussão dessas obras realiza-se ao longo dos quatro capítulos, assim configurados: primeiramente, um capítulo com um panorama da literatura infantil e juvenil brasileira contemporânea, no qual são analisadas cerca de trinta obras ficcionais que abordam o tema da morte. Contemplando-se obras de diferentes escritores, que retratam a diversidade no tratamento do tema, buscou-se construir um panorama que abarcasse distintas formas de morte – suicídio, homicídio, abortamento, morte acidental, dentre outras – e distintos tratamentos – privilegiando aspectos melodramáticos ou cômicos, de suspense, de terror, de caráter investigativo ou poético, de cunho didático – ou seja, obras com enfoques diferenciados sobre o tema.

A constituição deste panorama permitiu verificar que grande parte dessas obras apresenta uma tendência educativa no que diz respeito à iniciação do leitor nos mistérios da morte, podendo-se configurá-las como substitutivas aos rituais de iniciação característicos de

sociedades primitivas, de acordo com estudos de Mircea Eliade registrados na obra *O sagrado e o profano*³⁶.

Os capítulos três, quatro e cinco tratam especificamente da obra de Lygia Bojunga. Inicialmente, faz-se um quadro geral de sua produção no que diz respeito às representações da morte. Percorrendo suas obras ficcionais, bem como algumas de caráter ensaístico, observa-se que a preocupação com a revivescência e a continuidade é constante e que o processo criativo da escritora – o reciclar e o recriar – mantém profunda relação com a imagem da morte. O conceito de morte que perpassa a ficção de Lygia Bojunga é vinculado à dinâmica social a que as personagens estão sujeitas, não havendo espaço para especulações de ordem religiosa ou metafísica.

No capítulo quatro, são analisadas as imbricações entre sonhos e morte, a partir de considerações teóricas de Gaston Bachelard – *A poética do devaneio; A poética do espaço; A água e os sonhos*³⁷ –, de Gilbert Durand – *Estruturas antropológicas do imaginário*³⁸ – e de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant – *Dicionário de símbolos*³⁹ – dentre outros. Optou-se por fazer uma análise com enfoque no estudo dos símbolos porque a obra de Lygia Bojunga é repleta de representações simbólicas, sobretudo o material onírico presente nos sonhos de suas personagens, o que acentua a validade e importância de se levar à cabo uma leitura desta natureza. Nesse contexto, destaca-se a importância do sonho para a compreensão/assimilação do conceito morte e para a vivência e superação do luto. Nesse capítulo são analisadas as obras *Corda bamba, O sofá estampado, O abraço e Retratos de Carolina*. Outras foram ocasionalmente citadas, levando-se em conta sua pertinência face ao discutido.

³⁶ ELIADE, M. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

³⁷ BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Trad. de Antônio da C. Leal e Lídia do V. S. Leal. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca. [ca 1970]; _____. *A poética do devaneio*. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001; _____. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

³⁸ DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

³⁹ CHEVALIER, J e GHEERBRANT, A *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva et. al.. 13.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

No último capítulo – para o qual foram selecionados os textos “*A troca e a tarefa*”, *O meu amigo pintor*, *Nós três* e *Retratos de Carolina* –, a análise recai sobre as imbricações em torno da morte e da arte. Tomando-se como pressuposto considerações de ordem teórico-crítica de Umberto Eco – *Sobre algumas funções da literatura*⁴⁰ –, Ronaldo Lima Lins – *O conceito de morte na era da atrocidade*⁴¹ –, Jacques Derrida – *A farmácia de Platão*⁴² –, A. Alvarez – *O deus selvagem*⁴³ – e Margaret Atwood – *Negociando com os mortos*⁴⁴ –, o capítulo apresenta uma discussão sobre a importância da arte. Nas obras de Lygia Bojunga, há simbiose entre arte e vida: ambas se entrecruzam, indissociavelmente. Confrontadas com a morte, tanto a vida quanto a arte são valorizadas e integram uma unidade.

Considerou-se pertinente incluir um estudo sobre as representações da morte no Ocidente (Apêndice A), bem como sobre a morte na sociedade brasileira (Apêndice B). Há, ainda, uma listagem com obras literárias infantis e juvenis brasileiras contemporâneas que focalizam a morte (Apêndice C), a partir da qual se constituiu o panorama que integra o capítulo dois.

Espera-se, desta forma, contribuir para a ampliação do estudo da literatura infantil e juvenil brasileira, intensificando as pesquisas sobre a obra de Lygia Bojunga e sobre a morte, notadamente em sua representação na ficção literária.

⁴⁰ ECO, Umberto. Sobre algumas funções da literatura. In: _____. *Sobre a literatura*. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

⁴¹ LINS, R. L. O conceito de morte na era da atrocidade. *Revista Tempo Brasileiro*, n.58, p.7-19, ago.-out. 1979.

⁴² DERRIDA, J. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério Costa. 2.ed. São Paulo: Iluminuras, 1997.

⁴³ ALVAREZ, op. cit.

⁴⁴ ATWOOD, M. *Negociando com os mortos*: a escritora escreve sobre seus escritos. Trad. de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

2 A MORTE NA LITERATURA INFANTIL E JUVENIL BRASILEIRA

A morte dá à vida oportunidades para novas tentativas. (Maurice Mavois)

A busca de obras literárias infantis e juvenis, de autores brasileiros contemporâneos, que abordam o tema da morte, levou a uma pesquisa em catálogos de editoras, jornais e boletins da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, dicionários especializados – *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira*⁴⁵ –, bibliotecas e livrarias convencionais e virtuais.

Dentre as obras levantadas (cerca de 200)⁴⁶, pôde-se constatar que o maior número delas versa sobre assassinatos. No lado oposto, são poucas as obras que se reportam a suicídios. Quase não se fala sobre esse tipo de morte voluntária. A morte dita natural, ou seja, aquela que interrompe a vida quando a pessoa já viveu muitos anos e é tida como um descanso, como, realmente, o final de um processo – o que a leva a ser considerada como uma boa morte, em contraposição a outras em que a vida é bruscamente interrompida, nos casos de assassinatos, acidentes e doenças que vitimam pessoas jovens e crianças – é focalizada em algumas obras que tratam da morte de pessoas idosas, mas, mesmo nesses casos, a morte é um evento traumatizante, se não para os adultos, para as crianças que a presenciam.

A partir das obras pesquisadas, verificou-se que o tema é abordado de forma diferenciada, sendo possível questionar como a morte é representada em termos literários. Assim, cabe indagar: qual é a concepção de morte que permeia a literatura infantil e juvenil brasileira contemporânea? Como os autores focalizam a morte?

De maneira geral, nessas obras, há morte de pessoas da família (pai, mãe, avó, avô, irmãos), de amigos, professores e de animais de estimação. A perda dos pais e o que isso

⁴⁵ COELHO, N.N. *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira: séculos XIX e XX*. 4. ed. rev. e amp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

⁴⁶ A relação consta no Apêndice C.

acarreta na vida da criança/adolescente é a questão mais freqüentemente abordada; também se faz menção à dificuldade de aceitação da nova namorada do pai, ou do novo namorado da mãe. Quanto à morte de animais de estimação, muitas narrativas mostram a dor, revolta e angústia das crianças que os perderam. Em alguns casos, as crianças adoecem, podendo mesmo morrer em decorrência da perda do animal querido.

São focalizadas várias situações que provocam a morte: quantitativamente, o maior número de livros refere-se a assassinatos que desencadeiam investigação por autoridades policiais (delegado, investigador) ou por jornalistas. Tais narrativas são recheadas de aventuras e as tramas apresentam ingredientes ecológicos, tecnológicos e de ficção científica. Em algumas obras, o assassinato de pessoas próximas a jovens e estudantes (professores ou alguém com quem trabalham) leva estes a investigar e desvendar os crimes, com a prisão dos criminosos. Há, também, morte em decorrência de crimes passionais, motivados por ciúmes e vingança; morte em decorrência de doenças (sobretudo AIDS) e do uso de drogas; morte em acidentes (afogamento, quedas, atropelamentos); morte através de suicídio (por várias motivações); mortes coletivas em situações de conflito, guerras, luta pelo poder. Algumas situações podem ser vistas como mortes simbólicas (pequenas mortes ao longo da existência): separação ou ausência de pessoas queridas; perda da capacidade de se comunicar e de se relacionar com o outro; passagem do tempo (perda da infância e da juventude); perda de sonhos que não se realizaram (frustrações acumuladas ao longo da vida).

De uma perspectiva mais cômica ou com ingredientes de ficção de terror, há histórias de mortos/fantasmas que voltam ao universo dos vivos para se vingarem, ou como troça ou, ainda, para auxiliarem na investigação sobre a própria morte; há narrativas sobre velório (algumas cômicas) e histórias que levantam hipóteses sobre o que acontece com as pessoas que morrem (para onde vão, como se sentem, como interagem com os vivos). Há, contudo,

uma narrativa que se destaca das demais porque levanta a possibilidade de desintegração da morte (ninguém mais morreria) e o caos que se seguiria a isso.

Quanto às obras que versam sobre assassinatos, pode-se observar que, via de regra, elas seguem um padrão: são narrativas repletas de mistérios que envolvem jovens, adolescentes, jornalistas e até crianças na resolução de um caso de homicídio; há relacionamento amoroso entre uma garota e um rapaz do grupo, contemplando, além da trama policial, uma trama amorosa; os finais são previsíveis: os criminosos são punidos e os mocinhos reconhecidos pela comunidade.

É interessante destacar que várias destas obras tratam de assassinatos de professores (em alguns casos, cientistas envolvidos em pesquisa inédita que se torna objeto de interesse de grupos mal-intencionados com relação aos resultados do trabalho) ou de pessoas que circulam proximamente ao universo escolar.

A título de exemplificação, veja-se a obra *Pântano de sangue*⁴⁷, de Pedro Bandeira, na qual se conta como o assassinato de um professor leva um grupo de estudantes – Os Karas, que protagonizam aventuras narradas também em outros livros – a investigar o crime, arriscando-se em muitos perigos e aventuras no Pantanal Matogrossense. Os estudantes (quatro rapazes e uma moça) contam com a ajuda do detetive Andrade – que também aparece em outras obras – e acabam por desbaratar uma quadrilha de bandidos que agia no Pantanal (Mato Grosso do Sul), denunciando o narcotráfico e um esquema mafioso que assegurava a impunidade dos bandidos. Em suas peripécias, os jovens deparam com mortandade de jacarés, mortes de índios e, freqüentemente, têm a própria vida ameaçada.

A obra inicia referindo-se à morte do professor, sem usar eufemismos:

Tinha sido um professor. Um ser humano. Dos melhores.
Agora nem parecia um homem. Era apenas um cadáver brutalmente massacrado. Uma massa de sangue, retorcida e pisoteada, jogada na calçada como um fardo de roupa suja. (...)

⁴⁷ BANDEIRA, P. *Pântano de sangue*. 28. ed. São Paulo: Moderna, 1987. (Coleção Veredas).

Alguém lembrou-se de cobrir o corpo com jornais. As manchetes falavam da violência urbana. (PS, p. 5)⁴⁸.

Assim como em outras obras, pode-se observar, em *Pântano de sangue*, uma preocupação em abordar questões relativas à violência urbana e à devastação do meio ambiente. A denúncia sobre a mortandade dos jacarés e o tráfico de drogas é contundente na voz do detetive Andrade: “O Pantanal está dominado por contrabandistas, traficantes de tóxicos e assassinos de jacarés. (...) O morticínio dos jacarés é uma barbaridade.” (PS, p. 17).

A despeito de mencionar várias mortes ao longo da narrativa (do professor, de bandidos, de índios, de jacarés), não há, na obra em destaque, reflexão sobre a morte. Os mortos são importantes enquanto elementos que imprimem dramaticidade à narrativa, não havendo espaço para nenhuma reflexão de ordem religiosa ou existencial sobre o assunto. O próprio ritmo acelerado da narrativa – com muitos incidentes – dificulta esse tipo de reflexão, pois os episódios se desenrolam freneticamente. Portanto, embora a obra trate da questão da morte, o faz apenas tangencialmente. Ainda que a morte do professor desencadeie a investigação, a aventura e a própria narrativa, sua importância é limitada.

Esta marca – um assassinato como motivo desencadeador – é uma constante nesse grupo de obras: não se fala da morte – apenas o necessário para que se esclareça quem morreu – tampouco sobre a perda e o luto. Estas mortes são utilizadas apenas como recurso narrativo, como pretexto para o início a uma série de aventuras. E, nos casos como *Pântano de sangue*, em que se faz alusão a várias mortes sem que se dê maior atenção a isso, a morte acaba sendo banalizada.

Considerando-se que grande parte das narrativas que contemplam a temática da morte segue mais ou menos o padrão descrito, constata-se que, nessas situações, a morte é abordada de forma circunstancial. Há, entretanto, obras que, mesmo que estejam voltadas para

⁴⁸ As citações de obras literárias, ao longo deste estudo, serão referenciadas com as iniciais em maiúsculo e as respectivas páginas dos trechos citados.

uma investigação de assassinato, abrem espaço para reflexões de outra natureza – o suceder das ações não inviabiliza que se discuta sobre a morte –, distanciando-se daquelas que parecem apenas enumerar os mortos. Isso pode ser observado, por exemplo, em *O caso do martelo*⁴⁹, de José Clemente Pozenato e *O outro lado do tabuleiro*⁵⁰, de Eliane Ganem.

O caso do martelo focaliza a investigação sobre um homicídio ocorrido numa pequena colônia de descendentes de italianos. Pasúbio, delegado encarregado do caso, à medida em que vai levantando pistas sobre o assassinato, revela particularidades sobre a própria vida e a das pessoas que vivem na colônia. A partir disso, reflete sobre a morte e sobre a condição humana:

Tinha nas mãos um crime genuíno, como os de antigamente. Ao que parecia, um crime movido por verdadeiras paixões humanas, e não apenas pelo imediatismo dos assaltantes a mão armada, obtusos e animalescos, para quem a morte era só um item profissional, cometida sem ao menos um pouco de autêntico ódio. Maquiniais e repetitivos, esses bandidos não precisavam de uma inteligência hábil para serem descobertos. Bastava um bom fichário. (CM, p. 17).

A narrativa é lenta, assim como, lentamente, o investigador vai se apropriando de informações que lhe permitem elucidar o caso. Neste caso, o tempo da narrativa anda no mesmo compasso que o tempo da investigação. A descrição do enterro de Mansueto Gamba revela como, também em pequenas comunidades do interior, os rituais fúnebres sofreram alterações. A partir do olhar do delegado Pasúbio, é possível acompanhar o cerimonial que envolve o velório e o enterro, naquilo que eles mantêm da tradição e naquilo que dela se afastam:

Os dois meninos entraram, com o guarda-pó da escola primária, choramingando. Não queriam ir à escola, queriam assistir ao enterro.
- Vão para a escola – ordenou a mãe. – A professora leva vocês depois para o enterro.
O enterro estava marcado para as nove horas, com missa de corpo presente. (...) O primeiro trator, puxando uma carreta de uvas, apontou na estrada. O motorista vinha, porém, em roupas domingueiras, pronto para o enterro. (...).

⁴⁹ POZENATO, J. C. *O caso do martelo*. 11. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2001. (Série Grandes obras).

⁵⁰ GANEM, E. *O outro lado do tabuleiro*. 3.ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.

Pasúbio tornou a sentar-se, imensamente infeliz. Esperou a encomendação final, que lhe pareceu prosaica e rápida, sem a solenidade quase terrificante de que se lembrava do seu tempo de menino e coroinha. Seguiu então, com toda a comunidade, para o cemitério. E então deu-se conta: a professora não trouxera as crianças para o enterro. (...).

O padre deu a bênção à cova aberta no chão e começou uma prédica. Pasúbio procurava não perder nenhuma palavra. O padre, porém, nem sequer mencionou o crime. Falou da morte, da necessidade de se estar pronto para ela, da esperança que deve animar o cristão. Nenhuma alusão também às virtudes ou possíveis defeitos do falecido. *Um sermão neutro, que caberia em qualquer enterro.*

Baixado o caixão para dentro da cova, Pasúbio cumpriu o ritual de jogar três punhados de terra e fazer o sinal da cruz. Quando ouviu o estrondo surdo das pazadas de terra sobre a madeira do caixão, afastou-se e ficou observando as sepulturas. Raras eram as que tinham alguma inscrição. *A morte, pelo menos, não se tornara em Santa Juliana um pretexto para ostentação. O único luxo, sobre a maioria das covas rasas, era uma cruz de ferro trabalhado (...).* (CM, p. 58-62, grifos nossos).

Já em *O outro lado do tabuleiro*, Judith, uma senhora de 72 anos, acaba envolvida, juntamente com um inspetor de polícia, numa investigação que visa esclarecer o seqüestro de uma menina – Alice – após a morte do tio, a quem acompanhava, no metrô do Rio de Janeiro. A morte do tio ocorre de forma totalmente inesperada: “Um rapaz tentou ajudar a menina. Sacudiu, o homem escorregou da cadeira, o corpo duro. Todos viram. O trem parava. O homem no chão. Estava morto. (...) Alguns gritavam por socorro. A menina em cima do corpo do tio, gritando, chamando por ele, o choro solto.” (OLT, p. 8). Tal como apontado anteriormente, acerca de *Pântano de sangue*, é a cena da morte que dá início à narrativa, que gira, basicamente, em torno da apuração da morte do tio e seqüestro da menina – o que os aproxima do esquema dos romances policiais, nos quais a morte é o elemento desencadeador da ação.

Mas, em *O outro lado do tabuleiro*, há passagens com reflexões sobre a morte, tal como numa conversa entre Judith e o inspetor, na qual se discute sobre a morte de bandidos e menores infratores. Para o inspetor, muitos bandidos não têm recuperação e, com esses, “não tem jeito, só passando fogo”. Judith retruca:

- Mas como, inspetor, me admira o senhor, uma pessoa tão amável.
- Tem gente que não tem conserto. O Estado faz tudo, dá comida, alimenta, veste o sujeito. Ele sai de trás das grades, faz tudo outra vez, não tem jeito.

- O Estado faz tudo mesmo, inspetor? Faz nada, o senhor sabe disso, no fundo. E a barra-pesada aqui fora, como é que fica?
 - Tá certo! Mas a senhora não sabe. Eu sei. Já matei. Não gosto, pra falar a verdade, não gosto de matar... às vezes tenho vontade de largar tudo isso. Mas não sei fazer outra coisa na vida.
 - É triste isso! (...). O senhor já matou criança?
 - Que é isso, dona? Sou pai! – o inspetor gritou.
 - Deve ser horrível pra um pai ter que matar o filho dos outros, né?
- O inspetor olhou pra ela de banda.
- O que a senhora quer dizer?
 - Que todo marginal ou é ou já foi criança. Nasceu como todo mundo, mamou, chorou, sentiu falta da mãe, falta de carinho. É filho de alguém também. (...). (OLT, p.76-7).

Numa reflexão sobre as vicissitudes da vida, Judith compara a vida a um vento forte, que pode derrubar: “O cajueiro tinha desaparecido. Me disseram: ‘Morreu, um vento forte arrancou metade dele pra fora da terra. Ficou aí torto, mingando aos poucos, até que morreu.’ Assim é a vida pra muita gente. Um vento forte.” (OLT, p. 77).

O enigma em torno do seqüestro de Alice traz sua mãe, supostamente morta, para o Rio de Janeiro. Numa conversa com Judith, a mãe de Alice – Luzia – diz que prefere que a menina não a encontre, pois a garota sofreria muito ao ver a mãe viva e por saber que o pai mentira: “ – Não quero que sofra, não quero! Ela vai odiar o pai por ter mentido. *Ela vai me odiar, ao invés de me amar como me amou quando eu estava morta para ela. Vai sofrer muito. Isso eu não quero.*” (OLT, p.88, grifo nosso).

Nesta fala da mãe de Alice é marcante a lucidez com que ela se refere aos sentimentos da filha: sabia que a filha a amava e que sofria por não a ter perto de si. Se, contudo, a filha ficasse sabendo que ela não morreria e que ela, a menina, sofrera muito tempo pensando que a mãe estava morta, passaria a odiá-la: “Ela vai me odiar, ao invés de me amar como me amou quando eu estava morta para ela.” Neste caso, a morte (a manutenção da mentira sobre a morte) é uma forma de evitar novo sofrimento: a dor de saber que fôra rejeitada pela mãe.

Igualmente, há obras que focalizam assassinatos de animais: morte de animais de estimação de crianças que têm seus sentimentos ignorados e cujos animais são sacrificados

para serem servidos em um jantar ou almoço, tal como nas obras *A história do galo Marquês*⁵¹, de Ganymédes José e *Morosinho*⁵², de Miguel Jorge.

Em *A história do galo Marquês*, um menino escravo – Cendino – adocece e vai morrendo aos poucos, após a morte do seu galo de estimação – servido na ceia de Natal, na casa do senhor:

Com um golpe seco, Mãe das Dores agarrou o galo. Cendino saltou, unhou o braço da mãe, tentou tirar-lhe o Marquês das garras.

- Mãe, não faz isso, mãe de Deus, não me mata o meu amigo!

As lágrimas escorriam pelo rosto suplicante, Mãe das Dores precisou ser mais forte que o próprio filho para também não se partir no coração. (...) sabia que os patrões não podiam exigir aquele sacrifício. Mas o que Mãe das Dores podia fazer contra uma ordem de Sinhá? (...) Cendino gritou, esperneou, chutou a folha, esmurrou até que, pouco a pouco, sentiu as forças indo embora. (...)

Ali debaixo, Cendino começou a soluçar alto. Chorou sozinho, abandonado, meio morto por dentro, pela primeira vez na vida odiando o homem branco. Chorou tanto que as lágrimas deixaram marcas no chão. (HGM, p. 54-5).

O menino começa a definhar, não se alimenta, não conversa, não aceita nenhum outro galo em substituição ao amigo morto. Passa os dias alisando uma pena do galo Marquês.

Numa madrugada, ouve o canto do galo e morre com a esperança de encontrá-lo:

De repente, Cendino abriu os olhos esgazeados. Olhou para o vazio do quarto como se estivesse vendo algo muito querido e ergueu os braços.

- Marquês, Marquês, você voltou!...

Não houve resposta. Depois, ele respirou forte, a cabeça tombou para um lado, e o corpo caiu sobre o colchão duro do catre.

Debaixo do travesseiro dormia a esfiapada pena do rabo do Marquês.(HGM, p.60).

Conforme o costume, Cendino é enterrado “em vala grátis do cemitério, porque era filho de escravos”. (HGM, p.61) Mas no Natal do ano seguinte, reaparece, juntamente com o galo Marquês, causando grande medo:

⁵¹ JOSÉ, G. *A história do galo Marquês*. 6. ed. São Paulo: Moderna, 1986.

⁵² JORGE, M. *Morosinho*. 2. ed. São Paulo: Moderna, 1985.

O pavor tomou conta de todos, as mulheres agarravam-se aos maridos, as crianças se encolhiam, e os homens suavam frio.

Quando soou a última pancada do relógio, as formas já estavam nítidas o suficiente para que todos reconhecessem um galo branco, imponente e majestoso ao lado de um menino escravo de quem todos se lembravam muito bem.

- CENDINO! – murmurou com um sopro de voz Sinhá Vitória, mais branca que a louça. (HGM, p. 64).

E assim, a cada Natal, o menino e seu galo reaparecem nas imediações da Fazenda da Grota Funda: “Ainda hoje, muitos sitiantes juram que já viram a estranha formação luminosa de inexplicáveis flores brancas que brotam do chão para desenhar as figuras do majestoso galo e de um menino, que desaparecem subindo ao céu, em direção a uma determinada estrela.” (HGM, p.65).

No caso de *Morosinho*, também o animal de estimação, um cabrito, é sacrificado. A imagem do couro do cabrito estendido num canto do muro, e da cabeça pregada num tronco, é de uma violência monstruosa para os meninos:

A gente não queria acreditar ainda. Aí o Osvaldo olhou para um outro canto do quintal, no meio de uma das árvores, e lá estava, de uma maneira horrível, pregada num tronco, como os artistas do seriado, a pobre cabeça do Morosinho. Os olhos arregalados, vidrados, um tanto espantados, como que espantados com a barbaridade que fizeram com ele. Osvaldo me abraçou e choramos baixinho. (...)

- Nunca mais quero ter nada na vida.

- Eu também, não quero nem cabrito nem periquitos, nem nada. (M, p.38).

Embora os meninos não tenham o trágico final de Cendino, a dor da perda leva à negação de novo afeto, a não quererem se envolver afetivamente com nenhum outro animal:

“- Nunca mais quero ter nada na vida. – Eu também, não quero nem cabrito nem periquitos nem nada.” Tal sentimento de recusa revela-se como uma forma de proteção, como uma maneira de evitar novos sofrimentos que poderiam ser provocados por novas perdas. Diante disso, os meninos passam a ignorar os animais trazidos pelo pai:

Um belo dia o pai chegou, trazendo um cabrito preto com manchas brancas.

- Veja o que eu trouxe para vocês. Mas só por uns tempos, ouviram?

Oswaldo e eu não ligamos. O bicho estava magro e faminto. Quando estivesse gordo, na certa acabaria na panela. Pobre cabrito! (M, p. 45).

O menino mais novo acaba achando graça no cabrito, mas não se envolve com ele do jeito que fizera com o outro. Um dia, olhando as nuvens no céu, vê, no meio delas, passando Morosinho e, em seu devaneio, o menino parece encontrar consolo imaginando o animalzinho indo para um “campo só de nuvens”, um lugar, provavelmente, em que ele estaria melhor, o que pode ser entendido como a idealização de um Céu/Paraíso para os animais:

Era ele mesmo. A mesma carinha doce, o mesmo pêlo branco, macio, bonito. Fiz força para ele me ver, mas ele não me viu. Passou com as outras nuvens, no meio de muitos bichos e anjos, e foi indo para longe, muito longe, quem sabe para um outro campo só de nuvens. (M, p.46).

Na obra *Até passarinho passa*⁵³, de Bartolomeu Campos Queirós, a morte de um passarinho é motivo de grande tristeza para o menino que se afeiçoara pela pequena ave que costumava passear livremente pela varanda da casa.

Olhei para o chão e vi um pequeno embrulho de penas. Soltei meu coração que passou a bater pelo corpo inteiro. Minhas pernas tremeram e por um instante tentei me convencer de que tudo era um engano. Cheguei mais perto, com os olhos embaçados de perda e susto. Ali estava meu passarinho, coberto de penas e imóvel. Fiquei encolhido num canto da varanda, agora mais fria e limpa. Não sabia quem estava mais morto. Aos poucos, um vazio foi tomando conta do meu mundo. (...)

A água dos meus olhos trouxe para minha boca um gosto de mar. Meu corpo inteiro se afogava numa tristeza exagerada. Não havia remédio capaz de remediar a sua partida, solucei. (...) Chorei baixo como se fosse possível esquecer com as lágrimas a ausência de um definitivo amor. (APP, p.24-6).

O menino enterra o passarinho com cuidados destinados àqueles a quem se ama:

Procurei tornar macio seu último ninho. Em volta da casa havia um canteiro de flores. Escolhi uma sombra e cavei uma pequena cova. Deitei no fundo o corpo do meu amigo, agora sem canto ou vôo. Cobri com terra, ternura e desalento. (...).

⁵³ QUEIRÓS, B. C. *Até passarinho passa*. São Paulo: Moderna, 2003.

Meu coração estava cheio de vazio. Quando a noite chegou fui para a cama definitivamente só, sem ter a esperança como companheira. (...). E no escuro da primeira noite, em crua solidão, só um pensamento cruel e claro me acompanhava: até passarinho passa.(APP, p.28-9).

E é desta forma que o menino se depara pela primeira vez com a morte e passa a ter consciência da finitude da vida: até passarinho passa. Neste caso, o pensamento de que tudo acaba leva à perda da esperança e ao vazio. Não há, como na obra anteriormente discutida, nenhum “campo só de nuvens” que possa atenuar a dor do menino. Sua relação com o passarinho morto é essencialmente prática: faz uma cova e deita o corpo sem canto e sem vôo do amigo. Cobre-o com terra e desalento e vive uma noite de crua solidão. Sem o drama de algumas obras que exploram o sentimentalismo, nesta o autor prima pela poeticidade encontrada na maneira de descrever a tristeza do menino: “A água dos meus olhos trouxe para minha boca um gosto de mar. Meu corpo inteiro se afogava numa tristeza exagerada.” (APP, p.26).

Conforme já apontado, são relativamente poucas as obras que abordam a temática do suicídio. Neste reduzido universo, destaca-se a obra de Charles Kiefer, *O pêndulo do relógio*⁵⁴. Numa trama carregada de tensão, a narrativa trata da agonia de um pequeno agricultor que se mata por não ter como saldar uma dívida bancária. A agonia se intensifica numa noite de insônia e temporal, marcada pelo bater incessante do pêndulo do relógio:

Alfredo pode sentir na pele a eletricidade do ar. O temporal aproxima-se. Esfrega as mãos sobre o peito, sente-as grossas, pesadas. A saliva desapareceu da boca. (...). Força o ouvido na tentativa de distinguir o som do relógio mas não consegue. Sabe-o, contudo, indo e vindo em sua marcha insana. Imagina coisas terríveis para a sua família. (...) Um raio explode acima da casa, fazendo-a estremecer. Alzira vira-se na cama. O vento começa a soprar. Levanta-se.

Na sala, aproximando-se do relógio, ouve o familiar tic-tac do velho pêndulo. É então que a idéia nasce no seu cérebro, vindo de dentro de si como se fosse uma tormenta, um vendaval incontível.

Precisa de ar, ar.

Alfredo, estás te afogando, a água entra pelos teus ouvidos, pela tua boca, tua barriga incha, vais explodir, vais explodir.

⁵⁴ KIEFER, C. *O pêndulo do relógio*. 9.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999. (Série Novelas, 15).

Não suporta mais. Sai para o pátio. A chuva começa a cair, os pingos são pesados, atingem-no na cabeça, nos braços, nos ombros. Corre à estrebaria, apanha a corda, amarra-a no caibro mais alto.

Na sala, depois de vinte e sete anos, o pêndulo do velho relógio diminui paulatinamente a distância entre um movimento e outro. Balança ainda no vazio, livre das engrenagens que determinaram seu curso por tanto tempo e, enfim, encontra o repouso absoluto. (PR, p.59-60).

A simetria entre o relógio e o homem, que cessam finalmente de bater, assim como o temporal externo e interno, cria uma atmosfera de extrema tensão, revelando a angústia do homem que já não acalenta nenhuma esperança. Sua agonia cessa ao se pendurar no vazio: homem-relógio que repousa livre “das engrenagens que determinaram seu curso por tanto tempo”. Neste caso, o suicídio é uma libertação: a única possibilidade existencial, paradoxalmente, é a morte.

“Cecília, Cecília”, conto integrante da obra *Maratona*⁵⁵ de José Américo de Lima, também se refere a um caso de suicídio. Neste caso, à morte de Cecília, que morre aos poucos, de tristeza, por ter sido abandonada pelo namorado:

Ensimesmou-se.

Emudeceu.

De amargura mais imensurável. De amargura que pesava e comprimia como se dissolvida no ar em torno, invisível, espessa, pegajosa, asfíxiante. (...)

A angústia consolidou força, esvaziou seu pensamento. O corpo fremia, vítima de insólita pressão. Não mais se alimentou, entregou-se a um desespero silencioso, obsessivo. Garganta seca, ardiavam os olhos, insuportável tensão. Recusava médicos, repelia os remédios, evitava contatos. *Consumia-se, deliberada*. Nem rogos, nem ameaças, tudo inútil. Morria aos poucos.

Morreu, afinal. (M, p.24, grifo nosso).

O narrador conta a história passados muitos anos da morte de Cecília, e confessa que nunca pode compreender o que a levava a deixar-se morrer:

Por que se entregar de tal forma, até perder o sentido da própria vida? Razoável seria o período natural de desgosto, a difícil recuperação, a volta ao normal, a vida continuava. Não

⁵⁵ LIMA, J. A. de. *Maratona*. 3.ed. São Paulo: Atual, 1986.

podia compreender um sentimento tão profundamente enraizado, capaz de eliminar a vontade de viver. (M, p.24).

O fato de Cecília não conseguir superar o sofrimento decorrente do abandono, cumprindo um período normal de luto, a conduz para a morte. Morte deliberada. Um suicídio que se consuma aos poucos.

Em outra obra do mesmo autor, *No tempo das sombras*⁵⁶, a maior parte dos contos tem a morte como elemento norteador. A recorrência é marcada por diversas situações/acontecimentos. Especificamente em relação ao suicídio, o último conto da obra – “Solução” – traduz, em poucas palavras, o sentimento de alguém determinado a se matar mas que, já estando morto interiormente, percebe que seria inútil a morte física:

Alguns passos. (...) Um pouco mais, e a inutilidade final. Sem desespero avançava, solução simplista, vontade firme.(...)
 Conceito errôneo, covardia. Ao contrário, requeria destemor, coragem como a sua. Pelo menos terminava tudo com dignidade.(...)
 Entretanto, já estava morto interiormente, por que continuar, agressão física, violência inútil?
 Apressou os passos no caminho de volta.
 Precisava secar as roupas, enxugar o rosto molhado. (NTS, p.144).

Já no conto “O navio”, de Osman Lins, integrante da obra *Os gestos*⁵⁷, um rapaz busca a morte no mar, e compara-se a um navio que “Vai embora para o alto-mar. Não para fugir da morte. É para fugir das torturas, da angústia da peste. O navio vai embora. Não quer apodrecer no cais. Prefere afundar-se no mar e ancorar-se a uma estrela.” (G, p.77).

O rapaz nada buscando livrar-se de suas aflições: “Pouco antes, ao deixar a praia, não poderia supor que estivesse tão perto de livrar-se para sempre de suas aflições. Agora, sem haver deliberado, sabia que seu destino estava decidido.” (G, p.77). Contudo, a tentativa de suicídio é frustrada:

⁵⁶ LIMA, J. A de. *No tempo das sombras*. 10. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1990.

⁵⁷ LINS, O. *Os gestos*. 3. ed. São Paulo: Moderna, 1994. (Coleção Veredas).

Mas, aos poucos, como teias estendidas nas trevas por silenciosas aranhas, frágeis liames começaram a restaurar-se. Ouviu um sussurro crescente – não sabia se do vento ou do mar – e conseguiu fechar uma das mãos. “Não estou morto”, pensou. “Sou um vivo”. A essa descoberta faltava, porém, qualquer espécie de alegria. Ele temia o fundo do mar – e esse receio cortava-lhe qualquer possibilidade de evasão. Não teria mais liberdade de deixar o porto. Estava, agora, *ancorado para sempre à sua desolação*. (G, p.79, grifo nosso).

Frustrado em sua busca da morte, o rapaz se vê numa situação que provoca consternação: descobre-se vivo, quando quisera estar morto. Pior que isso, sabe que não terá mais a liberdade de abandonar a vida: “temia o fundo do mar – e esse receio cortava-lhe qualquer possibilidade de evasão.” Condenado a permanecer ancorado na vida, não há nisso nenhuma alegria. Pelo contrário, viver é quase uma pena a expiar.

Quanto a obras que se referem à morte em decorrência de doenças, nos últimos anos tem se avolumado o número de textos que abordam a questão da morte provocada pela AIDS, tanto de jovens quanto de adultos. Veja-se, por exemplo, a obra *Fase terminal*⁵⁸ de Álvaro Cardoso Gomes. A narrativa focaliza a vida de quatro jovens (três rapazes e uma garota), todos envolvidos com drogas e com problemas de relacionamento com os pais/adultos. Um rapaz (Vado) morre no hospital, vitimado pela AIDS. O desespero dos demais pode ser visto na reação de Kika:

Kika atirou-se sobre o corpo de Vado, beijando-o e dizendo entre soluços:
 - Por que você foi embora, Vado? Por quê? Por que você deixou a gente sozinho? Por quê? Pelo amor de Deus, Vado. Fala comigo, Vado.
 Teto contemplou o rosto do amigo. Afetado pelo desamparo da morte, parecia um garotinho indefeso. Ao saber que nunca mais o veria sorrir, que nunca mais o veria na garupa da moto de Caco, Teto sentiu-se tomado por uma profunda tristeza. Então, sentou-se no chão junto à parede, levou a mão ao rosto e começou a chorar. (FT, p.94).

Ao saírem do hospital, Caco, desesperado, sai em disparada com a moto e se lança num precipício:

⁵⁸ GOMES, A. C. *Fase terminal*. 5.ed. São Paulo: FTD, 1999. (Coleção Sinal de alerta).

Caco então recuou alguns metros com a moto e, depois, acelerando o máximo que podia, voou para o abismo. Teto, que havia seguido Kika, chegou à beira do viaduto, a ponto de ver uma luz vermelha perder-se na escuridão. Em seguida, ouviu um estrondo e nada mais. Kika ajoelhou-se, encostou o rosto no chão e começou a gritar desesperada. Teto, as pernas abertas, os cabelos despenteados pelo vento, ficou contemplando o vazio (...) (FT, p.97).

Perdidos em relacionamentos familiares em que a distância e a ausência de diálogo se impõem, sem projetos para suas vidas, sem limites e sem amparo, esses jovens se perdem no caos. A obra, contudo, aposta na possibilidade de mudança de comportamento e na libertação das drogas. Teto, filho de um senador com quem mantém um péssimo relacionamento, vai para o interior atrás da família da mãe, de quem fora afastado quando criança. Essa ida ao interior de Minas Gerais significa também uma viagem ao seu interior, no qual descobre um motivo para viver: “Apesar da tristeza, da dor ainda presente no coração, Teto, pela primeira vez em muitos anos, podia dizer que se sentia bastante feliz. Afinal, tinha uma avó que o amava e a vida inteira pela frente.” (FT, p. 117).

No que diz respeito à morte de pessoas da família (pais, avós, irmãos), várias obras versam sobre a morte de pessoas idosas e, em algumas, há conversas entre adultos e crianças nas quais procura-se enfatizar a noção de morte como parte integrante da vida, e de que todos os seres vivos morrem, e também a criança morrerá.

Estas conversas, sempre difíceis, refletem a visão filosófico-religiosa de adultos que repassam para a criança suas crenças/valores. Exemplar, neste sentido, é a obra *A vontade dos cometas*,⁵⁹ de Luiz Antonio Aguiar. Numa narrativa construída, essencialmente, a partir de um diálogo entre o avô e o neto, o avô vai, aos poucos, falando para o menino que, muito brevemente, irá morrer. No estágio final de sua doença – câncer – e recusando-se a qualquer tratamento radical visando a prolongar sua vida, à medida que vai preparando o neto para sua morte, o avô conta para ele a história da família. Na iminência da morte, o resgate do passado auxilia na compreensão do estágio atual da vida do avô (seus desentendimentos com o filho,

⁵⁹ AGUIAR, L. A. *A vontade dos cometas*. São Paulo: Melhoramentos: 1998.

por exemplo). Quando fala sobre morte, o menino tende a mudar o rumo da conversa, sempre recuperado pelo avô que se preocupa em explicar para o neto que, na vida, tudo passa por um processo. A partir de um filme em que o menino vê animais comendo outros animais, o avô explica sobre o processo natural em que um animal mata o outro para se alimentar: “Olha, é da natureza deles que um deve comer o outro, e eles apenas seguem a natureza. (...) Esse é o ponto, justamente! É o que eu vinha tentando dizer. A natureza é assim. Nascemos, crescemos, e depois...” (VC, p.10). O neto interrompe perguntando se o avô se importaria caso um animal o comesse, ou apenas diria que a natureza é assim mesmo. Revoltado com o fato de o filme mostrar um coioote abocanhando um passarinho, deixando os filhotes piando aflitivamente, o menino não quer mais o vídeo – presente do avô, que buscara uma forma de iniciar a difícil conversa sobre a morte.

O avô explica porque não quer morrer num hospital, num discurso no qual fica patente a atual medicalização da morte:

- Não me submeterei a morrer numa gaiola de vidro, amarrado na cama, dopado para que não tenham o sono deles perturbado de madrugada com meus gemidos, numa Câmara de Tortura Impune, onde matam a pessoa e ainda cobram pelos serviços... um lugar onde eles são os deuses, os absolutos, o único do mundo onde a vida e a morte pertencem ao ser humano, mas jamais àquele que vive ou morre. Como é que nos permitimos conceder a eles tanto poder? Só por fraqueza, por desespero. Isso! Em nosso desespero, nos tornamos reféns. (VC, p. 18).

Preocupado em transmitir ao neto aquilo que, a duras penas, aprendera com a vida, o avô se depara com a dificuldade de ensinar a ele a diferença entre dor e perda:

- Quando minha mãe morreu, Giggio, compreendi a diferença entre a dor e a perda... (...) ah, meu Deus, queria tanto arrumar um jeito de transmitir isso a você... É preciso!(...)
 - Dor, Giggio, passa. Mesmo a pior dor que você venha sentir, qualquer que seja... passa. A perda não passa, a gente perde e é para sempre. Eu queria proteger você de todo sofrimento, mas não é possível. Existe coisa na vida que é para sempre. (VC, p.35).

Para o avô, pais e avós “existem para começar a ensinar aos netos o que é a morte...” (VC, p.38), dentre outras importantes funções que exercem. E uma das coisas que ele ensina ao neto, sobre a morte, é que nada morre de fato. Tudo volta à vida de outra forma.

- ... Assim, temos várias chances de viver. De retornar ao paraíso. E o fazemos diversas vezes. Incontáveis vezes... para podermos viver tudo o que desejamos, todas as vidas. Todos os tipos de vida. (...)

- Volta bicho, vô?

- Possivelmente!... E voltamos até em outra localização do tempo, em outra época, bem antiga, ou no futuro. Voltamos em outro planeta, em outro país... Por isso é que precisam nascer outras estrelas, e outros planetas, para caber mais e mais vidas. Sempre. Isso é infinito, sabia? Essa palavra quer dizer... Nada desaparece, tudo acontece, nasce e morre num mesmo momento sem tamanho, sem medida. (...). Nada some. Tudo volta! (VC, p.41-2).

Nesse discurso do avô fica evidenciado o aspecto didático, o tom professoral do avô que, não por acaso, é professor de língua portuguesa e seguidamente corrige o neto. Preocupado com fazer o menino entender o ciclo da vida, o avô assume a voz do adulto que, esquecendo-se do caráter literário do texto, faz dele um veículo de transmissão de conhecimentos.

De forma semelhante, na obra *Eu vi mamãe nascer*⁶⁰, de Luiz Fernando Emediato, ao contar sobre a morte da mãe, o narrador, um menino de dez anos, lembra como o pai o preparara para o acontecimento.

Mamãe morreu ontem.

Eu vinha da escola e encontrei toda aquela gente em casa, chorando. Entrei e meu pai estava vermelho, acho que soluçava. (...)

Mamãe morreu ontem, ninguém me diz por quê. Mas meu pai me contou como seria, e agora eu procuro entender. (...)

Se fosse outro pai e outro filho eu não teria entendido, mas era o meu pai e eu sabia o que significava tudo aquilo. Porque papai já tinha me falado sobre a morte um dia. Agora eu sabia que era chegada a hora de conhecer a morte de perto. (EVMN, p.9-11).

Sabendo que a esposa morreria muito em breve, o pai se encarrega de falar com o filho sobre o processo da vida e da morte. Através de uma comparação com uma planta do

⁶⁰ EMEDIATO, L. F. *Eu vi mamãe nascer*. 7.ed. São Paulo: Geração Editorial, 2001.

jardim, o pai mostra como a vida se renova: a planta morre, mas se transforma em matéria orgânica que fertilizará outras formas de vida. E sua semente continuará o processo da vida.

Papai nunca me falou de outra coisa além disso: que existe a vida e existe a morte, mas não a morte como o fim da vida, e sim como fim de um caminho no qual andamos durante algum tempo e depois fim, acabou. Porque tudo então começa de novo de outra forma.

Eu não sei se entendi direito, mas acho que papai quis me dizer que a morte não existe. Que quando a gente chega no final desse caminho da vida o que acaba é só o que a gente viveu, (...). (EVMN, p. 18).

Depois da conversa com o pai, o menino passa a olhar para o mundo de forma diferente, vendo o encantamento e o mistério do mundo, “porque o mundo está nas coisas, nos homens, nas plantas. E tudo se movimenta e tudo é muito grande, mesmo aquilo que é tão pequeno.” (EVMN, p.23). E assim, pensando sozinho, o menino descobre que “um homem, quando morre, pode renascer numa planta ou talvez numa pedra, e não necessariamente noutro homem (...)” (EVMN, p.22).

A despeito de todas as explicações racionais e filosóficas dadas pelo pai, a dor provocada pela morte da mãe gera insegurança, tristeza, medo do mundo e o menino se sente acuado, como uma pequena planta que se esconde das demais:

(...) mamãe morreu ontem e até agora eu não sei se vou me acostumar com isso. Hoje eu não estou mais com todas aquelas coisas arrebatando dentro de mim, uma sensação esquisita como se também eu estivesse terminando e amanhã fosse renascer numa dessas plantinhas triste que ficam escondidas no meio de outras folhagens, como se tivessem medo do mundo. (EVMN, p.28).

Mas sabe que, ele e o pai, vão acabar se acostumando com a ausência dela. “De noite eu vou olhar as estrelas e pensar que talvez mamãe não vire planta, coisa da terra, mas uma estrela qualquer desse universo sem fim. (...) Não sei como vão ser as coisas sem ela, mas as coisas têm de ser assim e assim serão.” (EVMN, p.29).

Nessas duas narrativas, os adultos, a partir de suas crenças religiosas, ensinam às crianças que a morte não é o fim da vida e sim uma mudança de forma de vida. Há, evidentemente, obras que ensinam que as pessoas que morrem não retornam à vida e sim permanecem em outro lugar (no céu cristão ou formas similares). Nesse sentido, a obra *Menina Nina: duas razões para não chorar*⁶¹, de Ziraldo, é inovadora. Além de não apresentar apenas uma visão do que acontece após a morte, admite a possibilidade de que após a morte não exista nada.

Ao falar sobre a morte da avó de Nina, o narrador, após marcar com o branco da ilustração (duas páginas do livro são quase absolutamente brancas) o vazio provocado pela morte, apresenta duas razões para que a menina não chore. O primeiro motivo para que a criança não chore é que pode não existir nada depois da morte, e, portanto, a avó não está sofrendo:

Se muito além desse sono que vovó está dormindo não existe nada mais – como muita gente crê – não existe despertar, nem porto, destino ou luz; se tudo acabou de vez – acabou, completamente – pode ter certeza, Nina, a Vovó está em paz; não sabe nem saberá que está dormindo para sempre. Aí, você pode, Nina, ir dormir o seu soninho e sonhar um sonho bom, pois Vovó não está sofrendo. (MN, p.35).

Mas o narrador não elimina a possibilidade de existência de um outro mundo após a morte:

Se, porém, depois desse sono imenso, Vovó Vivi despertar num outro mundo, feito de luz e de estrelas, veja, Nina, que barato!!! Que lindo virar um anjo. Que lindo voar no espaço! E aí, se acreditamos que é desse jeito que as coisas acontecem, depois que a vida na Terra termina, pode ter certeza, Nina: vovó está vendo você. (MN, p.37).

Ao apresentar essas duas possibilidades, além de mostrar concepções diferentes sobre o que acontece após a morte, permitindo que o leitor se posicione com relação a elas, o

⁶¹ ZIRALDO. *Menina Nina: duas razões para não chorar*. São Paulo: Melhoramentos: 2002.

narrador não emite juízo de valor quanto a uma crença religiosa que alimenta a esperança de que exista vida após a morte, e, por outro lado, a ausência desta em pessoas que acreditam que a morte é o fim. A narrativa fecha com uma demonstração de tolerância e aceitação de que existem formas diferentes de pensar a vida e a morte: “Dos dois jeitos desse adeus é que a gente inventa a vida”. (MN, p.37). Se não há como saber o que acontece após a morte, o mais importante é, independentemente do credo religioso, saber inventar a própria vida.

A ilustração – marcada pela vivacidade do colorido na primeira parte da narrativa e pelo branco após a morte da avó – corrobora a imagem de que a morte, por mais que traga o vazio, a ausência (de cores, de palavras) pode ser superada e que a vida pode voltar às suas cores, mesmo que seu destino final seja desbotar.

A obra *Estórias sem nome*⁶², de Lucília Junqueira de Almeida Prado, é composta de quatro contos. Todos eles abordam a temática da morte. Especificamente, o conto “É a vida”, versa sobre o sentimento de uma menina cuja mãe morreu e a quem dizem que ela fez uma longa viagem.

- Pai! Pai! Cadê a mãe?

Sem conseguir responder, ele começara a chorar. Foi a comadre Dinorá quem, abraçando a menina, tinha inventado:

- Sua mãe foi viajar, Vanilda. Uma viagem muito comprida, mas um dia a gente vai encontrar com ela.

Pronto! Depois daquelas palavras, Vanilda nunca mais tinha aceitado a morte da mãe. Quando lhe contavam, respondia:

- Nãããã! Ela tá viajando. Ela vai voltar. Ocês vão ver! (ESN, p.21).

A menina é iludida: reza, esperançosamente, esperando que a mãe volte. Mas quando, finalmente, o pai consegue comprar a boneca com a qual a menina sonhava – e acreditava que a Santa de sua devoção iria lhe dar, assim como faria a mãe voltar da viagem – encarrega-se de contar que fora ele quem a comprara. Desta forma, o pai, indiretamente, retira da filha a ilusão da volta da mãe:

⁶² PRADO, L. J. de A. *Estórias sem nome*. 3.ed. São Paulo: Atual, 1986.

E Justino, carregando a filha e a boneca, saiu com elas para o terreiro, para a noite sem contornos: “No escuro seria mais fácil falar”. Andou alguns passos. De repente, disse:
 - Tô sabendo, Vanilda. Foi eu quem comprou a boneca, filha. Quando chegamos, corri depressa no seu quarto, botei em cima da cama. Viu só que pai mais adivinhão ocê tem? Longe, na noite serenosa, um curiango piou, triste como só eles sabem fazer. (ESN, p.34).

Ao proceder desta forma, o pai garante à filha a possibilidade de viver e superar o luto, até então adiado em função da mentira sobre o possível retorno da mãe.

Em *Órfãos do silêncio*⁶³, de Luiz Galdino, o narrador, um adolescente – Tatá – ao contar sua história, centraliza o relato na doença e morte do pai. Quando se descobre que o pai tem um problema cardíaco, o medo de que ele morra passa a fazer parte da vida do menino.

A doença é um negócio terrível. Durante um ano inteirinho, convivemos, naquela casa, com a incômoda sensação de que o papai estava condenado e de que, a qualquer momento, bateria asas rumo ao infinito. Ele não era cardíaco? Não fora safenado? Encontrava-se apto, portanto, para o enfarte. (OS, p.47).

Conviver com a ameaça da morte torna a vida do menino muito triste. “Segundo ela [a mãe], eu andava deprimido por causa dele. (...) Segundo o diagnóstico delas [da mãe e da avó], eu sofria de uma fixação cujo motivo seria a hipotética morte do papai.” (OS, p.56). Um dia, enquanto assistia a um jogo de futebol na televisão, o menino vê o pai sofrer um infarto:

Eu me virei já adivinhando o que devia ter acontecido e deparei-me com a cena que nunca esquecerei. Papai tinha os olhos esbugalhados e o rosto arroxeadado. E as duas mãos mantinham-se crispadas sobre o peito, à medida que o pescoço se esticava com a boca aberta em busca de ar. (OS, p.60).

O pai melhora, mas, agora, a morte está ainda mais presente. E o próprio pai chama os filhos para conversar sobre isso. Uma conversa difícil, mas necessária:

⁶³ GALDINO, L. *Órfãos do silêncio*. São Paulo: FTD, 1996. (Coleção Perdas e ganhos).

- Sobre o que você quer falar?
 - Perder uma pessoa querida é muito difícil quando a gente não está preparado. Por isso, precisamos falar. Afinal, a morte é tão natural como o nascimento, não é?
- Minha irmã desviou a vista para mim. Eu sustentei, tentando ocultar o que sentia. Quase chorando, ela concordou. (...)
- Novo intervalo, novo silêncio, entrecortados apenas pelos nossos soluços disfarçados.
- Gostaria que pensassem nisso. E, se um dia eu faltar, se lembrem de que eu estarei sempre olhando por vocês. (...). (OS, p.76).

É interessante observar que esta disposição de conversar com os filhos sobre a morte não é compartilhada com a esposa, que evitava falar sobre a doença do marido. Vê-se, desta forma, como o problema é encarado sob diferentes prismas: enquanto o pai quer preparar os filhos para o luto, a mãe quer esconder deles a gravidade da situação:

- Assim você só complica as coisas, Dudu. A gente faz de tudo para poupar as crianças, e você vai lá encher a cabeça delas?! Se não tá se sentindo bem, fale comigo!
- Eu achei que devia falar. E se acontecer, quando acontecer, como é que vai ser? Eles precisam se preparar. A Dri e o Tatá não são mais crianças...
- A Dri não é mais criança? O Tatá não é mais criança? Em que mundo você vive, hein? Além disso, você não tá morrendo.
- É por isso que achei importante falar com eles. Enquanto ainda me sinto inteiro. Se é que se pode chamar a isso de inteiro. Se estivesse agonizando, de nada adiantaria falar. (OS, p.77).

O garoto, à medida em que vai ouvindo as conversas da mãe com a avó, da mãe com o pai, do pai com amigos, vai se inteirando sobre novos aspectos da morte:

E eu fui dormir pensando em tudo aquilo que o pai dissera sobre a dona Ema e seu Osório. Se a doença torna insuportável a vida de quem cuida, imagine a vida do doente o que deve ser. A certeza da morte próxima, a sensação de dependência, a humilhação e a perda do amor-próprio. (...) Ocorreu-me que as pessoas se igualam no sofrimento e na doença. (OS, p.79).

Quando o pai morre, a cena da mãe chorando sobre o corpo do pai é extremamente violenta para o garoto: “Tive vontade de me atirar por sobre o gradil de madeira e me esborrachar lá embaixo, no chão da sala. (...) Só sabia que não queria nada, que não queria viver.” (OS, p.80). E suportar as besteiras ditas para consolar, quando se sente tudo perdido, é insuportável: “(...) fui me esconder porque não suportava mais ouvir as bobagens que as

peessoas mais inteligentes dizem nessas horas terríveis. A única realidade era que o meu pai se fora e que não havia como reverter a situação.” (OS, p.82).

Em seu luto, Tatá, que admirava e amava o pai, se vê fazendo muitas coisas que ele gostava de fazer. Como se as fizesse por ele: “Eu penso nas coisas que ele gostava de fazer e, como imagino que esteja impedido de fazê-las, faço por ele.” (OS, p.88). A internalização da imagem paterna também se revela nas atitudes da irmã mais velha: “- Antes de fazer qualquer coisa, me pergunto se ele ia gostar, se ele aprovaria. Se a resposta for positiva, eu faço. Se não, deixo pra lá. É como se ele estivesse vivo. Entende?” (OS, p.88). A dificuldade de lidar com a perda, de assimilar a morte do pai, leva-os a agir como se o pai continuasse vivo.

Ao expressar seus sentimentos sobre a morte do pai, Tatá o faz deixando bem marcada a diferença que há quando se fala sobre a morte num sentido generalizante (na teoria) e quando ela sai da esfera da teoria e nos atinge. A morte, segundo Tatá, só existe – só é verdadeiramente sentida – quando se trata da morte de alguém a quem se ama. Nessa situação, quando a morte deixa de ser tratada como idéia e é profundamente sentida, qualquer consolo é inútil. No discurso da personagem Tatá revela-se a diferença entre a morte como idéia e a morte como sentimento. Se a morte como idéia é natural e aceitável, quando atinge alguém cuja falta verdadeiramente sentimos, é absurda e inadmissível:

A verdade, no entanto, é que a morte só é uma coisa natural quando acontece com os outros. Quando atinge alguém da nossa afeição, é sempre inesperada, absurda e ilógica. E quando abate o pai da gente, causa revolta, solidão, abandono, inveja, culpa e um mundo de coisas. *Desconfio que a única morte que existe realmente é a morte das pessoas que amamos. Aí, toda teoria torna-se inútil. Não adianta dizer que é natural ou que Deus quis.* (OS, p.89, grifo nosso).

A mesma problemática – saber que o pai ou a mãe vai morrer em breve – está presente na obra de Fanny Abramovich, *Dias Difíceis*⁶⁴. Ao confirmar que foi contaminada

⁶⁴ ABRAMOVICH, F. *Dias difíceis*. 5.im. São Paulo: Moderna, 1997. (Coleção Girassol).

pelo vírus da AIDS, Mônica, além de lidar com a própria dor, revolta e medo da morte, vê-se impelida a falar com os filhos sobre o que está acontecendo:

Mônica se agarrou a todas as forças que tinha e chamou os filhos. Abraçou apertado. Beijou até sufocar. Encostou as cabecinhas em seu peito. Foi falando devagar. Dum jeito tranquilo como sempre tinha falado com os filhos. Ia morrer. Logo. Contou que tinha aids, que era uma doença incurável, pelo menos nos dias de hoje. (...) Tinha dado a vida a eles. Daria a vida por eles se fosse possível. Não ia vê-los crescer. Sofria com isso. Mas queria que sempre se lembrassem dela. Com o amor daquele momento.

Lea arregalou os olhos. Ficou parada, muda. Daniel fez perguntas. Queria saber se nunca mais ia vê-la mesmo. “Nunquinha?” “Nem de vez em quando?” “Não”, dizia Mônica com a voz suave e doce. Ia pra longe, prum outro mundo. Não tinha como telefonar ou escrever uma carta de lá. Pra se falarem, eles só deviam pensar nela. Com força. Ela estaria por perto. E ouviria sempre. “Viraria estrela no céu?”, perguntou Daniel. “Não”, respondeu Mônica. “Então... seria o anjo da guarda deles? Se Deus deixasse, iria pro céu?”, perguntou Lea. Não sabia. Não sabia pra onde ia depois da morte. Ninguém sabia. Era uma espécie de viagem. Pra longe. Sem volta. Pegou os dois filhos e abraçou com toda a força. Os três choraram. (DD, p.50).

Dias difíceis revela como é penoso conviver com uma doença que provoca medo e preconceito, além de evidenciar os vários estágios pelos quais passa uma pessoa que sabe que vai morrer em breve, desde a recusa, a revolta até a aceitação do fato. Enfatiza, também, a necessidade de se vivenciar o luto para que a perda possa ser superada. Assim, quando a mãe morre, o pai faz questão de que os filhos acompanhem o velório e o enterro. Não alimenta nenhuma esperança infundada, nem mente para os filhos.

No meio da sala, um caixão envernizado. Dentro, Mônica.

- Papai – perguntou Daniel – por que o caixão está fechado?

- Porque a mamãe não está mais viva.

- Ela foi embora mesmo? Pra sempre?

- Sim, partiu para sempre. Nunca voltará. Ficará na nossa memória, no nosso coração, na nossa saudade. Mas o corpo dela vai ser enterrado naquele caixão. (...)

Leonardo fez questão que todos fossem ao enterro. Fez pé firme. As crianças tinham que ver para onde a mãe ia. Melhor jeito de compreender. Sem mentiras. (DD, p.53-5).

A descrição do processo do luto é mais intensamente mostrado através das reações de Daniel, o filho mais novo: sua profunda tristeza e isolamento, sua vontade de morrer também para poder juntar-se à mãe, seus problemas na escola, sua raiva da mãe por ter morrido e ter

deixado os filhos – “Não se larga um filho assim. Não é justo. Não é direito. Não é coisa de mãe.” (DD, p.56) – , seus problemas de saúde provocados pela instabilidade emocional – “Daniel emagreceu. Também tinha diarreia. Leonardo se preocupou, levou ao médico. Não era nada. Só tristeza. Um dia, teve ataque de asma. (...) Às vezes fazia xixi na cama. Aparecia todo sujo e não queria tomar banho. Tinha horas que se comportava como um garotinho de cinco anos.” (DD, p.57) – e até mesmo através de seus desenhos e brincadeiras.

Daniel desenhava muito. Antes, era só avião e carro de corrida. Agora, eram bichos ruins, fantasmas, túmulos, caixões, cruces. Tudo preto, sem cor. (...) Quando pensava na mãe morta, tinha vezes que pensava em anjo, e vezes que imaginava um esqueleto. Fechava os olhos para parar de enxergar. Não adiantava. (...)

Na hora de brincar, era de zumbi, de caveira, de morto-vivo. Não jogava mais futebol, não queria apostar corrida. Um dia mudou. Deus de brincar de pirata, de Zorro, de Robocop. E aí matava todo mundo. Sem dó. Ia com tudo e derrubava os inimigos. (DD, p.58).

Aos poucos, aprendendo a lidar com as lembranças e a saudade, com o medo de ficar doente igual à mãe, o menino vai superando esse estágio de luto intenso e compreende que a vida prossegue e que a imagem da mãe vai estar sempre junto dele:

Daniel beijou o pai. Aliviado. Compreendeu que Mônica não estava mais com ele. Não ia voltar mais. Mas ele não ia morrer igualzinho. Começou a fazer a lição de casa sem reclamar. Sozinho. A jogar futebol e a brincar de muitas coisas. A tristeza ficou. Lá no fundo. As saudades, sempre. Era só deixar viva dentro dele a mãe maravilhosa que ela foi. (DD, p.60).

Há, no texto de Fanny Abramovich, uma clara função educativa: ao se deter em explicações relativas ao processo de revolta até a aceitação da morte pelo moribundo, em explicações sobre o que pode acontecer após a morte e na descrição dos vários estágios de luto pelo qual passa o menino, o narrador faz o papel do adulto que ensina a criança/leitor a lidar com a morte.

Na obra *Ler, escrever e fazer conta de cabeça*⁶⁵, de Bartolomeu Campos Queirós, o narrador relembra seu passado de menino que aprende, na escola, a ler, escrever e fazer conta de cabeça, e, do pai, a copiar exemplos de gratidão. O universo familiar simples do menino é marcado, também, pela morte. Através de conversas, fica sabendo de um outro irmão, nascido morto. Intrigado, o menino mastigava sua dificuldade de entender como podia alguém nascer morto: “Vai ver, ele nasceu, piscou e morreu ou, quem sabe, nasceu com um olho fechado e outro aberto. Não dava para morrer o já nascido morto. (...). Mas o irmão nascido morto era mais difícil de entender do que a Santíssima Trindade – três pessoas em uma só.” (LEFCC, p.29). Depois, a doença da mãe traz no seu encaixo a morte ameaçadora:

Entrei para a escola já sabendo ler, mais ou menos. A primeira palavra soletrada, inteirinha, foi morfina. A dor de minha mãe aumentava sempre e muito. (...) Morfina me trouxe o altar-mor, com o Cristo crucificado e deitado, morto de dor e chagas, coberto com um cetim roxo e triste, até a cintura. Mas entre mor e morte faltava um pedacinho que estava escrito na noite. Noite que me engolia para o nada. (LEFCC, p.35-6).

De morfina para altar-mor, a exposição do sofrimento e morte de Cristo prenunciam, na palavra, a morte da mãe. Só faltava um pedacinho. Pedacinho escondido na noite que não tarda. Quando a morte chega, o menino a vê, sobretudo, nas mãos imóveis da mãe. Numa poética descrição, a brutalidade da morte é pungentemente marcada pela imobilidade:

Entrei de manso. Vi suas mãos afogadas sobre os panos da cama, como se não mais tivessem comando. Estavam imóveis. Lembrei-me do ferro de brasa acariciando a roupa, da colher de pau raspando o fundo do tacho, do regador fazendo chuva por sobre as hortaliças (...). Insisti meu olhar sobre suas mãos e não vi as meias-luas nascendo em suas unhas. (LEFCC, p.98).

A morte da mãe introduz o garoto “em um mundo de tarde fria onde só chorar era possível. (...) O silêncio interminável trazia um andar sereno de todos e gestos feitos só de desculpas.” (LEFCC, p.99). O vazio invade todos os espaços e toma conta da casa:

⁶⁵ QUEIRÓS, B. C. *Ler, escrever e fazer conta de cabeça*. 5.ed. Belo Horizonte: Miguilim, 2001.

A casa ficou maior e cheia de silêncio. Tudo parecia se esforçar para não acordar quem deveria dormir por toda a vida. O vazio ocupou, tanto, o quarto de minha mãe que meu pai dormia na beiradinha da cama, como se empurrado pelo novo morador. E o vazio não nos deixava tocar em nada. Tudo (...) ficava no mesmo lugar por exigência do vazio. No nada cabe tudo. (LEFCC, p.101).

Sem o tom dramático de outras narrativas que também falam sobre a morte da mãe de uma criança, o que chama a atenção nessa obra de Bartolomeu Campos Queirós é como a morte é caracterizada pelo profundo vazio que invade todos os espaços: a morte é tão presente que pode ser sentida em todos os lugares anteriormente ocupados pela mãe. A morte provoca imobilidade – “o vazio não nos deixava tocar em nada” – e é tão assustadoramente invasiva que tudo se transforma em nada, em vazio: a casa silenciosa, os espaços ocupados, a inércia total.

Noutra obra de Bartolomeu Campos Queirós, *Por parte de pai*⁶⁶, a morte perpassa toda a narrativa, através de lembranças guardadas da infância do narrador. A morte abarca um universo que vai desde mortes de animais (galo, porco, gatos), de conhecidos, de familiares (tios, mãe) até a sempre temida morte do avô e quase morte da avó que fica, após um derrame, para sempre encerrada em seu mundo interior.

O narrador faz menção a um antigo costume de guardar uma mecha de cabelo do morto, e ao de fotografá-lo no caixão: “Junto, um embrulho com cabelos do filho morto com pouca idade. Ficou também o retrato do anjinho no caixão” (PPP, p.10). Menciona, ainda, histórias de mortos que voltam para conversar com os vivos, caso de uma negra que fora escrava e que, “antes de morta, já tinha bicho no corpo de tanto ficar na cama, fraca, inválida, velha. (...) Sua alma costumava passear no terreiro em noites de sextas-feiras, (...). Andava também pelo corredor da casa, rangendo as tábuas do assoalho, implorando missa. Minha avó, muito desembaraçada, conversava com ela.” (PPP, p. 12-3).

⁶⁶ QUEIRÓS, B. C. *Por parte de pai*. 5. ed. Belo Horizonte: RHJ, 1995.

Quando a avó mata o galo Jeremias, justamente no temido dia de um eclipse que faria o mundo acabar, o garoto, que tinha carinho pelo animal, engole sua tristeza: “Fingi dor de barriga, perdi a fome. Meu coração não dava conta, sem chorar, de mastigar um amor com angu e quiabo.” (PPP, p.29-30). Quanto à morte da mãe, fala sobre o assunto de forma melancólica, mas com a naturalidade de quem já aceitou o fato: “Conceição se casou um dia com meu pai. Isso foi depois da morte de minha mãe. Ela morreu de uma doença comprida e gemia no fundo do sonho da gente. Choveu muito no dia do enterro. Quando chove é porque a alma foi aceita no céu.”(PPP, p.31).

A velhice dos avós e, conseqüentemente, o prenúncio da morte, pesa na vida do garoto que nutre um sentimento especial pelo avô. Depois que a avó adoece e o relógio da sala deixa de funcionar, o silêncio e a tristeza tomam conta da casa: “Meu coração bateu de saudade antecipada. Li medo no olhar de meu avô enquanto minha avó, na cama, mornava a vida sem acusar perdas ou manifestar ganhos.” (PPP, p.67). Um dia o avô o chama para uma conversa:

Pegou minha mão e, sem tirar os olhos do horizonte, me contou:
 O tempo tem uma boca imensa. Com sua boca do tamanho da eternidade ele vai devorando tudo, sem piedade. O tempo não tem pena. Mastiga rios, árvores, crepúsculos. (...) Ele consome as histórias e saboreia os amores. Nada fica para depois do tempo.(...) E nós, meu neto, marchamos em direção à boca do tempo.
 Meu avô foi abaixando a cabeça e seus olhos tocaram em nossas mãos entrelaçadas. Eu achei serem pingos de chuva as gotas rolando sobre meus dedos, mas a noite estava clara, como tudo mais. (PPP, p.71-2).

*Pedro pedra*⁶⁷, de Gustavo Bernardo, narra a história de um adolescente que se depara com a morte da avó e, além de vários conflitos típicos da idade, em suas divagações, imagina a morte dos pais e a própria:

⁶⁷ BERNARDO, G. *Pedro pedra*. 2.ed. Rio de Janeiro: Taurus, 1984.

“Ontem, chegaram tarde. Eu pensei: se eles morreram? Por que pensei isto? Acho que eu sou mau. Se eles tivessem morrido num acidente. Eu ia chorar muito, todo mundo ia ver, e também ia chorar. Iam chegar pra mim, coçar a cabeça, as costas, tadinho, tadinho, tadinho. Nunca fui num cemitério, mas já vi fotografia(...). Por que tô pensando nisto? (...). Com quem eu ficaria se eles morressem? (...). Que é que eu conto na escola? Muitos querendo saber. Colegas, as meninas, professores, a inspetora. Conto sempre muito triste, quase não me escutando, sem chorar mas parecendo quase. Pelos cantos, no banheiro, vão falar baixinho de mim, eu gosto que falem baixinho de mim. Meus pais morreram num acidente de trânsito quando vinham para casa. Depois eles chegaram direitinho e não morreram. Que bom. Mas não vão mais falar baixinho de mim nos cantos.” (...).

“Tô com câncer. Se eu estiver com câncer, o que acontece? Tô com câncer, afinal descobriram. Por isso tava tão fraco e tão pálido. Sem salvação. Vou morrer, vou morrer cedo. Antes de viver, vou morrer. (...). Lá no enterro, no velório, e mesmo depois eles vão falar da coragem e da luta do Pedro. Como, o enterro? Uma bonita música de fundo. Flores coloridas por tudo quanto é canto, do chão ao teto. O mundo coberto de flores, porque um rapaz morreu. (...). Mamãe (...) chorando alto e desesperada, sem parar nunca. De vez em quando, abraça o meu corpo e me beija desesperada, alguém vem e tira de perto, pra consolar um pouco. (...). Na porta, a menina me olhando de longe, chorando em silêncio lágrimas grossas e bonitas. (...). Todo mundo admira a minha beleza morta, e chora um pouquinho. (...)”. (PP, p. 36-7).

Nessas divagações, Pedro se imagina o centro das atenções e, tanto a morte dos pais quanto a própria são usadas como artimanhas para impressionar as pessoas, principalmente as meninas. Mas isso não passa de imaginação, pois, ao se defrontar com a morte da avó, os enleios no qual se imaginava tão sofredor e, ao mesmo tempo, tão cercado pelo interesse dos outros, dão lugar ao desespero, à agonia:

Na sala cheia de gente, há o velório da avó de Pedro, que morreu ontem no hospital. No centro da sala, o caixão com o seu corpo. (...). Sei que ele [Pedro] odeia quem dá aperto de mão com mão mole, mas hoje é a mão dele que vem mole – hoje está difícil ser firme. (...). Pedro se vê sozinho no velório da vovó, e começa a andar. Olho arregalado. Boca um tantinho aberta. Arrastando os pés. E chega perto do caixão e do avô.

Olha o caixão, de madeira bem escura. As alças. As pessoas vão pegar pelas alças, para levar o caixão até o buraco do enterro. Até onde vai a sua avó, pela última vez. E olha a avó. Quer dizer, o corpo da avó. O que está dentro do caixão ainda pode ser chamado: vovó? (...).

Começa a andar, de um lado para o outro, subindo e descendo, murmurando o nome dos seus pais, bem baixinho. Aos poucos, pára num canto, e soluça. Chora. Chora alto, cada vez mais alto. Desesperado, pensando que nunca mais vai sair dali, que nunca mais vai sair dali (...). (PP, p.67-71).

As fantasias de um adolescente que se imagina morto para ser o centro das atenções e a realidade da morte da avó acentuam a contraposição entre uma visão idealizada/romantizada da morte e a morte de fato. Não há beleza nem lágrimas bonitas quando se trata da morte de

fato. O contraste entre a fantasia e a realidade é muito bem construído nessa narrativa de Gustavo Bernardo.

*Dia de submarino*⁶⁸, de Ricardo Soares, também é marcada pelas indagações de um menino por ocasião da morte do avô, a quem adorava.

Enquanto ando, enquanto penso e enquanto começo a chorar devagarinho, tenho a certeza de que meu avô entrou mesmo num submarino e está descendo, descendo. Como desce o seu caixão marrom de frisos dourados. Como desce a terra que as pessoas jogam aos punhadinhos e depois os coveiros aos punhadões. Aí mordo forte o vestido da minha mãe para ninguém perceber que eu estou chorando muito. (DS, p.13).

O menino fica indignado com a forma com que o avô é vestido para ser enterrado: com uma roupa que ele não usava, com sapatos apertados que em vida não usava:

Acho muito idiota enterrar um morto com uma roupa que ele não usava. Por que não enterraram meu avô com o pijama marrom que ele tanto gostava e com aqueles chinelos escangalhados? Garanto que vovô não deve ter gostado da roupa que puseram nele. E será que pé de morto aperta?

Quando ele estava ali no caixão, eu olhei muito para os seus pés e não me conformava que seria a última vez que eu estava vendo o velho e os seus pezões. Queria tirar uma foto do vô daquele jeito, para guardar como última lembrança. Mas, quando disse isso para minha mãe, ela perguntou se eu estava maluco. Não sei por quê. (DS, p.36).

É interessante observar a mudança em torno dos rituais fúnebres: se o narrador de *Por parte de pai* lembra-se de ter visto, na infância, uma mecha de cabelo junto a um retrato do anjinho morto, na sociedade contemporânea, a sugestão de uma fotografia do morto no caixão é algo que provoca horror. A reação indignada da mãe – “ela perguntou se eu estava maluco” – demonstra como a negação da morte está entranhada na sociedade contemporânea. Nada deve lembrar a morte.

O estado do avô morto provoca angústia: “Será que vovô sentiu quando fecharam o caixão e ficou tudo escuro? Será que sentiu que o caixão sacudiu muito quando estava

⁶⁸ SOARES, R. *Dia de submarino*. 2.ed. São Paulo: Moderna, 1997. (Coleção Veredas).

descendo? Será que sentiu o barulhinho dos punhadinhos de terra que caíram em cima do caixão?” (DS, p.37). A falta de informações impede que ele compreenda melhor o que acontece:

Acontece que ninguém até hoje explicou se quando a gente morre não percebe mais nada mesmo. Não sou burro. Sei que ele não sente mais dor, nem parece ouvir nem ver mais nada. Mas será que a alma dele não fica ali em volta, esperando achar o caminho embaixo da terra para onde ela deve ir? Será que a alma não percebe os bichinhos brancos e nojentos da terra começando a comer o corpo da gente?

Coitado do meu avô. Como deve estar sozinho lá embaixo. Será que encontrou minha avó, que está ali enterrada ao lado dele? Será que a essa hora já virou caveira? (...) Será que a alma dele sente medo? (DS, p.37).

Em busca de respostas para o enigma da morte, o menino se ressentido de que, na escola, ninguém fale sobre isso:

A gente fica um tempão estudando, fazendo lição, aprendendo. Mas tem umas coisas muito importantes para todo mundo que ninguém sabe explicar. O que acontece quando a gente morre, por exemplo. Quem me explica isso? Para onde eu vou? Lá para onde a gente vai, céu ou inferno, sei lá, a gente chega com a idade que morreu ou todo mundo volta a ser criança, bebê até? Começa tudo de novo, ou tudo acaba igual quando a gente dorme sem sonhar? (DS, p.37).

Isolado no seu luto, não é compreendido pelos amigos e nem mesmo pela família:

Todos os adultos da minha família ficam dizendo que eu ando triste. Eu morro de raiva quando falam isso porque não quero que eles percebam que estou assim desde que meu avô foi enterrado. Isso é problema meu, só meu. (...).

Só quero ficar na minha e eles não me deixam em paz. Fico com raiva porque eles me perguntam coisas demais e não parecem estar tão tristes como deveriam. Afinal, meu avô foi enterrado faz pouco tempo e minha mãe, outro dia, foi ao teatro para rir. Tia Bela comprou roupas novas e tia Neiva tingiu os cabelos de lilás. O tio Abrahão arrumou outro parceiro para jogar buraco com ele na sexta-feira de noite. Ele jogava com meu avô. Traidor!

Os meus amigos continuam não entendendo o que é perder um avô. (DS, p.89).

A incompreensão e o medo da morte também servem como tema para Guimarães Rosa que, na obra *Fita verde no cabelo: nova velha história*⁶⁹ – na qual estabelece um diálogo com o conto “Chapeuzinho Vermelho” –, mostra que o grande medo da menina não é o lobo e sim a morte que ela aprende na avó:

A avó estava na cama, reбуçada e só. Devia, para falar agagado e fraco e rouco, assim, de ter apanhado um ruim defluxo. Dizendo: - Depõe o pote e o cesto na arca, e vem para perto de mim, enquanto é tempo. (...)

- Vovozinha, que braços tão magros, os seus, e que mãos tão trementes!

- É porque não vou poder nunca mais te abraçar, minha neta... – a avó murmurou.

- Vovozinha, mas que lábios, aí, tão arroxeados!

- É porque não vou nunca mais poder te beijar, minha neta... – a avó suspirou.

- Vovozinha, e que olhos tão fundos e parados, nesse rosto encovado, pálido?

- É porque já não te estou vendo, nunca mais, minha netinha... – a avó ainda gemeu.

Fita-Verde mais se assustou, como se fosse ter juízo pela primeira vez. Gritou: - Vovozinha, eu tenho medo do Lobo!...

Mas a avó não estava mais lá, sendo que demasiado ausente, a não ser pelo frio, triste e tão repentino corpo. (FVC, s.p.).

O lobo, ameaça para as meninas ingênuas, é completamente secundário, ante esse perigo para o qual não há salvação: a passagem do tempo, cuja inexorabilidade Fita-Verde ainda ignora. Em sua ignorância juvenil, desvia-se no caminho e perde tempo. Ao deparar-se com a avó agonizante, porém, percebe que perdera a fita verde, símbolo da eterna e sempre nova esperança humana, e passa a integrar o universo daqueles que têm consciência da fragilidade da vida.

A riqueza do discurso literário, marca incontestemente de Guimarães Rosa, faz dessa releitura de *Chapeuzinho Vermelho* uma obra singular no que diz respeito à exploração da linguagem e dos novos sentidos para o lobo que se depreendem da sua leitura. Se o lobo já não é o homem sedutor que pode levar a menina à perdição, quando associado à idéia de morte que devora a avó agonizante, é ainda mais assustador. A súbita compreensão da morte –

⁶⁹ ROSA, J. G. *Fita verde no cabelo: nova velha história*. 12. im. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

representada pela perda da fita verde – reitera a perda da ingenuidade de quem se acreditava incólume à ameaçadora figura do lobo/morte.

Também o protagonista da obra *O veleiro de cristal*⁷⁰, de José Mauro de Vasconcelos, tem consciência da proximidade da morte. Eduardo, um menino aleijado, vitimado por uma doença incurável, morre após uma cirurgia. Em sua fantasia, Eduardo imagina a morte como uma viagem num veleiro de cristal. A obra, em tom bastante dramático, enfatiza a dor do menino que se sente desprezado pela mãe e pela família (quem cuida dele é tia Anna). A tia, que ama o menino como a um filho e é a única pessoa que o compreende, está junto dele quando ele morre, no hospital, esperando que a mãe venha vê-lo. Sente que o menino está em seus últimos momentos de vida:

Girou a manivela da cama. O desespero se apossava dela. Tinha vontade de sair correndo pelo corredor como se fosse louca. E gritaria alucinadamente pedindo socorro ao mundo. (...) - Anna, Anna. Por favor abra a janela que eu quero ver a noite. Na noite está o meu veleiro de cristal esperando para partir. Adeus, Anna. A cabeça caiu para o lado e a mão fraca começou a tombar molemente sobre o lençol. (VC, p.86-90).

Tia Anna padece com o sofrimento do sobrinho e comunga com sua fantasia: “ - Siga, meu filho a sua viagem linda. Siga no seu Veleiro de Cristal, no seu veleiro de estrelas, para um mundo de silêncio e paz!”. Ao mesmo tempo, ressentido-se da hipocrisia das pessoas que, ela sabia, tentariam confortá-la dizendo que a morte do menino fora o melhor, considerando que seu problema de saúde era bastante grave: “Veio uma vontade de sorrir, sorrir da humanidade oca. Daqueles que mais tarde iriam lhe dizer... como se isso consolasse... – ‘Foi melhor assim. Foi melhor assim.’ Que saberiam eles do que sentia? Que adiantavam as palavras se nada encontraria eco no seu coração, no luto da sua alma?” (VC, p.92).

⁷⁰ VASCONCELOS, J. M. de. *O veleiro de cristal*. 24. ed. São Paulo: Melhoramentos, 2003.

O tom dramático dessa obra contrasta com outras em que se fala da morte com tom de humor: histórias de velório e narrativas em que se mostra a disputa pelos bens do morto ou, ainda, sobre o que acontece após a morte. No caso de velório, a narrativa de Domingos Pellegrini – *Negócios de família: conversa de velório*⁷¹ – é uma forma irônica de denunciar o comércio em torno dos rituais fúnebres: o abuso de funerárias e de pessoas que se aproveitam da situação para auferirem vantagens financeiras. Nessa história, o narrador conta os infortúnios pelos quais passou ao ter que viajar para buscar o corpo do sogro morto. Desde a viagem, o reconhecimento do corpo, os arranjos funerários, o velório e o enterro, em todas as ocasiões ele se depara com alguém disposto a extorqui-lo.

Então ele [o homem da funerária] fala Estamos à disposição dos senhores, e vai pro lado dos caixões enfeitados. Fui pro lado de um mais simples, perguntei o preço. Custa quase o mesmo que um mais qualificado, ele falou virando de novo para o lado do de luxo.

- Estes aqui custam apenas um pouco mais e representam uma homenagem bem mais condizente.

Falei que a gente não queria homenagear o velho, só enterrar, e insisti que queria o preço do caixão mais simples – e ele olhou pra cima revirando os olhos como se pedisse perdão a Deus por nós, depois juntou as mãos me encarando como se eu fosse uma criança teimosa (...).

Estou ali engolindo a cerveja, vejo os dois saindo; e o homenzinho vai e começa a mostrar a Pedro a perua funerária. Larguei a cerveja e fui lá. (...) Pra que essa perua, perguntei. Pra levar o velho, ué, Pedro respondeu como se eu fosse um idiota. Procurei ficar bem controlado e falei que a gente tinha nossa perua, o banco de trás já estava até deitado; era só enfiar o caixão que cabia perfeitamente (...) que era bobagem pagar outra perua com a nossa voltando vazia; era até falta de respeito com o velho que sempre foi econômico. E enquanto eu falava o homenzinho balançava a cabeça com um sorrisinho, como se eu fosse uma criança falando besteira. (...).

Fiz o cheque na perna suada, só de raiva, e ele pegou, foi entregar ao homenzinho, depois ficaram se abraçando na sombra duma árvore e fiquei pensando quem é que ia pagar aquela conta toda: só o adiantamento tinha comido metade do que eu tinha no banco. (...).

- Agora só falta acertar a conta do hospital.

Era tão absurdo que demorei pra entender; acertar o que com o hospital? O homenzinho explicou que o uso do necrotério era despesa à parte, do mesmo modo que o serviço do legista; mas eu não devia me preocupar, não ia perder tempo nenhum porque a conta já devia estar lá prontinha, era chegar e pagar. (...) (NF, p.43-48).

E as contas se avolumam: médico legista, roupas, sapatos, flores, anúncios na rádio notificando a morte, terreno no cemitério... A maior crítica na obra de Domingos Pellegrini –

⁷¹ PELLEGRINI, D. *Negócios de família: conversa de velório*. 4.ed. São Paulo: Ática, 1997. (Série Sinal de alerta).

marcada pelo denunciamento – é direcionada às funerárias implicadas com a exploração financeira da morte. Desde caixões, transporte do corpo até terrenos no cemitério, tudo passa pelas funerárias que monopolizam, por exemplo, a venda de terrenos nos cemitérios e cobram preços abusivos:

- Então. Tenho um sogro precisando de um terreno e a sogra quer porque quer no central.
- Todo terreno desocupado lá já está reservado, não podemos fazer nada.
- Fazer o quê? Fui saindo. Ele pára de mexer nos papéis e me chama de volta. Se eu procurasse alguma funerária, quem sabe. *Quem tem muito terreno reservado é a funerária tal*, falou voltando a mexer nos papéis.
- O senhor fala que eu que indiquei, eles arranjam. (NF, p.71, grifo nosso).

Já na obra *João Simões continua*⁷², de Orígenes Lessa, a ironia volta-se para o ambiente típico de velório: muita fofoca, pessoas que elogiam o morto na frente da família e dão as costas falando mal, olhares indiscretos, paqueras... Mas o ponto principal é a narrativa sobre o que acontece depois da morte. Assim, o narrador João Simões faz um relato sobre seus últimos dias de vida, sobre como morreu, o velório e, principalmente, sobre a trajetória no “outro mundo”. Não fosse o desespero da filha, morrer teria sido quase tranquilo:

- Uma fraqueza crescente se apoderou de mim. A sensação de torpor, de sonolência, de desamparo, doce e amargo, escurecia os meus olhos, tomava o meu corpo. Tudo aquilo tão tranquilo, quase tão bom... De repente, ouvi que gritavam. Corridas. Gente se precipitando no quarto. Desencontro.
- Está morrendo!
 - Meu peito roncava. Minha respiração era atribulada. Alguma coisa saía de mim. (...).
 - Papai!
 - Pelo amor de Deus, papai!
- E um clamor de vozes, cheio de desespero, encheu o quarto. (JSC, p.8).

A descrição do velório é marcada pela visão de João Simões que acompanha, na condição de substância imaterial, o que acontece com o seu cadáver, observando o comportamento das pessoas, os mexericos da sogra, as conversas fúteis. Exceto o sofrimento da filha, nada lhe provoca dor, medo ou angústia:

⁷² LESSA, O. *João Simões continua*. 22. ed. São Paulo: Moderna, 1981.

(...) a verdade é que a morte não me trouxera nenhum terror, nenhuma angústia, nenhum susto. Uma impressão de vácuo, simplesmente. (...) Não me preocupava nenhuma idéia ou dúvida sobre o futuro. Nem me assaltava a saudade do passado, o pesar pelo meu passamento. Eu estava positivamente liberto da matéria. E liberto por tal forma que, só intelectualmente, continuava a existir para mim o mundo em que até então vivera. Devia ser aquilo, apenas, a morte: o desinteresse por tudo o que até poucos dias antes fora a minha vida. (JSC, p.15).

Na sua condição de ser incorpóreo, ninguém o ouve, ninguém o vê. O tempo passa sem que ele se dê conta, por isso se surpreende ao ver a esposa com outro homem. A consciência de estar morto há muito tempo, leva-o a se sentir liberto daquele pequeno mundo ao qual se sentira preso por muito tempo e do qual ainda não se afastara. Depois disso, é capaz de sair dali e entra em contato com outros seres incorpóreos, passeia por cidades que são réplicas das cidades dos vivos, e aprende que ali tudo que se desejar é possível. O mundo é criado pelo desejo, tudo que se deseja é materializado. Mas, mesmo nesse mundo, no qual se pode ter acesso a tudo que se deseja, há ladrões, desonestos e malandros de toda ordem. O mundo dos mortos é uma réplica do mundo dos vivos e, também no mundo dos mortos, a suprema ventura é acreditar:

- (...) Bendito quem crê... Quem acredita na própria criação, quem acredita na criação alheia... O horror é duvidar, ou saber, que é a mesma coisa. Saber que a caixa de fósforo que criamos não existe ou, se existe, é desnecessária, não só porque qualquer outro a teria pelo mesmo processo, ou porque o fogo poderia surgir, independente do atrito de um fósforo sobre uma superfície marrom, (...) o fogo também poderia ser criado, como o fósforo, ou como um cabide de roupa, pelo mesmo jeito, pelo simples querer... Conhecer esta falta de preço, esta ausência de dificuldade, subvertendo todos os valores tradicionais ligados ao velho instinto da posse, da oferta e da procura, é que é verdadeiramente sofrer. Desistir, renunciar, não querer, é a única conquista realmente bela e repousante. Mas só espíritos muito superiores a conseguem (...). No fundo, todos nós estamos vivendo ainda em função da Terra e dos mesquinhos apetites terrenos. (...) (JSC, p.76).

Saber que, nesse mundo, pode-se ter tudo e que isso é completamente desimportante, que o fundamental é, justamente, o desapego das coisas, provoca em João Simões uma profunda tristeza:

Uma tristeza infinita me tomou. A eternidade era aquilo. Viver era aquilo. Morrer era aquilo. Uma grande, uma incomensurável desolação. Olhei os espaços. Aquela coisa não acabava mais. Era o sem-fim. Casas, jóias, mulheres, iates, riquezas, cajuadas, estava tudo ao nosso dispor... e não existia. E se eu subisse aos páramos alados, onde habitava a “turma da perfeição” (...)? Não seria tudo, afinal, a mesma coisa, o mesmo nada, a mesma falsidade, o mesmo não-ser, a mesma ilusão? (JSC, p.77).

Se, por um lado, a narrativa leva a questionar o imaginário mundo pós-morte, bem como os valores da vida, há, por outro lado, aspectos cômicos no que diz respeito à crença em espíritos que entram em contato com os vivos, através de um médium. Num episódio bem humorado, o narrador conta as artimanhas dos desencarnados numa sessão espírita:

- Orai, meus irmãos – insistia o presidente – para que os nossos irmãos desencarnados nos tragam a sua mensagem consoladora de edificação espiritual...
 - Eu entro!
 - Quem entra sou eu!
- Agora havia justificação para os estrebuchos do médium. Junto dele, em cima, do lado, dez ou doze espíritos forcejavam por entrar, discutindo, empurrando, suplicando. Lameira, afinal, achou justo intervir.
- Não! Assim também não. A semana passada fizeram um banzé danado e não saiu nada que prestasse. O melhor é entrar um de cada vez... (...).
 - Orai... Irmãos... Orai... – continuava o presidente. – Há muitas semanas já que pedimos a Napoleão que se manifeste, para nos falar sobre o futuro do mundo e nos dizer se virá, ou não, uma conflagração européia.
 - Napoleão sou eu – gritou uma voz. – Eu vou entrar...
 - Pra Napoleão você não serve – disse Lameira. – Naquela sessão de Paris, o ano passado, você deu uma rata...
 - Eu?
 - Você mesmo. Disse que a batalha de Waterloo tinha sido na Inglaterra... (JSC, p.59).

A fronteira entre a vida e a morte também é abordada num conto de José Américo de Lima – “O dia em que morri” – que integra a obra *Maratona*⁷³. Neste, o narrador fala sobre sua experiência de quase morte e sua decepção ao voltar à vida:

Senti que havia morrido. Foi por demais real a percepção de que não mais estava vivo. Numa fração de tempo incrivelmente fantástica, fui transportado para outra dimensão. Ali não existiam barreiras nem paredes. Tudo muito azul e luminoso (...). Estava confuso e só, sentindo-me no entanto confortável e protegido, rodeado por guardiães invisíveis, mas presentes, eu os sentia. (...).

⁷³ LIMA, J. A. de. *Maratona*. 3. ed. São Paulo: Atual, 1986.

Tudo maravilhoso, tranqüilo, sedutor, e apesar da calma reinante, da inutilidade do tempo, comecei a sentir um pouco de impaciência, pois *intuíra que estava apenas no limiar de algo novo, profundamente desejável.*

Súbito, ouvi com nitidez vozes angustiadas. (...) clamavam por meu nome. Eram vozes familiares, revelando tristeza e temor, (...).

Pensei em ignorar os insistentes chamamentos que me desagradavam, porém uma força superior anulou os meus esforços. (...).

Abri os olhos, temeroso, vi-me cercado de médicos, parentes, amigos, que sorriam cretinamente (...).

Uma profunda tristeza me invadiu, quando conscientizei afinal a dura realidade: havia voltado à vida.(M, p.68-70, grifos nossos).

Essa vontade de se distanciar da vida e se deixar levar por algo novo, profundamente desejável, pode ser comparada a relatos de pessoas que, ao saírem de um estado de coma, contam que estiveram no limiar da vida e se sentiram atraídas por uma luz; no entanto, vozes familiares chamaram-nas de volta à vida. No caso desse narrador, tal volta provoca desolação: a dura realidade de se saber vivo leva a uma profunda tristeza.

A morte também é matéria de muitas histórias de terror, que envolvem mistérios, fantasmas, acontecimentos inexplicáveis, medo e, às vezes, uma pitada de comédia. A obra *Sete gritos de terror*⁷⁴, de Edson Gabriel Garcia, é um bom exemplo dessas narrativas. Todos os sete contos giram em torno de casos de morte que provocam medo, terror, e abarcam situações misteriosas envolvendo mortos/fantasmas que voltam ao mundo dos vivos para se vingarem ou para realizarem um desejo que ainda mantêm.

No conto “Os dentes de Madalena”, a moça – que tinha dentes belíssimos – morre deixando desolado o dono do bazar que por ela se enamorara, depois que vira seu sorriso perfeito. Após três dias sem comer, sem beber, sem reagir à morte de Madalena, o rapaz decide ir ao cemitério para pegar seus dentes. Viola o túmulo, arranca, um a um, os dentes e os guarda numa caixa de feltro azul. Mas, a partir daquela noite, não tem sossego. Tomado por constantes pesadelos nos quais ouve uma voz abafada dizendo “quero meus dentes, quero meus dentes”, uma noite dorme deixando uma vela acesa: “Teve novamente o pesadelo: o

⁷⁴ GARCIA, E. G. *Sete gritos de terror*. 5. ed. São Paulo: Moderna, 1991. (Coleção Veredas).

mesmo vento morno, mais forte e atrevido, escangalhou a janela do quarto, derrubou a vela acesa, gemendo abafado ‘quero meus dentes, quero meus dentes’... Foi o último pesadelo de Edrualdo”. (SGT, p.60) porque um incêndio destrói a casa e o bazar:

Quando o fogo acabou de vez, e as primeiras pessoas puderam entrar sem perigo nos escombros, viram o resto da tragédia: o que sobrara do corpo do homem, uma massa escura retorcida, segurando alguma coisa azul entre os ossos queimados da mão (...) A caixa estava intacta, inteira, sem nenhum sinal de fogo e, dentro dela, os dentes, também inteiros e bonitos. (SGT, p.60).

A aura de mistério e o terror que provocam são os ingredientes básicos desse tipo de narrativa, tal como em casos tradicionais que versam sobre pactos com o diabo, fantasmas que assombram casas abandonadas, pessoas que são tomadas por espíritos ruins, dentre outras que tratam da morte sob este prisma.

O enfrentamento do diabo, e da morte, pode ser ilustrado com a obra *O viajante das nuvens*⁷⁵, de Haroldo Bruno. Numa narrativa cheia de peripécias, é contada a história de Leocádio (filho mais novo), que sai de casa para resgatar a memória da família (a mãe descende de grandes navegadores portugueses). Já ao sair de casa, Leocádio precisa superar o medo da morte e dos mortos que o assediam. O primeiro que lhe aparece fora um velho empregado do pai, que se enforcara e trazia as marcas do instrumento usado para suicidar-se:

O homem tinha a cabeça espichada para cima. Era fácil de ver o círculo da corda em volta do pescoço, como o separando do resto do corpo, os olhos e as veias salientes, os braços caídos, mais ou menos como fora encontrado. Ao aparecer diante dos vivos, os mortos em geral retomam a posição, as feições com que passam deste para o outro mundo. E aquela era para Leocádio a noite da volta dos mortos. (VN, p.30).

Outros mortos conhecidos cercam o rapaz, exalando “cheiro de raízes arrancadas do mais fundo do solo, de velas derretendo, de flores murchas.” (VN, p.31). Os mortos dirigem preces a Leocádio, que se admira ao ver homens perversos nesse grupo de almas

⁷⁵ BRUNO, H. *O viajante das nuvens*. 3.ed. Rio de Janeiro: Salamandra, 1978.

arrependidas. Subitamente, percebe que as lamúrias não passam de uma artimanha para enlouquecê-lo:

Foi aí que desconfiou. Todas aquelas figuras pareciam representar uma cena adremente combinada, o sofrimento que mostravam não era natural, chegavam a revelar um rito, um franzido na boca disfarçando sorrisos malignos. Os defeitos no corpo, as deformações eram artificios para despertar piedade. Estavam ali os demônios, tomavam a forma de gente conhecida (...).

Todos iam fechando o cerco (...). Em certo momento as raízes se desprenderam da terra, os arbustos caminharam, as pedras se moveram. E todas essas coisas, possuídas duma força descomunal, se uniram numa só criatura, árvore e bicho ao mesmo tempo. (...). A aparição suspendeu-o no ar pelas orelhas, ficou balançando com ele para cá e para lá, feito bonequinho de engonço.

- A besta-fera! (VN, p.32).

O rapaz luta com o monstro-diabo usando, não de força que essa não o derrotaria, mas de esperteza: dançava na palma de sua mão e fazia passes de mágica. “Como sempre acontece, a maldade dele era irmã da burrice, e quando terminou o espetáculo aquela encarnação de Belzebu bateu palmas.” Quando percebe o engodo, o monstro passa a urrar e a pular fazendo estremecer tudo ao redor. Mas eis que uma claridade muito forte se aproxima: era o “Anjo Gabriel e entre ele e o gigante travou-se logo uma luta desadorada, (...). E tombos no chão, nas pedras, nas taquaras finas, o arcanjo sangrando sangue humano e das veias de Satanás jorrando sal e fel.” (OVN, p. 33). E é desta forma que o rapaz assiste ao combate do Bem contra o Mal, assim como veria outros combates em sua longa viagem, num dos quais vê sua amada ser morta por um bando de jagunços.

Em outra obra de Haroldo Bruno – *O misterioso rapto de Flor-do-sereno*⁷⁶ – o diabo/morte é personificado na figura do monstro Sazafrás que, dentre outras maldades, raptara Flor-do-sereno – esposa de Zé Grande – e sumira com um pífano que o rapaz herdara do pai. A longa jornada de Zé Grande à procura do monstro leva-o a territórios fantásticos, numa viagem cheia de aventuras e perigos. Numa alusão à prepotência de alguns senhores de

⁷⁶ BRUNO, H. *O misterioso rapto de Flor-do-sereno*. 6. ed. Rio de Janeiro: Salamandra, 1979.

engenho e fazendeiros do Nordeste, o monstro se apresenta, “na sua maldosa facilidade de trocar de gesto e figura, no disfarce do coronel da guarda nacional Raimundo Nonato, tido e havido como o mais poderoso de todos os senhores de engenho das verdes e ondulantes planícies do país de Pernambuco.” (MRF, p. 72).

Nesse caso, o monstro/morte é claramente identificado a causas econômicas e sociais. Vencer o monstro/morte significa superar um estado de opressão que rouba a vida das pessoas e instaurar a liberdade:

Desse modo está findo o reinado de Sazafrás, como também de todos os monstros que pretendam escravizar as pernambucanas terras de canaviais e sobre elas espalhar o terror. Zé Grande tira da capanga um pedaço de pele curtida, onde há palavras gravadas a fogo. (...) Manduca se encarrega de pregar no alto duma vara a proclamação que diz:
A PARTIR DE AGORA TODOS OS CIDADÃOS, SEJAM HOMENS, MULHERES OU CRIANÇAS, NÃO TERÃO MAIS MEDO, NÃO SERÃO PRESOS NEM RAPTADOS, PODEM PENSAR E FALAR O QUE QUISEREM. (MRF, p.102, destaque do autor).

Há narrativas que fazem alusão à morte da natureza. Exemplar, nesse sentido, é a obra *Os rios morrem de sede*⁷⁷, de Wander Piroli, que mostra como a degradação da natureza também implica a degradação do ser humano. O pai leva o filho para pescar, mas o rio está morto. “O homem viu logo que o antigo pescador virara ponto de areia. Através da neblina, notou que a margem do outro lado do rio também estava pelada, e o rio, quase no osso, se estendia lento, a água suja, marrom. Não havia sequer um pequeno arbusto para dependurar o embornal.”(RMS, p.34).

A tristeza do adulto não poderia ser maior. Lembra-se de quando era criança e ia pescar com o falecido pai. Agora, tanto o rio quanto o passado estão mortos: “O homem olhou para o rio, mas ele estava vendo um outro rio, um rio de águas limpas, um homem de chapéu de feltro e lenço no pescoço, e um menino agachado tentando cortar os ferrões do mandi que se debatia na grama orvalhada.”(RMS, p.38). A passagem do tempo, com seu curso

⁷⁷ PIROLI, W. *Os rios morrem de sede*. 16. ed. São Paulo: Moderna, 1994. (Coleção Girassol).

inexorável, também provoca tristeza. Saber que a infância, e o que ela tinha de bom, está morta e que o rio virou esgoto (não é nem sombra do que fora quando o homem era menino) leva a um desabafo raivoso:

O homem pôs a alça do embornal no ombro. Olhou ainda uma vez para o rio, para as margens despidas e os campos arruinados:

- Filhos de uma puta.

O menino perscrutou a cara suada do homem:

- O que é, pai?

- Nada – disse o homem.

O menino ficou esperando que o homem dissesse mais alguma coisa, sentia que havia mais alguma coisa.

- Pai – disse o menino.

O homem começou a caminhar. Antes de segui-lo, o menino voltou-se para o rio:

- Fedaputa.

E cuspiu na água encardida do velho rio. (RMS, p.44).

Na obra *Os gestos*⁷⁸, de Osman Lins, praticamente todos os contos abordam, sob várias facetas, o tema da morte. Seja a morte física, seja a metafórica. No conto que dá título ao livro, a perda da fala transforma a vida do velho André. Acamado e sem ter como se expressar verbalmente, ele se sente exilado: “Minhas palavras morreram, só os gestos sobrevivem. Afogarei minhas lembranças, não voltarei a escrever uma frase sequer. Igualmente remotos os que me ignoram e os que me amam. Só os gestos, pobres gestos...” (G, p. 11). A dificuldade de se comunicar com a família e com as visitas faz com que, às vezes, ele se exaspere: “Veio-lhe então o desejo de estar só, sem aquelas presenças inúteis; escorraçou-as com um gesto brutal e deitou-se.” (G, p.13). Ilhado, apenas o olhar e o imaginar as coisas lhe dão um pouco de alegria. Mas como comunicar o que contempla, na sua imaginação? “‘Como dizer?’, perguntava. ‘Seria possível?’ A pergunta continha a certeza de que não chegariam a entendê-lo. Como de outras vezes, descreveria visões para cegos, com termos profanos, que as degradariam.” (G, p.16).

⁷⁸ LINS, O. *Os gestos*. 3. ed. São Paulo: Moderna, 1994. (Coleção Veredas).

Morta a palavra, ao velho André resta observar, mais agudamente, os gestos. Percebe, desta forma, gestos que são indescritíveis: “ ‘Isso é inexprimível’, pensou. ‘E o que não o é? Meus gestos de hoje talvez não sejam menos expressivos que minhas palavras de antes.’” (G, p.16).

E se a morte fosse desintegrada, isto é, se deixasse de existir? Tal hipótese é aventada na obra de Orígenes Lessa, *A desintegração da morte*⁷⁹, na qual, após 35 anos de trabalho, um cientista consegue, finalmente, desintegrar a morte. Simultaneamente, em toda a Terra, a morte deixa de existir. O que sucede a isto, é o verdadeiro caos. Não apenas para as indústrias que lucram com a mortandade (indústria de armamentos), como também para as indústrias de remédios, para vários setores que lucram com o comércio de artefatos funerários, e, por fim, para toda a humanidade. Se as pessoas não morrem, não haverá espaço para novas vidas. Se as pessoas não morrem, o sistema previdenciário entra em colapso. Se as pessoas não morrem, os valores religiosos mudam radicalmente, pois, se já não há a esperança do céu, tampouco a ameaça do inferno. Se as pessoas se comprometem a ficar juntas “até que a morte as separe”, esse tempo infinito é muito longo para ser suportado... “Os divórcios, os desquites e o simples abandono do lar se sucediam, de maneira alarmante, em todos os países, em geral precedidos de verdadeiras batalhas conjugais.” (DM, p.43).

Uma vez que a morte já não representa nenhuma ameaça, as sociedades precisam se organizar de forma completamente diferente. “O mal, agora, não era a morte. Era o nascimento. Somente sobreviveriam, ou melhor, somente subsistiriam econômica, social e politicamente, os povos que impedissem o agravamento dos males pelo nascimento de novas criaturas.” (DM, p.44).

Entretanto, mesmo face ao cenário mais catastrófico, a indústria capitalista se readapta: a venda de anticoncepcionais e outros meios contraceptivos prospera, pois, uma vez

⁷⁹ LESSA, O. *A desintegração da morte*. 7. ed. São Paulo: Moderna, 1982.

que já não se morre, tem que se evitar novas vidas, e, se já não é possível vender túmulos, túmulos são alugados para que as pessoas tenham a ilusão da morte: “Pouco a pouco o que a humanidade mais desejava era o sono, imitação pálida da morte. E quanto mais garantido e prolongado o sono conseguido, maior a procura, preços maiores alcançava a droga.” (DM, p.48). Os antigos *funeral homes* são convertidos em *sleeping homes*, onde,

mediante entorpecentes de alto custo, proporcionava um “retrato da morte”, agora mais desejável que as mulheres. (...) Uma empresa rival, não menos americana, estudava planos mais audaciosos. Não querendo perder os terrenos antes ocupados pelos cemitérios (...) cederia as próprias sepulturas, convenientemente esvaziadas e higienizadas, para a sua morte de aluguel. (DM, p.49).

Nesse universo que pode ser caracterizado como “anti-apocalíptico” uma vez que não há mais a ameaça do fim do mundo, ou, pelo menos, do fim dos seres humanos, surgem profetas anunciando a boa-nova: a volta misericordiosa da morte.

Um acontecimento espantoso estarrecera a humanidade. Na Itália faminta um profeta surgira. E seus longos discursos, em que prometia a morte, como termo ao sofrimento atroz e às agruras da Terra, imantavam multidões. Falava em tom messiânico. (...) O Vaticano se torturava de inveja. Como não havia ocorrido, ainda, aos seus ocupantes desalentados, a exploração daquela esperança? Afinal, a religião vivera sempre da profecia e do futuro. E de um futuro que nunca fora fácil comprovar. Por que não prometer a morte? (DM, p.49).

A desintegração da morte gera o caos: por mais que as pessoas se ferissem, fossem baleadas ou esmagadas, não morriam. Num conflito originado num campeonato de futebol sul-americano, uma verdadeira guerra reduz a escombros várias cidades da América Latina. Para desespero das pessoas que socorrem as vítimas, os corpos, ainda que esfacelados, continuam a exalar vida:

Milhões de seres humanos eram fragmentos dispersos, inidentificáveis, que as turmas de emergência recolhiam em carros, em caixões, em depósitos sanguinolentos. No macabro recolher de restos humanos palpitava, entretanto, o princípio trágico da vida. Médicos e enfermeiras chegavam a fugir de mãos largadas cujos dedos se contraíam e distendiam sob

um comando misterioso. Vozes e gemidos pareciam de coxas ou braços destroçados. Das cabeças decepadas vinham palavras de maldição que abalavam a Terra. (DM, p.63).

Diante de tamanha barbárie, o único clamor, ouvido por todos os cantos da Terra, é pela volta da morte. Novos deuses são cultuados:

tiranos outrora caluniados, assassinos levados à guilhotina, à forca e à cadeira elétrica, afinal compreendidos e tomados como mártires (...) Hitler e seus apóstolos (...) enterneciam o coração dos homens desvairados. (...)

Para os novos deuses se erguia a prece de milhões de seres. Templos cheios, procissões [sic] intermináveis.

A morte! A morte! A morte! (DM, p.65).

E cientistas se encarregam de pesquisas que visam à reintegração da morte.

Um clarão de esperança reanimou a humanidade. No altar de Hitler, de Napoleão, (...) acendiam-se velas votivas, faziam-se promessas(...) as experiências prosseguiam. Havia mesmo mortes experimentais que davam aparência e esperança de morte definitiva (...)

Foi quando a humanidade se alarmou. E como nos esquecidos tempos da luta pela bomba atômica, recomeçou a corrida internacional, já não mais pela reconquista, mas pelo monopólio da morte. (DM, p.67).

O contundente ceticismo com que se encerra a narrativa (trecho acima citado) não deixa margem para nenhum sentimento de esperança. Mesmo tendo vivido o caos, o ser humano não se regenera. Não há possibilidade de redenção.

Considerando-se este panorama, as obras analisadas podem ser reunidas em dois grandes grupos, nos quais se constata tratamento diferenciado ao tema em discussão. No primeiro grupo encontram-se obras que tratam a morte como peça de uma engrenagem que move a ação. Neste caso, estão inseridas as narrativas de cunho detetivesco e policial⁸⁰. São obras nas quais, conforme já destacado, a morte é o que impulsiona a ação. Por se tratar de um

⁸⁰ Narrativas caracterizadas pela “repetição exaustiva de seus elementos constitutivos: sempre a mesma estrutura fabular, a mesma tipologia de personagens, o mesmo ambiente. (...) Essa estereotipia faz com que a narrativa policial, como qualquer outra forma de literatura de massa (...), constitui um gênero bem definido e facilmente classificável.” D’ONOFRIO, S. *O texto literário: teoria e aplicação*. São Paulo: Duas Cidades, 1983. p.210-11)

elemento que desencadeia a ação, tem mais importância na dinâmica da narrativa do que pelas reflexões que pode suscitar em termos sociais, religiosos ou psicológicos.

No segundo grupo, encontram-se obras que se caracterizam pela reflexão sobre a morte e sobre a tensão morte/vida, as quais podem ser focalizadas em três diferentes perspectivas: a) a morte como agressão (instaura o desequilíbrio) é causada pelos outros, pelos maus, por força metafísica; b) a morte como escapatória, transcendência, punição a si mesmo: suicídio; c) a morte como acontecimento natural, dentro do equilíbrio do mundo e da vida (equilíbrio morte/vida). Os três casos estão identificados entre si pelo caráter comum de trazerem uma reflexão moral sobre a morte. Ao procederem desta forma, pode-se observar que, em grande medida, à literatura infantil e juvenil está sendo associada uma função pedagógica, qual seja, preparar o jovem leitor para o lado trágico da existência, discutir e apresentar aquilo de que se foge na vida real: cenas de velório e enterro, choro, morte de pessoas da família, luto e dor.

Entendidos como instrumentos que aproximam o leitor da morte, pode-se dizer que esses livros cumprem uma função ritualística na sociedade: através dos livros, a criança (leitor) vivencia rituais fúnebres que a sociedade atual tende a suprimir ou diluir. Se os rituais antigos foram esquecidos e hoje se chega ao paroxismo de agir como se os mortos estivessem vivos recebendo pela última vez os amigos⁸¹, esses livros – ao focalizarem cerimônias concernentes a velórios e sepultamento de cadáveres – realizam, na imaginação da criança, o que aqueles antigos rituais se propunham: confortar os vivos e afastar os mortos.

Vistos deste prisma, os livros atuam como agentes de iniciação dos jovens leitores: através da leitura, crianças e jovens são inseridos nos mistérios da morte. Acompanhando a experiência de personagens crianças e adolescentes que presenciam a morte, os leitores vivem situações que muitas vezes são encobertas pela família e pela sociedade.

⁸¹ Sobre a negação da morte, característica das sociedades industrializadas contemporâneas, veja-se o Apêndice A.

Na obra *O sagrado e o profano*, Mircea Eliade destaca que:

a leitura comporta uma função mitológica – não somente porque substitui a narração dos mitos nas sociedades arcaicas e a literatura oral, viva ainda nas comunidades rurais da Europa, mas sobretudo porque, graças à leitura, o homem moderno consegue obter uma “saída do Tempo”, comparável à efetuada pelos mitos. Quer se “mate” o tempo com um romance policial, ou se penetre num universo temporal alheio representado por qualquer romance, a leitura projeta o homem moderno para fora de seu tempo pessoal e o integra a outros ritmos, fazendo-o viver numa outra “história”.⁸²

Ao focalizarem a morte em suas obras, os escritores apontam uma faceta da vida que a sociedade contemporânea tem se esforçado para escamotear: a morte é inexorável, por mais que nos esforcemos em adiá-la. O livro funciona, portanto, como ponto fixo, como um ponto de orientação, na acepção usada por Mircea Eliade: “nada pode começar, nada se pode fazer sem uma orientação prévia – e toda orientação implica a aquisição de um ponto fixo (...) possibilitando, portanto, a orientação na homogeneidade caótica, a ‘fundação do mundo’, o viver real.”⁸³ Através do livro – ponto fixo – o leitor entra em outra esfera: o mundo do sagrado e as experiências que dizem respeito à iniciação no mundo dos mortos são propiciadas pela passagem franqueada pela leitura. O limiar entre o mundo dos vivos e dos mortos é representado pelo objeto que se abre, tal como a porta que permite o acesso e o regresso de distintos mundos. Desta forma, os livros propiciam uma abertura, uma passagem de um modo de ser a outro⁸⁴. Passagem que leva a outros modos de ser e entender a vida e o mundo. Por meio da leitura, o leitor vive esta passagem, “de uma situação existencial a outra”.⁸⁵

O livro se singulariza na homogeneidade do espaço social configurando-se uma orientação, um ponto de apoio. Daí seu cunho pedagógico, seu caráter iniciático ao tratar da finitude da vida. O contato com a morte – quer pela perda de pais/avós/familiares, quer pela

⁸² ELIADE, M. op. cit., p. 166-7.

⁸³ Id. Ibid., p. 26-7.

⁸⁴ Id. Ibid., p. 147.

⁸⁵ Id. Ibid., p. 147.

perda de animais por quem tinham afeição – leva as personagens crianças à condição do iniciado, isto é, aquele que sabe. De acordo com Mircea Eliade, “a iniciação equivale ao amadurecimento espiritual, e em toda a história religiosa da humanidade reencontramos sempre este tema: o iniciado, aquele que conheceu os mistérios, é *aquele que sabe*”⁸⁶ Ao perder a faixa que enfeitava seus cabelos, Fita Verde⁸⁷ perde a ingenuidade e toma consciência da existência do lobo/morte. Assim como outras personagens destacadas ao longo deste estudo, a menina passa para o universo daqueles que têm consciência da passagem do tempo, e o que isso acarreta.

Por outro lado, a obra *Dia de submarino*, discutida anteriormente, revela, através da voz narrativa de uma criança, como a ausência de rituais fúnebres nas sociedades industrializadas contemporâneas implica a ignorância religiosa e de ordem biológica no que diz respeito aos mortos. Para onde vai o morto? O que acontece com o corpo? Por que enterrar de determinada forma e não de outra?

Este desconhecimento que distingue o homem profano, de acordo com Eliade, indica um processo de secularização da morte, ou seja, de negação de qualquer procedimento de ordem religiosa:

Numa perspectiva a-religiosa da existência, todas as “passagens” perderam seu caráter ritual, quer dizer, nada mais significam além do que mostra o ato concreto de um nascimento, de um óbito ou de uma união sexual oficialmente reconhecida. (...) O que se encontra no mundo profano é uma secularização radical da morte, do casamento e do nascimento, mas (...) subsistem apesar de tudo vagas recordações e nostalgias de comportamentos religiosos abolidos.⁸⁸

A análise das obras destacadas ao longo deste capítulo mostra que, em alguns casos, subsistem, de fato, “vagas recordações e nostalgias de comportamentos religiosos abolidos”, o que revela uma tendência ou esforço no sentido de desenvolver uma reflexão sobre aspectos

⁸⁶ ELIADE, op. cit., p. 154.

⁸⁷ ROSA, op. cit.

⁸⁸ Id. Ibid., p. 150-1.

rechaçados pela sociedade. Ao procederem desta forma, esses autores estão pisando em terreno interdito uma vez que, cada vez mais, falar sobre a morte virou uma espécie de tabu.

Face ao exposto, cabe investigar como a obra de Lygia Bojunga se posiciona em relação ao panorama traçado neste capítulo. Considerando-se que a morte é recorrente em suas obras, como o tema é focalizado? Há resquícios deste universo religioso de que fala Mircea Eliade? Como as personagens vivenciam o processo da morte? Que outras relações são estabelecidas pela autora, quando trata da morte?

Visando responder a estas questões, o estudo foi dividido em três etapas. Num primeiro momento, pretende-se analisar a relação entre a morte e a visão de mundo que emana das obras. Na etapa posterior, serão analisadas as relações tecidas entre a morte e os sonhos, considerando-se que estes são recorrentes no universo ficcional da autora. Por último, a análise incidirá nas imbricações em torno da morte e da arte.

3 A MORTE NA OBRA DE LYGIA BOJUNGA: VISÃO DE MUNDO

O guarda-roupa da Morte é vastíssimo; ela usa as vestimentas mais inesperadas, se disfarça de tudo que a imaginação pode inventar. (Lygia Bojunga)

Além de narrativas que focalizam um universo infantil/juvenil marcado por problemas de ordem econômica, social, educacional, de violência e de abandono, de solidão e enfrentamento dos medos, de restrições e de superação, as obras de Lygia Bojunga caracterizam-se por uma constante reflexão sobre a morte. A recorrência ao tema é visível, inclusive, em obras cujo teor é mais autobiográfico, caso de *Livro, Feito à mão* e *O Rio e eu*.

Ao apresentar-se como escritora e leitora em *Livro*, Lygia Bojunga relata a gênese de *O sofá estampado*, reportando-se à dificuldade de criar uma personagem:

Eu trabalhei uma porção de meses num livro chamado *O Sofá Estampado*. Conforme o trabalho andava pra frente, a minha coragem andava pra trás: eu vinha sentindo que o livro não tinha vida, e se tem coisa que eu acho difícil é tocar escrita pra frente na companhia desse sentimento. Mas, nem sei de que jeito, toquei. Só que, quando eu acabei a história, eu tive a certeza que o personagem principal – um menino chamado Vítor – era um personagem oco. (...).

Eu não vi o Vítor no sonho, mas agora eu sei que ele estava lá (...) porque eu acordei pensando que pra ser um personagem não-oco o Vítor não podia ser um menino, ele tinha que ser um tatu. (...) Se o livro ficou bom eu não sei; coisa que eu nunca sei é se um livro meu fica bom. Eu só sei é que, às vezes, *eu sinto que consegui passar pra minha escrita um sopro qualquer de vida* (feito eu achei que tinha passado pro Vítor-tatu): esse é o dia que eu dou o meu livro pra um editor publicar. (L, p.43-4, grifo nosso).⁸⁹

A preocupação com a vitalidade da personagem e com a criação de uma obra que tenha *um sopro de vida* marca as obras ficcionais da autora, nas quais o tema vida/morte é uma constante. Da mesma forma, ao declarar que livro é vida – “Pra mim, livro é vida; desde que eu era muito pequena os livros me deram casa e comida.”(L, p.7) –, fica evidenciada a

⁸⁹ As citações de obras de Lygia Bojunga serão referenciadas com as iniciais do título em letras maiúsculas, seguidas das páginas correspondentes.

importância da escrita, do fazer literário. A associação da palavra à vida estabelece, por contraste, que a ausência da literatura implica a morte. Morte metafórica e, em algumas obras da escritora, morte física das personagens em decorrência da impossibilidade de criar.⁹⁰

Ao se reportar a um diálogo com uma pessoa que estava na platéia, por ocasião de uma de suas “*mambembadas*” (incursões que a escritora fez pelo interior do Brasil apresentando alguns de seus textos), Lygia Bojunga revela que o teatro é uma forma de mantê-la sintonizada com a vida:

(‘No teatro, às vezes a gente encontra uma coisa que é difícil encontrar na vida, não é?’ ‘Que coisa?’, eu perguntei; e ela respondeu, ‘ah, eu não sei explicar direito, mas é uma coisa legal’.) (...) Quero que o nosso encontro justifique pra ele [Alguém, o público do teatro] a mão-de-obra enfrentada; quero que faça ela sentir que aconteceu a ‘coisa legal’ ansiada – o tal encontro especial que, mesmo apertando com força o tal-botão-que-etc. [a televisão], tela nenhuma vai fazer acontecer. É bom quando esse encontro ocorre com uma porção de Alguéns. Mas, se um encontro assim tão especial acontece com um-Alguém-só, pra mim, já é o bastante: *prova que eu estou em sintonia com a vida*. (FM, p.104, grifo nosso).

No livro *Feito à mão*, a escritora cita alguns casos de amor geográficos, assim como já citara seus casos de amor com obras literárias em *Livro*. Ao mencionar seu amor pelo México, refere-se ao processo de redescoberta de algo que pensava já ter morrido: a redescoberta de uma fase da vida: “Mas em nenhum momento desse meu caso de amor geográfico – que durou quatro viagens ao México – eu me dei conta de que grande parte do fascínio que eu sentia pelo lugar era o *reviver* – lento – de um eu muito genuíno, visceral nos primórdios da minha história, *um eu que, de tão esquecido depois, foi até dado por morto e enterrado*.” (FM, p.92, grifos nossos).

Tais reflexões, que apontam para a revivescência de emoções consideradas perdidas, podem sinalizar uma valorização de aspectos esquecidos do passado, de valorização da vida e do que ela mantém, a despeito das constantes mudanças. O *reviver* é uma forma de continuidade, muito prezada pela escritora.

⁹⁰ Esta questão será discutida no capítulo cinco.

No mesmo sentido, ao enfatizar o prazer de fazer um livro de forma artesanal, desde o papel para a impressão até a comercialização fora do circuito tradicional, a escritora destaca a importância do ato de reciclar e dar nova oportunidade a objetos em desuso, a materiais que podem ser reaproveitados: “A idéia era aproveitar; reciclar ao máximo, *dar uma vida nova* pra uma janela velha (...) juntar azulejos sobrados de obras passadas, uns iam *recomeçar a vida* feito banco, outros iam *renascer* numa parede de banheiro (...)” (FM, p.14, grifos nossos).

O mesmo campo metafórico é utilizado quando a escritora faz alusão a um *jeito suicida* de lidar com o primeiro projeto da Casa Lygia Bojunga: apresentações de obras em espaços alternativos, sem a utilização de iluminação ou produção elaborada, sem divulgação na mídia; uma apresentação artesanal, como a escritora/atriz propunha. “Teve gente que me disse que eu tinha escolhido um jeito suicida de apresentar o meu trabalho. Assim, sem iluminação, sem divulgação, (...) Essa opinião me surpreendeu: *eu nunca tinha pensado que a maneira escolhida de apresentar o primeiro projeto da Casa podia parecer suicida.*” (FM, p.95, grifo nosso).

A recorrência a expressões relacionadas à vida (*um sopro de vida, reviver, dar nova vida, renascer, recomeçar*) e à morte (*morto e enterrado, jeito suicida*) apontam para uma tônica que percorre a obra da escritora. Sua tendência a focalizar a relação vida/morte, mesmo quando se refere a objetos, reforça a tese de que este tema é mais do que circunstancial: trata-se de um elemento de sustentação de sua obra.

Ainda em *Feito à mão*, pode-se destacar uma interessante reflexão sobre o transcorrer do tempo: “Você sabe, não é, esses envolvimento que pegam a gente (seja com uma pessoa, seja com uma criação) *são feito a própria vida: de tanto que a gente é envolvida com ela e por ela, sempre parece que ela não pode acabar.* Então, continuei sem acordar: *achando que o tempo não podia acabar sem primeiro eu acabar tudo o que eu tinha que fazer.*” (FM, p.17, grifos nossos). Para lutar contra o tempo que se esvai, só armazenando o

momento: “Que vontade de armazenar esse momento! *E que outra maneira de armazenar eu posso ter... senão... escrever?*” (FM, p.58, grifo nosso). A escrita revela-se como uma arma contra a passagem do tempo: registrando o momento, sempre se pode voltar a ele através da leitura e da rememoração. Escrever, portanto, é uma forma de negar o esquecimento e a perda, ou seja, o desaparecimento.

Tais menções à passagem do tempo, ao registro como forma de armazenamento que afasta do esquecimento e da perda, e ao renascimento de objetos aos quais são atribuídas novas funções revelam uma propensão para discutir questões relacionadas à morte e à importância da escrita e das artes em geral.

Em entrevista publicada no periódico *Notícias 6*, da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil⁹¹, Lygia Bojunga enfatiza essa importância da escrita: “Escrever, para mim, é um exorcismo permanente, é uma catarse, é uma mexida interior.” Salienta, ainda, que a escrita é uma busca constante: “Tudo o que escrevo está sempre longe do que eu gostaria de conseguir. (...) Isso me angustia. Porque eu tenho a sensação de que nunca vou chegar lá.”⁹²

Essa angústia pode ser encontrada em algumas personagens que têm na arte sua forma de expressão, de vida – sobretudo em *Nós três*, *A troca e a tarefa*, *O meu amigo pintor* – e, paradoxalmente, de tormento, se a obra lhes parece destituída de valor artístico.

Na mesma entrevista, a escritora registra que reler os próprios livros, para reeditá-los, é outro processo doloroso:

No início foi mais ou menos como fazer uma *exumação*. (...) uma *auto-exumação* (...) Essa é uma experiência meio terrível. E quando comecei a reler os textos, fiquei na dúvida se deveria ou não retrabalhar cada livro. (...) Todos acharam que eu não deveria mudar nada, a não ser corrigir eventuais erros (...) todos disseram que eu não tinha o direito de recriar os textos. (...) eu fiquei muito tentada (grifo nosso)⁹³.

⁹¹ FUNDAÇÃO, op. cit.

⁹²Id. Ibid., p. 3.

⁹³Id. Ibid., p. 3-4.

Considerando a importância que a escritora atribui ao reciclar, à revivescência e à continuidade, bem como o fato de se sentir tentada a retrabalhar os textos, num processo que ela própria denomina de auto-exumação, constata-se que, em última instância, o seu processo criativo – o reciclar e o recriar – mantém profunda relação com a imagem da morte.

3.1 MORTE E DINÂMICA SOCIAL

Na obra de Lygia Bojunga, a incidência maior de mortes recai sobre adultos e idosos, mas também há morte de animais (*A bolsa amarela; Seis vezes Lucas*) e jovens (*Nós três; O abraço*). Percebe-se que morrem mais homens (*Corda bamba; O sofá estampado; “Lá no mar”*⁹⁴; *O meu amigo pintor; Nós três; Fazenda Ana Paz; A cama; Retratos de Carolina*) que mulheres (*Corda bamba; O sofá estampado; “A troca e a tarefa”; O abraço*). Há mortes em decorrência de doenças (*O sofá estampado; A cama; Retratos de Carolina*) e de acidentes (*Corda bamba; “Lá no mar”*), como também em consequência de atos violentos (*A bolsa amarela; Fazenda Ana Paz; Seis vezes Lucas; O abraço*), homicídio (*O sofá estampado; Nós três*), suicídio (*A troca e a tarefa; O meu amigo pintor*) e aborto (*Retratos de Carolina*).

Um outro tipo de morte – que pode ser considerada como morte simbólica – também é recorrente: a morte social, ou seja, a não-existência como cidadão, o estar à margem das conquistas e direitos sociais, o que significa uma vida que não pode ser plenamente vivida (*Os colegas; Angélica; Corda bamba; A casa da madrinha; “O bife e a pipoca”*); a morte da capacidade de pensar (*A bolsa amarela; A casa da madrinha*); a separação e morte da paixão (*“Tchau”; Retratos de Carolina*); a passagem do tempo (*Fazenda Ana Paz; Retratos de Carolina*) e o desaparecimento de pessoas da família e amigos (*“O bife e a pipoca”; Paisagem; O abraço*).

⁹⁴ “Lá no mar”, “Tchau”, “A troca e a tarefa” e “O bife e a pipoca” são contos que integram a obra *Tchau*.

Quanto à situação pós-morte, o tema não é explorado por Lygia Bojunga, mas uma breve alusão a ele é feita na obra *Paisagem*. A tônica predominante, no que diz respeito à morte, não é de cunho religioso e sim social.

Ao longo da obra, há vários casos de mortes reais violentas: assassinatos, acidentes e em consequência de ações brutais, ou seja, aquelas que advêm após atos de violência contra pessoa ou animal. É o que se pode observar nas obras *A bolsa amarela*, *Seis vezes Lucas* e *O abraço*.

Na primeira, o galo Terrível, cujo pensamento fora costurado, pensa obsessivamente em lutar. Numa dessas lutas, com um galo mais jovem e mais forte, Terrível desaparece. Raquel e seus amigos encontram apenas algumas penas no local onde acontecera a luta. Afonso apanha as penas do chão e guarda-as como lembrança. Mas Raquel, quando escreve a história do galo Terrível, muda o final: “Quem viu na praia as duas penas que o Terrível perdeu, pensou até que ele tinha morrido. Bobagem. Ele agora tá curtindo a vida no tal lugar bem longe. Ele e a Linha Forte.” (BA, p.89). Segundo a história contada por Raquel, a Linha Forte, que tinha sido usada para costurar o pensamento de Terrível, percebendo que ele estava prestes a morrer, rebela-se e arrebenta (arrebentando também o pensamento costurado, libertando-o, portanto, da obsessão pela luta): “Aí a Linha Forte ficou na maior aflição: ela sabia muito bem que o Terrível ia morrer na briga; e ele morrendo, ela morria também. Ela era uma linha dorminhoca, adorava uma soneca, mas também não queria dormir sempre, pra toda a vida – assim que nem é a morte.” (BA, p.87).

Ainda que, ao recontar a história, Raquel mude o final, o leitor é levado a acreditar que Terrível tenha morrido em consequência da violência a que foi submetido ao lutar, sem apresentar condições físicas para tanto, com um galo mais forte. Cabe ressaltar que Terrível apenas se submeteu a esse ato violento por ter seu “pensamento costurado”, isto é, por não ter

consciência do que estava fazendo. O fato de ter seu pensamento alienado o leva à luta e, provavelmente, à morte.

Na obra *Seis vezes Lucas*, também a violência desencadeia a morte. Neste caso, a luta entre Timorato e a Coisa tem desfecho letal para ambos:

O Timorato deu um bote e se atracou na Coisa. Começou a briga. O Timorato atacava, a Coisa se defendia, ele atacava de novo, ela crescia, ele se intimidava (...).

Num momento que a Coisa ficou pequena, o Timorato cresceu de zanga e mordeu ela no meio. Ela se dobrou numa dor. (...)

O Lucas estava paralisado; mal agüentava assistir ao final do drama, o olho indo do Timorato pra Coisa, o Timorato sumindo no abraço do Nevoeiro, a Coisa sumindo na dobra da dor. Os dois... ao mesmo tempo... assim... em cena aberta... morrendo tão devagar... que horror... as árvores voltando pra fazer cortina... pra fechar o palco... a luz se apagando... o Teatro no escuro... a peça acabou. (SVL, p.97-8).

Tanto a Coisa – que provocava angústia no garoto quando este era deixado sozinho, principalmente se havia temporal – quanto o nome do cachorro – Timorato, “que tem temor; medroso, tímido”⁹⁵ – remetem para a caracterização psicológica de Lucas: um menino tímido, medroso, reprimido pelo pai e colocado em segundo plano pela mãe. A descrição da morte de Timorato e da Coisa acentua a ferocidade com que ambos se enfrentam, assim como os sentimentos de Lucas, obrigado a enfrentar os seus medos, perdido na floresta numa noite de temporal.

Já na obra *O abraço*, a um estupro segue-se, primeiro, o desaparecimento-morte da menina Clarice, e, depois, a provável morte da moça Cristina. Quando estuprada na infância, Cristina e a família agem como se o crime não tivesse acontecido. Mas o mesmo crime se repete quando a moça insiste em manter proximidade com o estuprador e com a Morte⁹⁶, já que ambos aparecem interligados. O final da obra é marcado pela violência do estupro e do homicídio:

⁹⁵ Id. Ibid.

⁹⁶ Esta obra será retomada no capítulo quatro, quando será estudada a relação da morte com os sonhos.

A mão do Homem pula da boca de Cristina pro bolso do macacão.

O jardim já vai se desmanchando na escuridão, mas Cristina ainda vê uma gravata (cinzenta?) saindo do bolso vermelho. Quer gritar de novo, mas a gravata cala a boca do grito, e já não adianta o pé querer se fincar no chão nem a mão querer fugir: o Homem domina Cristina e a mão dele vai puxando, o joelho vai empurrando, o pé vai castigando, o corpo todinho dele vai pressionando Cristina pra mata. Derruba ela no chão. Monta nela. O escuro toma conta de tudo.

O Homem aperta a gravata na mão feito uma rédea. Com a outra mão vai arrancando, vai rasgando, se livrando de tudo que é pano no caminho.

Agora o Homem é todo músculo. Crescendo.

Só afrouxa a rédea depois do gozo.

Cristina mal consegue tomar fôlego: já sente a gravata solavancando pro pescoço e se enroscando num nó. Que aperta. Aperta mais. Mais. (A, p.55-6).

O aperto da gravata, que recrudescer, deixa entrever a morte por asfixia. Cristina, que já fora estuprada na infância, encontra no estuprador o agente da sua morte. Também há assassinato na obra *O sofá estampado*. A avó de Vítor é morta quando defendia a floresta e os animais contra a sanha dos que buscavam o progresso a qualquer custo:

O espanto do Vítor virou chateação com aquele choro sem explicação e ainda por cima um abraço apertado. Quis se safar da tal da Dona Rosa. O abraço não deixou. E ele ficou ali espremido só ouvindo “Tadinho do Vítor, tadinho!”. A chateação aumentou:

– Tadinho por que, ué, eu vou muito bem obrigado.

– É que a sua Vó morreu. – (Foi assim mesmo que a tal da Dona Rosa falou; nem mais, nem menos.)

O Vítor botou a cara pra trás; olhou pra tal da Dona Rosa. Ela fez que sim com a cabeça:

– Eu estou louca de pena, meu filho, mas a vida é assim mesmo, uns ficam outros vão, ela foi: você vai ter que se conformar. (...).

– Morreu de quê? (...).

– Bom, ela estava lá na Amazônia, você sabe, não é, e acontece que ela, bom, você sabe como a sua Vó era, não é, sempre lutando por umas coisas meio esquisitas, e então ela entrou lá num movimento pra juntar índio e bicho e árvore, pra todo o mundo lutar junto e defender a floresta (...).

– E daí?

– Mataram ela, ué. Ela e todo o mundo que não estava querendo deixar o progresso chegar na Amazônia. (SE, p.45).

Considerando-se que Vítor ainda é um tatu-criança, a forma com que Dona Rosa conta a ele que a avó morreu é absolutamente inapropriada, o que desencadeia um acesso de tosse e engasgo que o leva a cavar um túnel e a permanecer encolhido dentro de sua carapaça: “Foi assim, todo metido dentro dele, que ele ficou sofrendo fundo de terem matado a Vó.”

(SE, p.46). Tomado pelo sofrimento, Vítor depara-se com a Mulher/Morte e o desejo de morrer acentua-se.⁹⁷

Também o pai de Ana Paz é assassinado por defender seus ideais. A cena do pai fugindo e da polícia atirando exprime a brutalidade do crime motivado por razões político-ideológicas, tão freqüente no período da ditadura brasileira que se instaurou com o golpe militar de 1964: “(...) e o meu pai saiu correndo, e a sacola ficou pra lá, e a minha mãe gritou não sai por aí que eles já cercaram a casa! E tome pancada na porta, e voz de homem gritando, e aí eu comecei a ouvir tiro tiro tiro e a minha mãe gemendo chorado” (FAP, p.14).

Diferentemente de Vítor, que fica sabendo da morte da avó através da Dona Rosa, Ana Paz vive o momento do desaparecimento do pai. A história de Ana Paz, marcada pelos vazios, sofre o primeiro abalo com o assassinato do pai. Sua morte é uma perda irreparável e refletir-se-á nas fases posteriores da vida da personagem.

Rafaela – na obra *Nós três* – vê Davi morto no chão da sala. Embora a menina não tenha presenciado o assassinato, ouve o grito de Mariana e lembra com o “grito morando no ouvido dela”. Quando vai para a sala, depara com a cena do crime:

Vê a Mariana e o Davi abraçados no chão da cozinha; o choro da Mariana se espremendo, se escondendo no peito do Davi. Ela vai correr, ela vai falar, (...) e ela sente uma coisa esquisita puxando ela pra trás: se esconde sem saber por quê. O olho não desgruda dos dois; o coração tá diferente: bate feito querendo parar. (...)
A Rafaela toma coragem e vem vindo pra junto do Davi.
Vem vindo.
O olho andando pelo sangue na camisa, pela faca no chão, (...).
Do canto da boca dele também saiu um fio de sangue. (...).
Que fria que é a pele dele, a mão! (NT, p.51-52).

A morte de Davi é profundamente sentida por Rafaela que, junto com amigos imaginários, buscará uma forma de punição para a assassina.⁹⁸

⁹⁷ Esse aspecto será abordado no próximo capítulo, quando se discutirá mais detalhadamente a obra em questão.

⁹⁸ Essa obra será retomada no capítulo cinco.

Em *Corda bamba*, a necessidade de dinheiro faz com que os pais de Maria aceitem fazer um espetáculo na corda bamba, sem proteção. Assim como em outros acidentes que poderiam ser evitados, neste, a imprudência – ditada pela necessidade – antecipa a morte:

“Senhoras, senhores, distinto público, atenção, muita atenção! Os famosos equilibristas Márcia e Marcelo hoje vão apresentar o sensacional número da corda bamba na parte mais alta do circo, e sem nenhuma proteção.”(...).

O tambor começa. Marcando bem o movimento de Márcia e Marcelo. (...) Márcia falseia o pé, o corpo vira, o pai quer pegar um braço, um cabelo, um resto dela, mas tudo escapa, ela já vem vindo, ele se vira todo, já vem também, o tambor parou, ninguém diz ai, só tem silêncio, que depressa que gente cai!! (CB, p.113-14).

No conto “*Lá no mar*”⁹⁹, Pescador e Barco enfrentam um temporal que põe fim à vida do rapaz. Em meio à violência das ondas que se agitam furiosamente, o Pescador vê o pai e o avô – ambos falecidos – e, junto com eles, desaparece no mar:

Uma noite, um temporal pegou o Pescador e o Barco em alto mar.

O Pescador não tinha mais controle do leme. E perdeu o controle dos nervos também: sentiu a sombra de um homem chegando; se virou; sentiu outro homem vindo. Iam tomar o Barco dele? (...).

O Pescador reconheceu os dois homens. A cara se abriu de contente:

– Ô pai! Ô vô! Que saudade que eu tinha de vocês! – Largou o leme pra lá e se abraçou com os dois.

E assim abraçados, o filho, o pai e o avô, pareciam até que dançavam, de tanto que o Barco rodava, rodava pra cá e pra lá.

Numa virada do Barco a dança toda se acabou: o Pescador foi atirado pro mar, sumiu pai, sumiu avô; e o Barco sentiu no casco a mão do Pescador se agarrando.

Começou a agonia.

Agonia de só ser barco: de não ter mão pra estender pro companheiro e puxar ele pra dentro de novo.

Quanto tempo durou aquilo? Já ninguém sabia mais.

Era a onda? era o vento, era quem? que puxava o Pescador assim tão forte pro fundo do mar?

E o Barco esperando. Esperando a mão agüentar.

Mas quem puxava era mais forte, e o Barco sentiu no casco os dedos escorregando. (LNM, p.73).

Neste conto, a relação do Pescador com o Barco é caracterizada por uma cumplicidade e intimidade tal que o Barco é alçado à condição de amigo que sofre com a morte do companheiro e se entrega à dor e ao luto:

⁹⁹ In: *Tchau*, p. 69-79.

E o Barco não quis mais voltar pra praia, resolveu ficar morando lá mesmo. Quando o vento soprava ele se firmava na água pra não ser levado pra longe; (...) ele ficava achando que ele e o Pescador ainda estavam perto um do outro e que então a vida não era ruim.

Passou muito tempo.

O Barco ficou velho. Deu pra pensar que o casco dele ia apodrecer. Gostou: ia afundar: ia morar ainda mais perto do amigo. (LNM, p.74).

A vivência e a superação do luto são abordadas neste conto. Apesar de ter sentido por um longo período a morte do Pescador, fazendo de tudo para permanecer no local onde este desaparecera, o Barco deixa-se levar por uma nova onda de vida representada pela criança que o resgata e o transforma em novo companheiro.

Já no conto “*A troca e a tarefa*”¹⁰⁰, a impossibilidade de viver afastada da escrita leva a narradora protagonista – uma escritora – a morrer:

Hoje, finalmente, eu tomei a decisão de acabar o meu livro.

O aviso não me interessa mais. *Tenho* que transformar de novo: o resto não me interessa mais. Se essa é a minha paix...*

Nota de Lygia Bojunga Nunes:

A escritora morreu sem acabar a frase. Deram com ela debruçada na mesa, a ponta do lápis fincada na paixão. (TT, p.67).

A opção pela morte, neste caso, não representa um ato de desistência da vida. Ao contrário, trata-se de uma reafirmação da vida, naquilo que ela tem de mais caro à protagonista: a paixão incomensurável pela escrita, sem o que estar vivo nada significa.

Na obra *O meu amigo pintor*, o leitor se depara com a morte já nos parágrafos iniciais, ao acompanhar o narrador – o menino Cláudio – que conta a história do seu Amigo Pintor e a grande dificuldade de compreender a sua morte: “Só que não deu pra falar com o meu amigo pintor; ele morreu. Hoje está fazendo três dias que ele morreu. (...) na terça-feira quando eu cheguei da escola eu fiquei sabendo que ele tinha morrido. Fui lá. Não agüentei olhar pra ele assim morto: virei a cara pra parede;” (MAP, p.8-9).

¹⁰⁰ In: *Tchau*, p. 49-67. Esse conto será retomado no capítulo cinco.

Nesta obra trata-se de um suicídio, o que desencadeia uma série de comentários preconceituosos em relação àquele que se matou:

... uma garota que mora no térreo chegou perto de mim e falou:
 - O teu Amigo Pintor foi pro inferno.
 Levei um susto tão grande que a fala nem saiu logo. Ela disse:
 - Ele se matou. E diz que quem se mata vai pro inferno. (...)
 - A essas alturas ele já torrou no inferno igualzinho feito o frango que a minha mãe esqueceu no forno. (MAP, p. 13-4).

Há, ainda, na obra de Lygia Bojunga, mortes motivadas por doenças e cumprimento de um ciclo de vida, pressuposto no ato de envelhecer. É o caso do Inventor, em *O sofá estampado*, e do avô de Tobias, na obra *A cama*, assim como do pai de Carolina, em *Retratos de Carolina*.

No primeiro caso, o Inventor é levado pela Mulher (Morte) após o encontro deste com Vítor. A opção da Mulher, que leva consigo o Inventor e deixa o Vítor, reflete a ordem natural segundo a qual os mais velhos morrem antes dos jovens, perpetuando, desta forma, um ciclo no qual morte e vida se alternam.

Lá pelas tantas o Inventor conseguiu pegar uma ponta do lenço, ai! como era frio, quis soltar. Mas o lenço não deixou: enrolou firme na mão dele; segurou.
 O Vítor parou espantado. O lenço puxou o Inventor. O Inventor quis voltar; o lenço apertou, foi puxando. O Inventor se virou. O Vítor viu medo na cara dele: correu pra ajudar. Mas a Mulher já ia dobrando a esquina – Ela, o lenço, o Inventor. O Vítor chegou logo atrás. Parou num susto: depois da esquina não tinha mais nada pra olhar. (SE, p.105).

Já na obra *A cama*, Tobias, um garoto de cerca de doze anos, relembra a cena do avô morrendo, quando ele tinha cinco anos, e do medo que sentiu.

Tobias lembrou de um quarto meio escuro e de uma parede úmida, fria. Ele devia ter uns cinco anos. Estava encostado na parede; sentia a umidade nas costas. E sentia medo, que medo! Tinha uma cama grande no quarto (...), e o avô estava deitado nela, estava morrendo nela. Ele nunca tinha visto gente morrer, e agora o avô ali, morrendo na frente dele. Se encolheu de frio e de medo. Mas prestava atenção a tudo. O avô falava de uma cama, segurando a mão da Maria Rita e do Zecão. Volta e meia parava de falar e fechava o olho. Feito coisa que tinha morrido. Mas depois abria o olho e falava outra vez. (...) A morte dava

medo, a parede dava frio, ele tinha começado a chorar e, de repente, chorava tanto, que a Geraldina levou ele embora do quarto. (C, p.14).

Nesse processo de morte assistida pelos familiares, também a criança participa, ainda que sinta medo. O morrer é mostrado como parte integrante da vida, como um momento tão natural quanto o nascimento. E a cama, que acompanha a família há muitas décadas, de tanto presenciar cenas de nascimento e de morte, já está acostumada com o ciclo da vida: “O ar barroco e altaneiro que ela [a cama] tinha se diluía num ar acostumado-com-a-vida, de tanto que nasceram nela, de tanto que morreram nela, de tanto suspiro e gemido de amor que ela tinha ouvido.” (C, p.42).

Também o pai de Carolina morre em casa, mas debruçado sobre a escrivaninha, onde é encontrado pela esposa. “É despertada pelo telefone chamando na madrugada. Era a Mãe, dizendo, acordei ainda agorinha, não vi teu pai na cama, fui no escritório ver se ele ainda estava lendo e encontrei ele sem vida, debruçado na escrivaninha.” (RC, p.137).

Acometido por uma doença incurável, o pai diz à filha que não quer prolongar a dor e enfrenta a certeza da morte com lucidez e espírito pragmático:

– Eu não vou querer prolongar a doença, Carolina. Já avançou muito. Com uma rapidez que nos tomou de surpresa, os médicos, a tua mãe, eu. Daqui pra frente, vai ser só sofrimento. – Pausa . – Dor. – Pausa. – Despesas. – Pausa. – Por que consumir o pouco que eu consegui economizar numa vida que já está condenada? – Pausa. Não, não quero. (RC, p.115)

Ainda em *Retratos de Carolina*, a morte aparece através do aborto. Numa conversa com o pai, Carolina conta que abortara:

– Mas eu também não sei se você vai me entender se eu te digo que a coisa que eu mais queria, quando eu descobri que estava grávida, era me livrar da gravidez. Acho que é difícil um homem entender direito esse pesadelo que tanta mulher tem que viver. O pesadelo de saber que aqui... *dentro* da gente... começou a se formar um ser que a gente não planejou, nem quer ter. (...).
Imagina só fazer uma Vida. Uma vida que nasceu de uma violência [fora estuprada pelo marido], gerada de um homem que eu não gosto mais. (...) A idéia de me emaranhar numa

maternidade que eu não queria, e continuar num casamento que eu não queria mais, me sufocou: resolvi abortar. (RC, p.127-8).

O aborto é assunto praticamente omitido na literatura para crianças e jovens. A obra de Lygia Bojunga é uma das poucas que faz menção a ele, e de forma bastante aberta, pois, se o pai de Carolina compreende as razões da filha, o mesmo não acontece com sua mãe e o marido. Desta forma, com personagens posicionando-se de forma diferenciada, o assunto é posto em evidência sob múltiplos aspectos.

Além das mortes físicas, há, na obra ficcional de Lygia Bojunga, muitas referências a mortes simbólicas: mortes de cunho metafórico, ou pequenas mortes, conforme o conceito apresentado por Maria Júlia Kovács:

(...) as perdas consideradas como “pequenas mortes”, como, por exemplo, as fases do desenvolvimento, da infância para a adolescência, vida adulta e velhice. São também vividas como “pequenas mortes” mudanças de casa, de emprego. (...) Estas situações podem despertar angústia, medo, solidão e, neste ponto, trazem alguma analogia com a morte. Carregam em si elementos de sofrimento, dor, tristeza e uma certa desestruturação egóica.¹⁰¹

Essas *pequenas mortes* marcam a obra da escritora, seja através da tematização da passagem do tempo, seja através da separação amorosa ou situações que provocam rompimento e perda. Mas, com ênfase maior e de forma recorrente, a ficção de Lygia Bojunga focaliza uma modalidade que pode ser denominada morte social, isto é, uma forma de morte em vida a que está exposta uma parcela da população impedida de viver de forma condizente com o que se considera digno para o ser humano. A abordagem deste viés do tema se dá através de contínuas referências à ausência de comida, habitação, condições higiênicas adequadas, escola, emprego, lazer, ou seja, de objetos, locais e instituições sem os quais a iminência da morte não é meramente uma expressão retórica.

¹⁰¹ KOVÁCS, M. J. Morte, separação, perdas e o processo de luto. In: _____. (Coord) *Morte e desenvolvimento humano*. 2.ed. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992, p. 149-164, p. 163.

Em *Os colegas*, além de fuçar em latas de lixo e buscar comida nas ruas, Cara-de-pau é acusado de roubo ao ser visto saindo do supermercado com umas folhas de couve que ganhara de uma senhora:

Na segunda-feira, como de costume, Virinha saiu de madrugada pra fuçar latas de lixo. Ele achava que aquela era a melhor hora de procurar comida: fresquinho, tudo calmo, as famílias donas do lixo dormindo em paz. (...)

Quando foi na quarta-feira de tarde, Cara-de-pau ia saindo de mansinho do supermercado, carregando umas folhas de couve no bolso xadrez (ia saindo de mansinho porque sabia que não gostavam que coelhos sem dono andassem por ali), quando sentiu que seguravam as orelhas dele. Olhou pra cima e o coração disparou de susto. Gemeu em pensamento: “Ai, é o gerente!”

E aí o gerente do supermercado começou a gritar com Cara-de-pau:

– Você roubou verdura do balcão! Você é um ladrão! Você tem que ir pra prisão! (C, p.78-9).

A constante exposição aos perigos da rua e a falta de comida e de casa para morar marcam a trajetória do grupo de amigos dessa fábula contemporânea. Embora vivam em liberdade, os “animais de rua” estão sempre em busca de segurança e de um lugar em que possam estar a salvo da polícia. Esta forma de vida pode ser considerada como morte social – uma pequena morte – uma vez que o grupo está alijado de uma série de direitos: casa, comida, escola, saúde. Pode-se considerar, ainda, como morte social, a condição do Coelho abandonado pela família:

Eu me agarrava no meu tio com medo de me perder, e ele se soltava dizendo que homem tem que aprender a viver sozinho. E depois, no fim do dia, eles me disseram “vai lá comprar um bocado de couve enquanto a gente fica descansando aqui na praça”. Mas eu disse que não ia porque tinha medo de me perder. Foi quando eles disseram “bom, então vamos nós, e você fica aqui pra não se perder”. (...).

– E daí eu fiquei lá esperando toda a vida, mas eles não voltaram, não me acharam mais. Eu não saí de lá, quer dizer: eu não me perdi. Eles é que me perderam. (...).

– E seu pai? E sua mãe?

O coelho ainda conseguiu fechar mais a cara:

– Pois eles foram fazer um passeio na roça e me perderam na casa dos meus tios.

– Mas como é que pode? – se espantou Virinha.

– Eles me botaram pra dormir no canteiro das margaridas e depois, na hora de ir embora, não me acharam. Eu não saí de lá, quer dizer: eu não me perdi. Eles é que me perderam. (C, p.18).

O problema da fome também é enfatizado na obra *Corda bamba*. Por ocasião do aniversário de Maria, sua avó a presenteia com uma “contadora de histórias”: uma velha senhora que, através de um vínculo muito próximo com a escravidão, aceita contar histórias em troca de comida. Ao contar sua própria história, a mulher revela que sua vida é marcada pela fome:

Nasci. Tinha uma porção de irmãos, a comida não dava pra todos, minha mãe contava história pra gente, pra gente ficar pensando na história em vez de pensar em comer. Cresci. Tudo quanto irmão cresceu também, só a comida não crescia. (...) Fiquei magrinha assim de tanto não comer. (...).

Outro dia tua avó chegou e perguntou “Quer casa e comida de graça?” Desconfiei; só olhei. “Pra ficar o dia todo contando história pra minha neta Maria?” “O dia todo?”, eu me espantei. “Até ela enjoar e não querer mais escutar.” “E quanto de comida eu vou ganhar?” “Até enjoar.” Mais que depressa aceitei: então não ia ver como é que era enjoar de comer? (CB, p.98-9).

Para quem sempre comeu menos do que necessitava, comer até enjoar é de fato algo bastante insólito. Na ânsia de matar a fome, a mulher come excessivamente, sofregamente, para compensar toda uma vida sem comida. Acaba morrendo por comer demais:

E quando Dona Maria Cecília entrou na sala perguntando “O que é, Maria? O que foi?” a Menina mal conseguiu gaguejar de tão assustada que estava: – O meu presente morreu. – Dona Maria Cecília pegou o braço da Velha, o pulso, a mão.

– Mas como? Morreu de quê?

– De comer. (CB, p.104).

Longe de ironia, a cena choca pelo que revela de mais profundo: face às limitações de ordem econômica e social, o humano cede lugar ao animal – matar a fome é um instinto básico – e aquilo que sempre significara uma forma atenuada de morte acaba provocando a morte de fato. Em última instância, a mulher não morre por comer demais: morre porque nunca se alimentara suficientemente e de maneira adequada.

Além da escassez de alimento, a falta de casa ou morar num local no qual as condições higiênicas são inapropriadas são experiências vividas pelas personagens de Lygia Bojunga. Em *Angélica*, o medo faz com que Porto queira um lugar seguro:

Os macacos passaram correndo. Gritaram:

– Porco! – e sumiram.

Por que é que diziam o nome dele daquele jeito, botando tanta força no *por*? Começou a sentir uma coisa esquisita e ruim que ele nunca tinha sentido antes. De repente viu o que era: era medo.

O porco não tinha casa. Quando estava quente dormia na beira do lago; quando esfriava se embrulhava num saco de estopa que tinha achado jogado fora e ia procurar um monte de folhas secas ou um telhadinho qualquer.

Mas nessa tarde ele estava tão assustado que pela primeira vez achou que precisava ter um canto. Só dele. Pra poder fechar a porta bem fechada. Pra ninguém entrar. Pra ninguém dizer pra ele: porco! (A, p.12).

No conto “*O bife e a pipoca*”¹⁰², as diferenças entre o mundo de Rodrigo, cuja família é economicamente abastada, e de Tuca, cuja família vive numa favela, são enfaticamente focalizadas. Enquanto na casa de Rodrigo há comida de sobra, Tuca tem que trabalhar para ajudar a alimentar a família. Entre estudar e trabalhar, não há opção para o menino que vive na favela: “Os trocados que o Tuca recebia lá na garage bem que ajudavam pra ir levando comida pra casa. Então o quê que era melhor, quer dizer, pior: continuar de matemática esquisita ou perder o biscate? E o Tuca continuou lavando carro.” (BP, p.34).

Quando sobe o morro para ir à casa de Tuca, Rodrigo se depara com uma realidade completamente diferente da sua, desmascarando o discurso que pretende ver beleza num lugar em que crianças e animais se misturam ao lixo e as casas parecem desabar a qualquer momento:

O caminho que subia [para a favela] era estreito. O Tuca foi na frente. Quase correndo. Feito querendo escapar da discussão que crescia lá dentro dele: um Tuca dizendo que amigo-que-é-amigo não tá ligando se a gente mora aqui ou lá; o outro Tuca não acreditando e cada vez mais arrependido da idéia de ir comer pipoca.

E atrás dos dois lá ia o Rodrigo, querendo assobiar pra disfarçar. Querendo mas não podendo: já estava botando a alma pela boca de tanto subir. Quantas vezes, com a luz de

¹⁰² In: *Tchau*, p.23-47.

tudo que é barraco se espalhando pelo morro, o Rodrigo tinha escutado dizer: que bonito que é favela de noite! as luzes parecem estrelas.

E o Rodrigo ia olhando cada barraco, cada criança, cada bicho, vira-lata, porco, rato, olhando tudo que passava: bonito? estrela? cadê?!

Não era à toa que quando caía chuva forte sempre falavam de barraco desabando no morro, e o Rodrigo parava no caminho pra ficar vendo como é que alguém podia morar num troço tão parecendo que ia despencar se a gente desse um soprão.

Será que criança nenhuma tinha sapato?

E aquele cheiro de lata de lixo? não ia passar não?

E toca a querer assobiar pra disfarçar o susto de ver tanta gente assim vivendo tão feito bicho. (BP, p.38-9).

Para a parcela da população que é obrigada a sobreviver em condições subumanas, a morte chega antes que se cumpra o ciclo natural que pressupõe, antes do morrer, o envelhecer. Segundo Júlio José Chiavenato, “em certas sociedades – como a brasileira – às crianças das classes pobres resta menos tempo de vida do que aos anciãos da classe rica ou de países industrializados.”¹⁰³ Por isso, pode-se considerar que a morte, nesses casos, não é apenas uma etapa do ciclo de vida: é uma interrupção do ciclo da vida.

Na ficção de Lygia Bojunga há espaço, também, para a focalização de um outro tipo de morte simbólica: a morte da iniciativa, da identidade, do livre pensar e da capacidade criadora. Na obra *A bolsa amarela*, essa morte pode ser associada à personagem Terrível, cujo pensamento foi costurado a fim de que ele faça apenas o que os donos esperam dele:

– O jeito é fazer o Terrível pensar do jeito que a gente quer que ele pense.

Mas que jeito? Bolaram, bolaram, e acabaram resolvendo que o jeito era costurar o pensamento do Terrível e só deixar de fora o pedacinho que pensava: “Eu tenho que brigar! Eu tenho que ganhar de todo mundo!” O resto todo sumia dentro da costura. E resolveram:

– Vamos costurar com uma linha bem forte pra não rebentar. (BA, p.85).

Algo similar ocorre com o Pavão, em *A casa da madrinha*. Seus donos o levam para uma escola especial – Osarta – a fim de que ele tenha o pensamento atrasado, educado para fazer apenas o que os donos consideram adequado: “levaram o Pavão pra uma escola que tinha lá perto e que era uma escola feita de propósito pra atrasar o pensamento dos alunos.”

¹⁰³ CHIAVENATO, J. J. *A morte: uma abordagem sociocultural*. São Paulo: Moderna, 1998, p.55.

(CM, p.23). Depois de tentarem, sem sucesso, o Curso Papo e o Curso Linha – cuja finalidade era inculcar medo, atrasar o pensamento e impedir que o aluno tomasse iniciativas por conta própria –, instalaram um filtro no pensamento do Pavão, a fim de que ele pensasse apenas um pouquinho: “Mas essas andanças da torneirinha eram só de vez em quando; a maior parte do tempo ela ficava mesmo na posição que tinha que ficar: só um tiquinho aberta – pro pensamento do Pavão pingar bem devagar e ir ficando cada vez mais atrasado.” (CM, p. 29).

Terrível e Pavão não vivem plenamente pois estão à mercê de indivíduos que, ao direcionarem seus pensamentos, delimitam suas vidas. Nesses casos, a morte está associada à atrofia da capacidade de pensar, à impossibilidade de tomar iniciativas e ao assujeitamento à vontade de outrem.

A separação amorosa e o fim da paixão também são vivenciados como *pequenas mortes*. Em *Retratos de Carolina*, numa conversa com Carolina, o pai diz que ela deve viver a paixão que sente pelo Homem Certo até o momento em que a paixão morrer: “- Você não tem que agüentar, você tem que *viver* essa paixão. Quem sabe até, vivendo... ela morre?” (RC, p.95). Nas palavras do pai, a intensidade da paixão sentida pela filha deve ser vivida para que, desta forma, perca os véus da ilusão romântica. Viver a paixão pode representar sua morte, ou o arrefecer do sentimento que, de outra forma, permaneceria platonicamente idealizado.

Já no conto “*Tchau*”¹⁰⁴, a paixão leva a Mãe a abandonar os dois filhos e o marido para viver um sentimento irreprimível:

A Mãe parou de fazer festa na cabeça do Donatelo e ficou sem se mexer.
 A Rebeca ficou que nem a Mãe: sem se virar, sem falar, sem perguntar.
 O tempo foi passando.
 Passando.
 Até que de repente a buzina do táxi tocou lá fora e a Mãe levantou num pulo de susto.
 Rebeca também. E se virou. Ao mesmo tempo que a Mãe se virava. E as duas se olharam com medo e a Mãe correu e abraçou Rebeca com força, demorado, bem apertado, ai!
 Rebeca fechou o olho: que troço danado pra doer aquele abraço.
 A Mãe largou a Rebeca, correu pra sala, abriu a porta.

¹⁰⁴ In: *Tchau*, p. 9-21.

Mas Rebeca já estava atrás dela; e puxou a mala:

– Mãe; não vai! eu já te pedi tanto que eu não ia pedir mais, mas você tá indo mesmo e eu tenho que pedir de novo, não vai não vai não vai!! (...).

A Mãe abriu o olho (parecia que a tonteira tinha passado), disse:

– Tchau. – E saiu correndo. (T, p.19-20).

Uma mulher deixar os filhos para acompanhar um homem por quem se apaixona é, na literatura para crianças e jovens, algo incomum. Via de regra, mostra-se o pai que deixa a casa para estabelecer um novo vínculo amoroso, e os problemas decorrentes desta situação, focalizando, principalmente, o universo de crianças cujos pais são separados, por exemplo em *O dia de ver meu pai*, de Vivina de Assis Viana.¹⁰⁵ O conto de Lygia Bojunga insere um elemento novo neste universo: desta vez é a mãe que sai de casa, é a mulher que vai em busca do amor. A escritora mostra um lado da problemática relação familiar que muitas vezes é negligenciado: os interesses femininos extrapolando a função reprodutiva materna.

Sob este aspecto, tanto a Mãe quanto o marido e os filhos, no conto em destaque, experimentam uma situação de *pequena morte* pois todos vivem uma experiência que pode, pelo nível de sofrimento que suscita, ser sentida como uma morte simbólica:

Outra questão freqüentemente perturbadora é a perda de pessoas significativas, a separação, o abandono e o luto. Outros processos podem ser vividos no cotidiano como perdas: são os processos de mudança de casa, relacionamentos novos, rompimento com os antigos, alterações de emprego. Esses podem, às vezes, *ser sentidos como pequenas mortes*, pois implicam a perda de uma situação antiga, conhecida, e a passagem para uma etapa nova, desconhecida (...) surgindo ansiedade, medo ou dor. *Essas crises mantêm uma analogia com a morte*, pelo seu fator de desconhecimento. (grifos nossos).¹⁰⁶

Também vivenciados como mortes são os desaparecimentos. Quando uma pessoa desaparece, conviver com a dúvida – está morto? Continua vivo? – impossibilita que o luto possa ser sentido e, no seu tempo, superado. Na obra de Lygia Bojunga, pais e amigos

¹⁰⁵ VIANA, V. A. *O dia de ver meu pai*. Belo Horizonte: Formato, 1988.

¹⁰⁶ KOVÁCS, M. J. Pensando a morte e a formação de profissionais de saúde. In: CASSORLA, R. (Coord.) *Da morte: estudos brasileiros*. Campinas, SP: Papyrus, 1991, p. 79-103, p. 85.

desaparecem: o pai de Tuca, em “*O bife e a pipoca*”, o pai de Lourenço, em *Paisagem e Clarice*, em *O abraço*.

Numa conversa com Rodrigo, Tuca conta sobre a família e sobre o pai desaparecido: “O meu pai era marinheiro. Só aparecia em casa de vez em quando. Um dia não apareceu mais’. ‘Ele morreu?’ ‘Ninguém sabe.’” (BP, p.39). No caso de Lourenço, o pai desaparece em meio a uma grave crise depressiva: “Uns quinze dias depois recebi um bilhete do Lourenço informando que o João tinha sumido, a gente avisou a polícia, o Corpo de Bombeiros, todo o mundo, mas ninguém encontra nem o João nem o clarinete.” (P, p.63). Já em *O abraço*, quem desaparece é uma menina, o que, de certa forma, traumatiza a amiga que, posteriormente, sofrerá o mesmo tipo de violência¹⁰⁷:

Sabe, a coisa que mais me impressionou quando eu era criança foi o sumiço da Clarice. (...) Você não pode imaginar o drama que foi, quer dizer, é claro que pode: imagina uma menina lindinha de cabelo comprido até aqui, que vai com a família passar as férias em São Pedro d’Aldeia, e some num fim de tarde. Um vizinho viu ela na praia conversando com um homem, e depois disso ninguém mais viu a Clarice. (A, p. 14).

Merecem destaque, ainda, na obra de Lygia Bojunga, as menções à passagem do tempo. Na obra *Fazendo Ana Paz*, a protagonista volta para a cidade natal e restaura a velha casa na qual vivera quando criança e presenciara a cena do pai fugindo. Tal como Bento Santiago em *Dom Casmurro*, Ana Paz predispõe-se a reatar as duas pontas da vida. Numa conversa com o jardineiro, diz que se prepara para uma nova estação: o inverno.

– É que eu estou me preparando pra uma estação diferente, sabe. Enquanto o senhor prepara o jardim pra primavera, eu me preparo pro inverno que vai chegar.
 – Aonde?
 – Em mim. Sempre achei que, chegando nos 80, eu chegava no inverno da minha vida. Cheguei. E, sabe? tô achando bom começar uma estação nova. (FAP, p. 44).

¹⁰⁷ A obra *O abraço* será retomada no próximo capítulo.

Preparar-se para o inverno é, evidentemente, preparar-se para a morte. No caso de Ana Paz, isso não implica um sentimento lúgubre. Ao contrário. Ela faz questão de preservar a velha casa para aqueles que ficarão, revelando o quanto valoriza o ciclo da vida: “Um dia desses vou morrer; depois morre você; depois vai o teu filho... Mas a cidade continua; e quanto mais memória ela tiver, mais ela pode servir pra cada um que vive aqui”. (FAP, p.48). A essa consciência da finitude da vida, pode-se relacionar o conceito de fúnebre, de acordo com Michel Guiomar:

Prise de conscience de la nécessité organique d’un cycle inéluctable, le Funèbre serait un refus du Lúgubre, du Macabre, du Fantastique, du Diabolique, toutes aggravations de la conscience de Mort ou de la raison d’être de la Mort(...). Le Funèbre fait de chacun de nous le tombeau vivant de nous-mêmes et une cellule de la Mort universelle. (...) Elle [la Mort] est le retour accepté à la terre-mère qui nous réintégrant au seul domaine commun à tout ce qui vit, nous identifie à notre essence. Le *Memento pulvis es...* est funèbre, et non macabre parce qu’il témoigne de l’obligation naturelle, logique du retour. (...). Le Funèbre est la conscience du caractère *limonnaire* de l’humanité.¹⁰⁸

O reconhecimento de que a vida é um ciclo organizado – do qual a morte é parte integrante – leva à compreensão de que a morte dos seres vivos é a garantia de continuidade da vida, o que, longe de ser macabro ou lúgubre, sugere uma plena aceitação da vida e da morte. Pode-se dizer, portanto, que o conceito de fúnebre traz em si um dado positivo: a tomada de consciência de que tudo que vive faz parte da mesma essência, e que, por isso mesmo, naturalmente, voltará à condição de ser inanimado. Este é o conceito fúnebre da vida, que, a partir da distinção estabelecida por Michel Guiomar, não pode ser tomado como similar a lúgubre, macabro, diabólico ou funerário.

¹⁰⁸ GUIOMAR, M. *Principes d’une esthétique de la mort*. Ed. rev e cor. Paris: José Corti, 1970. p. 220-23. “Tomada de consciência da necessidade orgânica de um ciclo fatal, o Fúnebre seria uma rejeição do Lúgubre, do Macabro, do Fantástico, do Diabólico, todas formas agravantes da consciência de Morte ou da razão de ser da Morte (...). O Fúnebre faz de cada um de nós o túmulo vivo de nós mesmos e uma célula da Morte universal. (...) A Morte é aceita como o retorno à mãe-terra que nos reintegra ao domínio comum a todos que vivem, identificando-nos à nossa essência. O *Memento pulvis es...* [lembra que és pó] é fúnebre, e não macabro porque confirma a obrigação natural, lógica do retorno. (...) O Fúnebre é a consciência do caráter de matéria orgânica da humanidade.” (Tradução nossa).

A relação da morte com a passagem do tempo também é mencionada na obra *Retratos de Carolina*: “Num quadro lá do Museu do Prado: uma pintura impressionantíssima: uma moça, uma velha e a Morte: a Morte está segurando uma ampulheta.” (RC, p.105). A imagem da Morte segurando uma ampulheta enfatiza a contínua trajetória do tempo que se esvai, acentuada pelo contraste entre a moça e a velha. A consciência da passagem do tempo e da proximidade da morte implica maturidade e aceitação da morte enquanto uma etapa da vida. Aprender a lidar com a idéia da própria morte equivale a lidar melhor com a própria vida.

Mesmo enfocando a morte em praticamente todas as obras, Lygia Bojunga não abre espaço para discussões de cunho religioso ou esotérico a que, tão freqüentemente, se lança mão quando o assunto é abordado. Mas, na obra *Paisagem*, há uma referência ao que adviria à morte, segundo a personagem Renata:

(...) o Lourenço ficou sério e falou, sabe, um dia a Renata me disse que não acredita na morte, quer dizer, ela acha que no dia que a gente morre pra essa vida, a gente começa uma outra vida, e depois outra, e depois mais outra, e que isso vai indo toda vida, e que cada vida é mais uma chance que a gente tem pra ir podando um defeito daqui, outro de lá, e assim ir ficando uma pessoa mais legal. (P, p.29).

A crença de Renata na sucessão de muitas vidas e mortes traduz um sentimento que pode ser aproximado ao reciclar de objetos e materiais a que faz alusão Lygia Bojunga em algumas obras de caráter ensaístico. Retomando o que foi destacado na introdução deste capítulo, observa-se que as palavras da personagem Renata – “a gente começa uma outra vida, e depois outra, e depois mais outra” – estão em conformidade com o reviver, renascer, dar vida nova que a autora emprega quando trata da importância de reciclar objetos e preservar o passado e a memória.

A partir deste panorama geral pode-se inferir que, na obra de Lygia Bojunga, a morte, predominantemente, aparece associada a reflexões de âmbito social. Na dinâmica

social se percebe a presença da morte, e isso é mais importante que indagações de cunho religioso sobre o destino das almas. Das obras da autora apreende-se que a morte está na vida: é uma peça que entra no jogo social, no inevitável embate com forças de diferentes naturezas, na exposição das personagens à vida. A morte é contingência da vida, mesmo quando é violenta.

4 A MORTE NA OBRA DE LYGIA BOJUNGA: SONHOS – SIMBOLOGIA E ESTRATÉGIA NARRATIVA

Pra mim, fazer livro é ir puxando um fio que se dependura lá do meu sótão. (O tal sótão que a gente tem: nevoento, misterioso; onde mora o subconsciente, o sonho; a imaginação, a intuição; a fantasia, o medo). (Lygia Bojunga).

Retomando as palavras destacadas na epígrafe, salta aos olhos a referência explícita ao material onírico como fonte de criação literária. O inconsciente, a imaginação, a intuição e a fantasia são, de fato, matéria constante nas obras de Lygia Bojunga: todas trazem em seu bojo uma série de alusões, imagens e expressões que remetem a esse ambiente nevoento e misterioso.

O acesso a esse mundo ocorre, via de regra, pelo sonho. É importante, pois, analisar como a morte aparece no universo onírico das personagens de Lygia Bojunga. Como elas lidam com a morte? Como interagem com a realidade, face ao sonhado? Os sonhos auxiliam no processo de luto? A relação entre o universo onírico e o uso de símbolos na obra da autora leva a um tipo de leitura que busque interpretar essa incidência.

A abordagem do material onírico a partir de uma perspectiva simbólica ampara-se no pressuposto de que “o sonho anima e combina imagens carregadas de afetividade: sua linguagem é exatamente a dos símbolos.”¹⁰⁹ Dentre outras funções destacadas por Chevalier e Gheerbrant – exploratória, de substituição, unificadora, pedagógica/terapêutica, socializante, de ressonância, de transcendência e de transformação de energia psíquica –, o símbolo exerceria uma função mediadora:

¹⁰⁹ CHEVALIER, J e GHEERBRANT, A . op. cit., p. 848.

estende pontes, reúne elementos separados, reúne o céu e a terra, a matéria e o espírito, a natureza e a cultura, o real e o sonho, o inconsciente e a consciência. A todas as forças centrífugas de um psiquismo instintivo, levado a dispersar-se na multiplicidade das sensações e das emoções, o símbolo opõe uma força centrípeta, estabelecendo precisamente um centro de relações ao qual o múltiplo se refere e onde encontra sua unidade.(...) Sob esse aspecto, o símbolo é um fator de equilíbrio. Um jogo vivo de símbolos num psiquismo assegura uma atividade mental intensa, sadia e, ao mesmo tempo, liberadora. O símbolo fornece ajuda das mais eficazes ao desenvolvimento da personalidade.¹¹⁰

Para fundamentar o estudo das imbricações tecidas entre sonhos, símbolos e morte na obra de Lygia Bojunga – objeto deste capítulo –, serão usadas como referência, principalmente, obras de Gaston Bachelard, Gilbert Durand e Jean Chevalier e Alain Gheerbrant.

Tomando como base “uma vasta bipartição entre dois *Regimes* do simbolismo, um *diurno* e o outro *noturno*, e sobre a tripartição reflexológica”, Gilbert Durand – na obra *As estruturas antropológicas do imaginário* – pretende “verificar qual é a convergência suprema que os múltiplos semantismos contidos nas imagens vêm ditar”¹¹¹. A bipartição do simbolismo em dois regimes – diurno e noturno – acentua o seu caráter polivalente, ou seja, os múltiplos sentidos que podem ser extraídos de uma mesma imagem.

Por isso, ao submeter à análise os símbolos usados em obras ficcionais – particularmente no material onírico – há que se levar em conta seu caráter polivalente, bem como o fato de estarem presentes em sonhos inventados por um escritor. Neste âmbito, são usados de maneira consciente – passam pelo filtro da linguagem e do processo de criação – em sonhos que são simulacros de sonhos noturnos, isto é, criados pelo consciente do escritor.

A complexidade que envolve a análise dos sonhos noturnos é destacada por Gaston Bachelard, em *A poética do devaneio*¹¹². Ao distingui-los dos devaneios, afirma que aqueles devem ser objeto de estudo do psicanalista e do antropólogo. Para o fenomenólogo, diferentemente do sonho noturno, “o devaneio é uma atividade onírica na qual subsiste uma

¹¹⁰ CHEVALIER e GHEERBRANT, op. cit., p.XXVII – XXVIII.

¹¹¹ DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Editorial Presença, 1989, p. 41.

¹¹² BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

clareza de consciência. O sonhador de devaneio está presente no seu devaneio. Mesmo quando o devaneio dá a impressão de uma fuga para fora do real, para fora do tempo e do lugar.”¹¹³ Já os sonhos noturnos são comparáveis a um abismo, o abismo do não-ser:

O sonho da noite não nos pertence. Não é um bem nosso. É, em relação a nós, um raptor, o mais desconcertante dos raptos: rapta o nosso ser. (...). Se o sonho desce muito profundamente nos abismos do ser, como acreditar, com os psicanalistas, que ele encerra sempre, sistematicamente, significados sociais? Na vida noturna há profundezas nas quais nos sepultamos, nas quais não temos mais a vontade de viver. Nessas profundezas, intimamente, roçamos o nada, o nosso nada. (...). No limite extremo, os sonhos absolutos nos mergulham no universo do Nada. (...). O psicanalista não trabalha nessas profundezas. Acredita poder explicar as lacunas sem atentar para o fato de que esses buracos negros, que interrompem a linha dos sonhos contados, são talvez a marca do instinto de morte que opera no fundo das nossas trevas.¹¹⁴ (grifo nosso).

Se, diferentemente dos sonhos noturnos, os devaneios são caracterizados pela “clareza de consciência” – o sonhador está conscientemente presente –, os sonhos ficcionais também se afastam dos noturnos, constituindo-se simulacros destes. Filtrados pela linguagem – pela clareza de consciência do escritor – os sonhos ficcionais podem ser mais propriamente aproximados dos devaneios que dos sonhos noturnos. A análise de sonhos ficcionais de Lygia Bojunga pode se pautar, portanto, nas pesquisas e pressupostos de Bachelard uma vez que ambos – devaneios e sonhos ficcionais – estão sujeitos à mesma condição imposta pelo aspecto ordenador da linguagem. Assim, cabe verificar como, na obra em apreço, os sonhos ficcionalmente construídos representam a morte e como o sonhado repercute na vida das personagens. Para analisar estas questões, foram selecionadas as obras *Corda bamba*, *O sofá estampado*, *O abraço* e *Retratos de Carolina*. Outras serão ocasionalmente citadas¹¹⁵, considerando-se sua pertinência face ao discutido.

¹¹³ Id. Ibid., p. 144.

¹¹⁴ Id. Ibid., p.139-41.

¹¹⁵ Os sonhos também estão presentes nos textos “*A troca e a tarefa*” in: *Tchau* (1984); *O meu amigo pintor/ O pintor* (1984-87); *Nós três* (1987); *Paisagem* (1992); *Seis vezes Lucas* (1995).

4.1 PORTAS DO SONHO E DA REALIDADE

Em *Corda bamba*, os limites entre sonho, realidade e sonhadores se confundem: não há fronteiras precisas. Quem sonha com Maria andando numa corda presa entre a janela do quarto e uma antena de televisão de um prédio vizinho é Quico, e não a menina que, através de incursões diárias na corda, passa a descortinar seu mundo interior, abrindo portas que a levam ao conhecimento de si e da sua história familiar. Quico, no seu processo de sonhar, acordar, sonhar, acordar, vê Maria espiando pela janela:

Acordou. Dormiu. Sonhou de novo com o orelhão de brinco. Mas dessa vez era tudo branco e preto. Acordou. Sonhou. Acordou. Sonhou. (...) Mas, de repente, o sonho mudou. E mudou pra colorido também, Quico desatou a ver tudo cheio de cor:

Viu Maria na janela, espiando lá pra fora (...)

Ficou com medo, “Maria!” (a voz não saía porque ele estava com medo, ou por que a gente sonhando a voz não sai?) (...)

A corda cedeu. Quico viu Maria ir ficando mais baixa. E aí não quis mais olhar: enfiou a cara no travesseiro pra não ver mais sonho nenhum, pra acordar de uma vez.

Ficou de cara enfiada no travesseiro e logo depois dormiu. Acordou. Sonhou. Acordou. Dormiu.

Maria foi seguindo na corda com as andorinhas. (CB, p.41-4, grifos nossos).

A confusão de Quico, que não sabe se está dormindo ou acordado, se sonha ou presencia coisas que de fato acontecem, fica evidenciada na construção textual destacada em itálico. Nos capítulos que seguem, não há indício de que as saídas de Maria se dêem nos sonhos de Quico: numa sucessão de dias, a menina anda na corda que estendera entre a janela do seu quarto e o edifício ao lado.

Quando chega à casa da avó, Maria traz consigo essa corda, objeto que pode ser considerado mediador entre o presente e o passado, uma vez que é através dela que se estabelece uma ponte entre a menina e os pais. Simbolicamente, é o instrumento que possibilita o retorno deles, à medida em que, através de incursões diárias pela corda, as lembranças afloram e Maria relembra fatos da própria vida e da dos seus pais. O objeto se

reveste, portanto, de duplicidade: por um lado, como instrumento de trabalho dos pais, levou-os à morte; por outro, é o meio através do qual se dará a recuperação da memória e da identidade da garota. Embora tenha trazido a morte, possibilita o acordar da memória, a volta à vida, valor enfatizado pelo jogo de palavras que se estabelece entre o instrumento-substantivo e a ação de sair da letargia: corda, acordar e recordar.

A morte dos pais leva a uma espécie de morte da filha: após vê-los caindo, Maria dorme por muitas horas e, ao despertar, não lembra de nada:

- Mas ela viu? – Viu. E depois desatou a dormir. Dormiu um dia, uma noite, outro dia, outra noite. (...) Mas, felizmente, ela acabou acordando. E já acordou desse jeito: calada até não poder mais, testa franzida, parece que ela tá sempre pensando uma coisa com força. (...) Sabe, a gente tá achando que a Maria não lembra de mais nada. (CB, p. 19).

Pode-se ver, na reação de Maria – dormir durante vários dias – uma forma de morte. Através do sono, Maria busca juntar-se aos pais. Enterra-se no leito como num sepulcro. A associação entre sono e morte é bastante usual. Pode ter origem na mitologia grega, segundo a qual a Morte é filha da Noite e irmã de Hipnos, o Sono.¹¹⁶ A ausência momentânea representada pelo sono – “estado fisiológico temporário (...) caracterizado por supressão da vigilância (...), suspensão das experiências conscientes que estão referidas no momento ao indivíduo e ao mundo”¹¹⁷ – apresenta similitude com a morte: apagamento físico que se aproxima também do desmaio. A analogia entre o sono e a morte faz com que, algumas vezes, seja utilizado, na oralidade, o eufemismo “Fulano dormiu para sempre” ou “Fulano descansou”, evitando-se o uso da palavra morte. O entrelaçamento mitológico da morte e do sono – ambos são filhos da Noite – enfatiza características comuns: ausência de movimento, silêncio, escuridão.

¹¹⁶ Cf. SPALDING, T. O. *Dicionário de mitologia greco-latina*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1965, p. 240.

¹¹⁷ DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS.

A aproximação do sepulcro ao berço é um procedimento do imaginário. Para Gilbert Durand, a “eufemização do sepulcro e a assimilação dos valores mortuários ao repouso e à intimidade encontra-se também no folclore e na poesia. No folclore, a intimidade das câmaras secretas contém as belas adormecidas dos nossos contos. ”¹¹⁸ No âmbito de *Corda bamba*, não é o sepulcro que é visto como um berço, e sim, o contrário: a cama de Maria é seu sepulcro: ali fica e dali sai emudecida, sem lembrar o que aconteceu. Ainda que tenha despertado, sua fala e memória permanecem adormecidas. Segundo Durand, o psicanalista veria na imagem das mocinhas adormecidas “o símbolo da recordação que dormita no fundo do inconsciente.”¹¹⁹ Mas, indaga ele, “essas lendas da bela adormecida não serão, de forma mais simples, o resultado do progresso popular do eufemismo, sobrevivências de mitos ctônicos que, pouco a pouco, foram perdendo as alusões funerárias?”¹²⁰

Na obra em análise, a evasão representada pelo sono só é revertida quando, sistematicamente, Maria abre portas de diferentes cores e testemunha importantes cenas da vida e a morte dos pais. Através do processo de adentramento representado pelo andar na corda – que transcorre no limite entre o sonho e a realidade – a menina recupera a própria história. O processo de abrir e fechar portas traduz um conjunto de símbolos e imagens:

A porta é todo um cosmos do Entreaberto. Isto é, ao menos uma imagem-príncipe, a origem de um devaneio onde se acumulam desejos e tentações, a tentação de abrir o ser no seu âmago, o desejo de conquistar todos os seres reticentes. A porta esquematiza duas possibilidades fortes, que classificam claramente dois tipos de devaneio. Às vezes, ei-la bem fechada, aferrolhada, fechada com cadeado. Às vezes, ei-la aberta, ou seja, escancarada. (...) Como tudo se torna concreto no mundo de uma alma quando um objeto, quando uma simples porta, vem dar as imagens da hesitação, da tentação, do desejo, da segurança, da livre acolhida, do respeito! Narrar-se-ia toda uma vida se se fizesse a narrativa de todas as portas que se fecharam, que se abriram, de todas as portas que se gostaria de reabrir.¹²¹

¹¹⁸ DURAND, op. cit., p. 165.

¹¹⁹ Id.Ibid., p.165.

¹²⁰ Id.Ibid., p. 165.

¹²¹ BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Trad. de Antônio da C. Leal e Lídia do V. S. Leal. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca. [ca 1970] p. 164-5.

De acordo com Chevalier e Gheerbrant, a porta simboliza “o local de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas, (...). Mas ela tem um valor dinâmico, psicológico; pois não somente indica uma passagem, mas convida a atravessá-la. É o convite à viagem rumo a um além...”¹²²

Em *Corda bamba*, as portas fechadas representam um desafio: Maria deve transpô-las para ter acesso ao seu mundo interior esquecido ou reprimido. A de cor vermelha é evitada em várias ocasiões. Mesmo sem lembrar da morte dos pais, a menina se esquiva dessa porta, adiando a lembrança ruim. Chevalier e Gheerbrant lembram que o vermelho, além de outras, “possui também uma significação fúnebre: *a cor púrpura, segundo Artemidorus, tem relação com a morte*. Porque esta é, com efeito, a ambivalência deste vermelho do sangue profundo: escondido, ele é condição de vida. Espalhado, significa a morte.”¹²³ (grifos dos autores). Quando, finalmente, abre a porta vermelha e revê a queda e a morte dos pais, tenta escapar mais uma vez:

Maria se vira, sacode a maçaneta, a porta não está mais trancada, ela sai. Correndo. Correndo. Pula pro andaime (...) Não se lembra de tirar sapatilha, nada, entra na cama, puxa o lençol, se tapa toda, cabeça, tudo, não quer ver nada mais, *só quer dormir*, quem sabe quando acordar, lembrar não vai doer tanto assim? (CB, p.116, grifo nosso).

Embora busque fugir através do sono, é pelo sonho que retorna à realidade que procura negar. Nessa relação, mesmo que o sono signifique fuga, o sonho, ao dar acesso às lembranças, auxilia no processo de reelaboração e superação do sofrimento.

O movimento de abrir portas analogicamente associa-se à dialética do escondido e do manifesto, estudado por Bachelard, em *A poética do espaço*. Segundo o autor,

¹²² CHEVALIER e GHEERBRANT, op. cit., p.734.

¹²³ Id. Ibid., p. 944.

O ser que se esconde, o ser que “entra na concha”, prepara “uma saída”. Isso é verdade em toda escala de metáforas, desde a ressurreição de um ser enterrado até a expressão súbita de um homem taciturno durante muito tempo. (...) Ao conservar-se na imobilidade de sua concha, o ser prepara explosões temporais do ser, turbilhões do ser.¹²⁴

Maria abre portas para a morte ou para a vida? O que há atrás das portas? Lembranças de vida e de morte. A porta é um umbral, representa o acesso possível aos dois lados. Ao defrontar-se com a morte, a menina recupera a vida. Esse movimento é fundamental para o restabelecimento de sua memória-identidade. Corda e portas estabelecem uma ponte entre o sonho e a realidade, entre a morte e a vida.

4.2 AS ESTAMPAS DA MORTE

Na obra *O sofá estampado*, o sonho aproxima Vítor da morte. Decepcionado com Dalva e com a memória cheia de acontecimentos que o tinham feito infeliz, Vítor volta para a floresta. Cansado, deita-se na estrada, adormece e tem um sonho: “Tinha nevoeiro na floresta, chão, capim, galho, era tudo cinzento. O pai saiu do nevoeiro de maleta profissional estendida e carapaça de plástico dentro. Tudo bem cinza. A mãe chegou perto e começou a chorar.” (SE, p.100). O pai, que quer obrigá-lo a vender carapaças de plástico, ficou cinza bem forte; o Vítor se engasga e tosse cinzento.

A iteração da cor cinzenta cria uma atmosfera lúgubre, enfatizando a angústia de Vítor, manifestada pelo engasgo e pela tosse, tão freqüentes. Ao usar um recurso convencional – a cor cinza associada à tristeza e à angústia – na descrição desse cenário, acrescentando-lhe um nevoeiro, a autora reforça sua faceta simbólica. O nevoeiro pode ser visto como um “símbolo do *indeterminado*, de uma fase de evolução: quando as formas não se distinguem ainda, ou quando as formas antigas que estão desaparecendo ainda não foram

¹²⁴ BACHELARD, G. *A poética do espaço*. op. cit., p.92.

substituídas por formas novas precisas. (...) *o período transitório entre dois estados.*”¹²⁵
(grifos do autor).

Quanto à floresta, sua imagem está envolta em um mistério polivalente, que gera, ao mesmo tempo, “angústia e serenidade, opressão e simpatia, como todas as *poderosas manifestações* da vida. (...) Para o psicanalista moderno, por sua obscuridade e seu enraizamento profundo, a floresta simboliza o inconsciente.”¹²⁶ (grifos do autor). Especificamente em relação ao sonho de Vítor, o nevoeiro e a floresta são bastante significativos. Ainda que, ao acordar apavorado, Vítor não lembre do sonho, e sim da rua onde encontrara a Mulher, a atmosfera sombria e angustiante do sonho prenuncia o encontro com a morte. Vítor acorda sentindo desejo de reencontrar a rua e, por conseguinte, a Mulher-Morte.

A fuga – representada pelo ato de cavar descontroladamente – leva-o à rua misteriosa e corporifica seu desejo de morrer. Este desejo é refreado na primeira vez, e Vítor sai do buraco. “Ela [a Mulher] sacudiu a cabeça com força; puxou o lenço. O Vítor não quis largar. Ela então tirou a mão do bolso e empurrou o Vítor de um jeito que ele teve que largar o lenço, e largou também a vontade de seguir com a Mulher.” (SE, p.47-9).

Na segunda vez em que, cavando, ele chega à mesma rua, sua vontade de morrer é acentuada: “E na rua continuava tudo quieto, parado. O mesmo cheiro forte de jasmim. O mesmo silêncio. A mesma impressão de que, lá no fim, de repente, alguém ia aparecer. Só que agora o Vítor sabia que *alguém* era a Mulher que não tinha rosto, e dessa vez Ela ia levar ele junto, ah! isso ia.” (SE, p.102). Mas o desejo de Vítor é novamente frustrado, pois a Mulher/Morte leva consigo o Inventor:

¹²⁵ Id. Ibid., p. 634-5.

¹²⁶ Id. Ibid., p. 439.

O Vítor parou espantado. O lenço puxou o Inventor. O Inventor quis voltar; o lenço apertou, foi puxando. O Inventor se virou. O Vítor viu medo na cara dele: correu pra ajudar. Mas a Mulher já ia dobrando a esquina – Ela, o lenço, o Inventor. O Vítor chegou logo atrás. Parou num susto: depois da esquina não tinha mais nada pra olhar. (SE, p.105).

Na obra *Além do princípio do prazer*¹²⁷, Sigmund Freud introduz o conceito de pulsões de vida e pulsões de morte, em constante conflito no ser humano. Eros (pulsões de vida) e Tânatos (pulsões de morte) complementam-se e opõem-se, num processo dialético. “As primeiras levam ao crescimento, desenvolvimento, integração, reprodução, manutenção da vida; as segundas fazem o movimento inverso, de desintegração, tentando levar o indivíduo para um estado inorgânico, a morte”¹²⁸. Quando

ocorre a “desfusão” [separação] das pulsões, e a de morte se encontra livre, predominante, nos defrontamos com situações de sofrimento, que podem manifestar-se nas áreas somática, mental e social, em todas elas. Essa predominância em seu auge pode levar à morte emocional (na loucura) e à morte do corpo, através de somatizações graves ou atos suicidas, ou mesmo mortes “naturais” precoces.¹²⁹

O desejo de livrar-se das tensões – de morrer¹³⁰ - é superado quando Vítor, ao ler o diário da avó, é contagiado por sua vontade de lutar pela manutenção da vida:

Aos poucos, devagarinho, foi dando vontade de começar onde a Vó tinha parado. Olhou pra rua. Começou a achar horrível aquele cheiro de jasmim, o limo no telhado, o céu assim cinzento. E só de pensar que podia encontrar de novo a Mulher e o lenço de seda, se

¹²⁷ FREUD, S. Além do princípio do prazer. In: *Além do princípio de prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos*. Trad. de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974. (Volume XVIII).

¹²⁸ CASSORLA, R. M. S. Reflexões sobre a psicanálise e a morte. In: KOVÁCS, M. J.(Coord.) *Morte e desenvolvimento humano*. 2.ed. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992, p.95-6.

¹²⁹ Id. *Ibid.*, p. 96.

¹³⁰ Angélica, na obra de mesmo título, manifesta o desejo de não ter nascido, ou seja, o desejo de voltar a esse estado de repouso absoluto: “Quem tem culpa de tudo são vocês, que faziam a Angélica tão infeliz que ela só queria não ter nascido”. (A, p.63). Da mesma forma, na obra *Retratos de Carolina*, o Homem Certo tem várias atitudes que se aproximam de pulsões de morte: “Passado um tempo, a Eduarda começou a reivindicar do Homem Certo o abandono de antigas predileções, feito cheirar pó (...), adular o uísque (...), fumar três maços por dia (se você não se importa de morrer, eu me importo: não tô mais agüentando respirar tanta fumaça)” (RC, p.97). Em outro trecho, estes impulsos destrutivos são novamente destacados: “(...) desde o dia em que conheceu a Eduarda ele viveu em estado de fascínio por ela, e quando ela sumiu da vida dele, bem que ele andou cogitando de ir mesmo pro inferno, mas na hora faltou coragem e então optou pela alternativa mais fresquinha do gelo no copo.” (RC, p.99).

apavorou; *quis ir embora depressa. Atravessou o túnel correndo. Pra poder sair logo lá fora.* (SE, p.105, grifo nosso).

As lembranças da avó – de suas lutas e ideais, determinação e coragem – fazem com que Vítor se liberte do desejo de morrer. A avó e o que ela representa o empurram de volta à vida. Sair do buraco – e da atmosfera fechada e sombria que simboliza a morte – e voltar ao espaço aberto da floresta, com cheiro de terra e de folha, significa redescobrir o valor da vida.

E lá fora era a floresta. Terra. Cheiro de folha. Sol. Um ar assim de quem já choveu. O Vítor cheirou o ar: forte, bem forte; e cheirou de novo. Ficou parado. Se espantando de ter esquecido que lá fora era tão bom. E quando olhou pra unha viu que ela estava quieta, feito coisa que agora ia dormir muito tempo. (SE, p. 107).

A unha que se aquietou reflete o estado interior de Vítor: sem a angústia de cavar e sumir, sem tosse e sem engasgo, ele sai do buraco apaziguado, sem medo de enfrentar o pai e de negar-se a vender carapaças de plástico. A travessia desse túnel é um rito de passagem.

O rito de passagem por excelência é representado pelo início da puberdade, a passagem de uma faixa de idade a outra (da infância ou adolescência à juventude). Mas há também ritos de passagem no nascimento, no casamento e na morte, e pode-se dizer que, em cada um desses casos, se trata sempre de uma iniciação, pois envolve sempre uma mudança radical de regime ontológico e estatuto social.¹³¹

No caso de Vítor, o rito de passagem marca uma radical mudança no seu jeito de ser e de se relacionar, inaugurando uma nova fase de vida. Além de vencer o medo, conquista algo mais importante: torna-se consciente da realidade da morte. “Quem sabe tudo não passava de um sonho? e ele ia acordar. Esperou. Continuou tudo igualzinho. (...) Mas então, se também não era imaginação, tudo era verdade. Não era, não?” (SE, p. 105).

¹³¹ ELIADE, M. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 150.

Na mitologia grega, a Morte é uma “divindade infernal, filha da Noite, que a concebeu sem ajuda de outra qualquer divindade ou homem.”¹³² Já Tântatos, deus grego que representa a morte, é um ser masculino: “filho da Noite, que o concebeu sem o auxílio de qualquer outro ser”.¹³³ Embora ambos tenham a mesma origem, apresentam diferenças na sua representação: a Morte era representada “com rosto pálido e desfeito, olhos fechados, coberta de véus e com uma foice na mão”¹³⁴; quanto a Tântatos, “possuía coração de ferro, entranhas de bronze e era representado sob a figura de um menino preto, com os pés tortos e acariciado pela Noite, sua mãe.”¹³⁵

Esta caracterização da Morte, seja ela um ser feminino ou masculino, ultrapassou a Idade Média e chegou até a contemporaneidade. É comum encontrar-se representações iconográficas nas quais ela aparece como uma velha com vestes negras e portando uma foice.¹³⁶ Nas modernas representações da morte encontram-se, ainda, outras imagens antigas, conforme destacado por Chevalier e Gheerbrant:

Na iconografia antiga, a morte é representada por um túmulo, um personagem armado com uma foice, uma divindade com um ser humano entre as mandíbulas, um gênio alado, dois jovens, um negro, o outro branco, um cavaleiro, um esqueleto, uma dança macabra, uma serpente ou qualquer outro animal psicopompo (cavalo, cachorro, etc.) (...) **A Morte** – ou **O Ceifeiro** – exprime a evolução importante, o luto, a transformação dos seres e das coisas, a mudança, a fatalidade irreversível e, segundo O. Wirth, a desilusão, o desprendimento, o estoicismo, ou o desencorajamento e o pessimismo.(grifos dos autores).¹³⁷

Comentando o simbolismo presente no Tarô, os autores descrevem a imagem da morte que aparece no arcano maior número treze:

¹³² SPALDING, op. cit., p. 176.

¹³³ Id. Ibid., p. 240.

¹³⁴ Id. Ibid., p. 176.

¹³⁵ Id. Ibid., p. 240.

¹³⁶ Esta imagem é de tal forma explorada que mesmo nas histórias em quadrinhos é possível encontrá-la: veja-se as histórias da turma do Penadinho, de Maurício de Souza (Turma da Mônica).

¹³⁷ CHEVALIER e GHEERBRANT, op. cit., p. 622.

O esqueleto armado de foice, desenhado nessa lâmina, é suficientemente eloqüente para não necessitar comentários. Todo em cor de carne, e não ouro, um pé afundado na terra, tem na mão esquerda uma foice de cabo amarelo e lâmina vermelha, cor de fogo e de sangue. (...) O solo é negro; plantas azuis e amarelas aí crescem; sob o pé do esqueleto, uma cabeça de mulher; ao lado da ponta da lâmina, uma cabeça de homem coroada; três mãos, um pé, dois ossos se espalham por ali.¹³⁸

A caracterização da morte, em *O sofá estampado*, é bem peculiar: distancia-se dos estereótipos que a representam como uma velha encurvada, com vestes escuras e face esquelética – a ceifeira de vidas portando um alfanje. Nessa obra, a morte é mostrada como uma mulher sedutora, ainda que sem rosto:

a saia que ela vestia arrastava no chão, e a blusa tinha manga comprida e tinha gola bem alta que ia dobrando no fim. A ponta do sapato aparecia quando Ela andava. Fechado. E Ela andava bonito, muito firme, muito calma, o cabelo bem penteado meio enrolado pra trás. O Vítor olhava – fascinado (e morto de medo) (...).

Ela vinha de mão escondida no bolso, e volta e meia chutava de leve a ponta da saia feito coisa que estava abrindo caminho. A mão que não se escondia usava uma luva branca pra segurar o lenço de seda. (...).

O cós apertado.

A cintura fininha.

A blusa ajustada no corpo. (SE, p.47).

Assim caracterizada, a morte não amedronta. Ao contrário, exerce um efeito sedutor que aumenta o desejo de morrer. Em outras palavras, a imagem de morte com que Vítor depara é determinada pelo predomínio momentâneo das pulsões de morte. O caminhar da Mulher – sempre firme, “do mesmo jeito, nem mais depressa, nem mais devagar” (SE, p.104) – enfatiza a idéia de que a morte é inexorável: nada pode deter seu curso, assim como nada pode acelerar ou deter o curso da vida. O ambiente em que ela transita – rua com cheiro de jasmim, telhado com limo, céu cinzento – e as roupas – manga comprida, luva, gola alta – e sapatos fechados contribuem para criar um clima sombrio, no qual os elementos fechados se sobrepõem, respeitando a mesma isotopia.

¹³⁸ Id. Ibid., p. 622.

Em oposição a esta atmosfera, o lenço que a Mulher trazia em sua mão era “de seda tão fina que mesmo quando o vento parava ele ficava no ar. Amarelo bem clarinho, todo salpicado de flor; ora era violeta, ora era margarida, e lá uma vez que outra também tinha um monsenhor.” (SE, p.47). A descrição do lenço coincide com a do sofá estampado, do qual Dalva, obcecada por televisão, não se afasta em hipótese alguma:

(...) mesmo querendo demais olhar pra Dalva, o olho correu pro estampado do sofá: amarelo bem clarinho, todo salpicado de flor, ora era violeta, ora era margarida, e lá uma vez que outra também tinha um monsenhor. Onde é que ele tinha visto aquele estampado, onde? o amarelo assim igualzinho, e o roxo da violeta tão igual? Fez força pra lembrar. Mas *em vez da lembrança entrar na cabeça feito um desenho, entrou no coração feito um medo*, e o Vítor sentiu uma dor. Olhou depressa pra Dalva. E a Dalva era tão bonita que ele não pensou mais na dor e foi andando pro sofá. (SE, p.62, grifo nosso).

Amorfa diante da televisão, Dalva é um ser sem vida, que se confunde com o objeto no qual vive recostada. Este vínculo excessivo do animal e do objeto – gata-sofá – permite que se vislumbre a anulação, ou seja, a morte, do animal e, por extensão, do humano. Reificado, o ser humano torna-se um consumidor que se confunde com os objetos sem vida tão desejados.

O Vítor começou a ficar impressionado: a Dalva não podia ir na porta porque estava no sofá estampado; a Dalva estendia a pata e a pata não saía do estampado; ele batia com a cabeça no sofá e era a Dalva que gemia; (...) O Vítor fez uma festa no estampado. Devagar; disfarçado. Então era isso mesmo: a Dalva e o sofá eram um só. (SE, p.62-5).

A semelhança do estampado não é gratuita: o medo que Vítor sente e que não consegue racionalizar (não se lembra onde já vira aquele estampado) traduz o medo da morte e a associação da dor amorosa – provocada pela indiferença de Dalva – a uma pequena morte. Se o lenço da Mulher-Morte e o sofá da Dalva são idênticos, o sentimento que provocam é similar: a lembrança do estampado entrou “no coração feito um medo”. Esta semelhança,

além de remeter para o fato de Dalva ser quase um objeto, estabelece uma conexão muito forte entre o sentimento provocado pelo medo da morte e a desilusão amorosa.¹³⁹

No que diz respeito à simbologia, o amarelo, em sua ambivalência, tanto é a cor da terra fértil quanto é o anunciador “do declínio, da velhice, da morte. Ao fim, o amarelo se torna um substituto do negro. (...). Negra ou amarela é também, para os chineses, a direção do Norte ou dos abismos subterrâneos onde se encontram as *fontes amarelas* que levam ao reino dos mortos.”¹⁴⁰ No lenço salpicado de flores, a cor amarela reitera a atmosfera fúnebre que envolve a Mulher. Por outro lado, a violeta é uma flor cuja cor situa-se no lado oposto ao verde, ao qual Vítor retornará através do rito de passagem. O violeta significa “não a passagem primaveril da morte à vida, isto é, a *evolução*, mas a passagem outonal da vida à morte, a *involução*. Seria, portanto, de certa forma, a outra face do verde e como ele estaria ligado ao simbolismo da goela, sendo o violeta a goela que engole e apaga a luz, enquanto o verde é a goela que rejeita e reacende a luz.”¹⁴¹

As cores do lenço e do sofá permitem que se entreveja, portanto, a proximidade da morte e de sentimentos a ela associados (angústia, depressão, desilusão). Essa estampa reaparece em outros momentos do caminho de Vítor, quando a lembrança de Dalva e a consciência da morte são mais intensas: “outras vezes, quando ele encontra uma flor no caminho, a lembrança ainda dói pensando na Dalva e num amarelo bem clarinho/ todo salpicado de flor/ ora é violeta, ora é margarida/ e lá uma vez que...” (SE, p.107).

O aprendizado de Vítor envolve, portanto, a conscientização de que a morte está sempre à espreita, em todas as etapas da vida e não apenas com a chegada da velhice. Ela é onipresente. A lembrança do estampado – e do que ele evoca – reitera que morte e vida

¹³⁹ Igor Caruso relaciona a separação amorosa a uma fenomenologia da morte. “Separar ou partir é morrer um pouco. A separação pode ser em muitos casos pior do que a própria morte, porque significa uma capitulação diante da morte ainda em vida.” (KOVÁCS, M. J. Morte, separação, perdas e o processo de luto. In: KOVÁCS, M. J. (Coord.). *Morte e desenvolvimento humano*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992, p.161).

¹⁴⁰ CHEVALIER e GHEERBRANT, op. cit., p. 41.

¹⁴¹ Id. Ibid., p. 960.

coabitam, e que as pulsões de vida e de morte estão em constante conflito, ora prevalecendo uma, ora outra. Em última instância, compreender que a vida cumpre um ciclo natural e que a morte é parte integrante deste ciclo representa uma consciência fúnebre da vida, tal como preconizado por Michel Guiomar na obra *Principes d'une esthétique de la mort*¹⁴².

4. 3 O LADO DIREITO DO ABRAÇO

Em *O abraço*, o sonho é visto como o lado avesso da realidade. Ao falar sobre o estupro sofrido aos oito anos, Cristina diz que pensava no ocorrido apenas dormindo, isto é, através dos sonhos:

Mas aconteceu uma coisa curiosa, sabe, eu não pensava acordada no que tinha acontecido, eu só pensava dormindo, quer dizer, sonhando, e quando a gente pensa sonhando o pensamento vira do *lado avesso*, não é? e a gente vê coisas que nunca tinha visto do *lado direito*. Então, em vez do Homem da Água, era a Clarice que eu encontrava nos meus sonhos.

– *A tua* ou a *dele*?

– Não sei, aí é que está: ficou misturado. O *lado avesso* é uma coisa esquisita, não é não? a gente sente com toda a certeza o que está acontecendo, mas ao mesmo tempo não tem nenhuma informação “certinha” do que está acontecendo. Você não acha sonho um negócio fascinante? (grifos da autora). (A, p.26).

O fato de Cristina não pensar no estupro, nem sonhar com o esturpador, e sim com a amiga Clarice, mostra como o material onírico se reorganiza distintamente do que ocorre na realidade. Segundo Humberto Nagera, a redução da censura durante o sono é essencial na forma como as lembranças são usadas no sonho:

De importância primordial para o modo como as lembranças são usadas em sonhos é o fato de ocorrer uma redução da censura durante o estado de sono. Isso permite um considerável aumento na influência mútua que os conteúdos inconsciente e pré-consciente se exercem. Enquanto que a acessibilidade de recordações durante a vida desperta depende da operação da censura (repressão e defesas em geral) e é por esta consideravelmente restringida, pelo que o vasto acervo de lembranças passadas deixa de ser acessível aos nossos pensamentos

¹⁴² GUIOMAR, op. cit. O conceito de fúnebre, na acepção de Michel Guiomar, foi abordado no capítulo precedente.

despertos sob condições normais, o estado de sono e as condições especiais vigentes durante ele tornam toda a armazenagem de recordações potencialmente disponível para uso em sonhos. Isto aplica-se em especial a lembranças que tenham sido objeto de repressão.¹⁴³

No *lado direito*, o estupro de Cristina é negado, tanto pela menina, que chega à casa da fazenda e, mesmo respondendo às indagações dos adultos, parece mais preocupada em comer jabuticabas, quanto pela mãe, ao evitar a pergunta fatídica:

Todos me faziam perguntas ao mesmo tempo. Mas sabe a única coisa que eu queria? Comer jabuticaba. (...).
Eles olhavam uns pros outros; a minha mãe tinha uma cara esquisita, feito coisa que tava morrendo de dor de ouvido. (...).
Ele tinha me batido?
Não tinha.
Ele tinha...
- Deixa ela comer jabuticaba em paz, tá bem? tá bem?! – a minha mãe berrou.
Os homens foram pra mata; as mulheres entraram na casa; fui experimentar outro pé de jabuticaba, a minha mãe foi atrás. (A, p.24-5).

No *lado esquerdo*, a violência também sofre a ação da censura. Nos sonhos recorrentes, nos quais Cristina brinca com Clarice, nem o estuprador nem o ato violento são trazidos à cena do sonho. Ressurgem como a brincadeira do abraço:

Quando ele é abraço de amor, ele abraça assim, ó. – E aí me abraçou com tanta força que caí da cadeira e a gente morreu de rir. E desse sonho pra frente a gente começou a brincar de abraço. (...).
E só de olhar o jeito que ela fazia o abraço chegando, eu já sabia que era sonho de brincar de médico, que era sonho de brincar dentro d'água, que era sonho de cavar a terra pra brincar de enterro (mas se era brinquedo de enterro eu avisava logo: se você já morreu é você que faz a morta). Sem o abraço a gente não brincava mais. (A, p.27-8).

A repressão do evento traumático leva Cristina a agir como se não tivesse sido violentada, e sim Clarice. Nas brincadeiras de enterro, Clarice deve fazer o papel da morta. Desse modo, brincando que Clarice está morta, Cristina esquece a violência sofrida. Depois do último sonho, no qual Clarice diz estar morta e dá o “*abraço do não-perdão*”, para que o

¹⁴³ NAGERA, H. (org). *Conceitos psicanalíticos básicos da teoria dos sonhos*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1981, p.54.

crime jamais fosse perdoado, Cristina deixa de sonhar com a amiga e esquece o que acontecera consigo, como se o estupro não tivesse ocorrido:

O lado direito desse episódio da minha vida eu tinha esquecido logo depois que eu voltei da fazenda. Não sonhando mais com a Clarice eu fui me esquecendo do *lado avesso* também. Meses depois o esquecimento era total. Feito coisa que o Homem da Água nunca tinha passado pela minha vida. (A, p.30, grifos da autora).

Esta referência ao estuprador como o Homem da Água, por ter sido visto primeiramente como um reflexo na água – “Tinha um homem ajoelhado ao meu lado, me segurando feito coisa que não era mais pr’eu escapar. Mas primeiro eu vi ele na água, entende? refletido na água, e por um instante (muito instante e muito forte) eu tive a impressão de que ele era um homem feito de água.” (A, p.17) –, remete a uma imagem fluida, que assume diversas formas¹⁴⁴, assim como a água toma o feitio do recipiente que a contém. O estuprador é um homem feito de água; logo, seu ato violento remete ao aspecto negativo da água que, como todos os símbolos, “pode ser encarada em dois planos rigorosamente opostos, embora de nenhum modo irredutíveis, e essa ambivalência se situa em todos os níveis. A água é fonte de vida e de morte, criadora e destruidora.”¹⁴⁵ Corroborando a imagem polivalente da água, também os rios podem ser vistos sob distintos planos: “Os rios podem ser correntes benéficas ou dar abrigo a monstros. As águas agitadas significam o mal, a desordem.”¹⁴⁶

O fato de o rio ser perigoso não é desconhecido: Cristina sabe que a calmaria das águas pode ser aparente: “Já tinham me avisado pra não entrar no rio. É perigoso, disseram, a água parece mansa, mas a correnteza é forte e te arrasta.” (A, p.17). Arrastada pelo homem

¹⁴⁴ Quando reaparece como palhaço circense, essa dubiedade e duplicidade do estuprador é acentuada através de uma caracterização que enfatiza sua dupla personalidade: “Um risco verde vinha do alto da testa, descendo pelo nariz, até o queixo, dividindo a cara em duas; numa, a boca era fina, na outra, grossa; o nariz de um lado era largo, do outro, estreito; de um lado o olho era arregalado, do outro, não; numa metade o cabelo era preto e um pouco encaracolado, na outra era louro e comprido.” (A, p.35). Da mesma forma, o caráter doentio do estuprador revela-se quando diz à menina Cristina: “(...) eu não queria fazer isso contigo, Clarice, mas eu tenho que fazer, é mais forte que eu, é mais forte que eu...” (A, p. 23).

¹⁴⁵ CHEVALIER e GHEERBRANT, op.cit., p. 16.

¹⁴⁶ Id. Ibid., p. 17.

feito de água, a menina sofre uma violência que a aproxima da morte: a corrente das águas a absorve num abraço devastador. Para Bachelard, a água é um elemento triste porque, associada a ela, está a imagem da dissolução completa do ser:

Sem dúvida a imagem das lágrimas acudirá mil vezes ao pensamento para explicar a tristeza das águas. Mas essa aproximação é insuficiente e queremos insistir (...) em razões mais profundas a fim de assinalar o verdadeiro mal da substância da água.

A morte está nela. (...) Cada um dos elementos tem sua própria dissolução: a terra tem seu pó, o fogo sua fumaça. A água dissolve mais completamente. Ajuda-nos a morrer totalmente.¹⁴⁷

Da mesma forma, Gilbert Durand enfatiza que “A água que escorre é amargo convite à viagem sem retorno: nunca nos banhamos duas vezes no mesmo rio e os cursos de água não voltam à nascente. (...) A água é a epifania da desgraça do tempo, é clepsidra definitiva. Este devir está carregado de pavor, é a própria expressão do pavor.”¹⁴⁸ No caso da obra em análise, associadas à água – ao Homem de Água –, a violência e a morte tragam Cristina, levam-na a uma viagem sem retorno, na qual o estuprador confunde-se com o próprio rio.

A complexa relação que se estabelece entre Cristina e Clarice aponta para a existência da segunda como um duplo da primeira. A identidade entre ambas é evidenciada em vários trechos da narrativa: “Eu tinha sete anos quando a Clarice veio morar no mesmo prédio que a gente morava, lá no Flamengo. Justo no mesmo andar. A gente enturmou logo, e ficou assim ó: unha e carne, onde uma ia, a outra ia atrás.” (A, p.14). Além de morarem no mesmo andar do mesmo prédio e estarem sempre juntas, Cristina confunde-se com Clarice: “Então não foi por causa *dele* que a gente brincou junta em tantos sonhos? então não foi por causa *dele* que a gente ficou tão ligada que às vezes eu até pensava que eu era você?!” (A, p.31). Esta associação é destacada, ainda, na semelhança quanto ao aspecto físico e iniciais dos nomes:

¹⁴⁷ BACHELARD, G. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 94.

¹⁴⁸ DURAND, op. cit., p. 69.

– A primeira vez que a Clarice apareceu eu vi logo que era ela. Aquela coisa que eu acabei de falar: a gente não vê direito a cara, a gente não vê direito o jeito, mas a gente *sabe* que é a fulana, que é o beltrano que está ali. Mas teve duas coisas que eu vi logo quando ela apareceu: *a altura dela era a mesma que a minha, e o cabelo dela era igual ao meu...* Logo a gente começou a brincar. De cabra-cega, de amarelinha, disso, daquilo, e daí pra frente eu comecei a sonhar toda noite com Clarice. (A, p.26, grifo nosso).

Esta similaridade aponta para o tema do duplo, que pode expressar-se mediante recursos imagéticos tais como: retrato, espelho, sombra, reflexos, gêmeos, sócias, alteridade, mito de Narciso, dentre outros. Tais associações ao duplo – notadamente a sombra, o espelho e o reflexo – evocam a morte.

Nicole Fernandez Bravo, no *Dicionário de mitos literários*¹⁴⁹, ao discutir o aspecto mítico lendário e simbólico do duplo, afirma que este mito remonta a épocas bastante recuadas no tempo:

antigas lendas nórdicas e germânicas contam o encontro com o duplo; a libertação do duplo é um acontecimento nefasto que muitas vezes pressagia a morte. As lendas da alma viajante que sai do corpo do adormecido e assume o aspecto animal ou o de uma sombra constituem, nesses relatos, uma das representações do alter ego.¹⁵⁰

Comentando os estudos de O. Rank, que “relaciona os diferentes aspectos do duplo na literatura com o estudo da personalidade dos autores, com o estudo dos mitos (Narciso) e das tradições mitológicas”¹⁵¹, a autora salienta que

o duplo está ligado também ao *problema da morte e ao desejo de sobreviver-lhe*, sendo o amor por si mesmo e a angústia da morte indissociáveis. Visto sob essa perspectiva, o duplo é uma personificação da alma imortal que se torna a alma do morto, idéia pela qual o eu se protege da destruição completa, *o que não impede que o duplo seja percebido como um “assustador mensageiro da morte”, do que resulta a ambivalência de sentimento a seu respeito (interesse apaixonado/terror): ele é ao mesmo tempo o que protege e o que ameaça.*¹⁵² (grifos nossos).

¹⁴⁹ BRAVO, N. F. Duplo. In: BRUNEL, P. (Org.) *Dicionário de mitos literários*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000, p. 261-287.

¹⁵⁰ Id. *Ibid.*, p. 262.

¹⁵¹ Id. *Ibid.*, p. 262.

¹⁵² Id. *Ibid.*, p. 263.

A existência de Clarice – que sofre o estupro e desaparece – como prolongamento de Cristina, como uma criação imaginária, dá a esta a possibilidade de se preservar e se manter viva. Esquecendo de Clarice, e do que ela significa, Cristina age como se não fora violentada e, pode, desta forma continuar a viver. O medo da morte e o desejo de sobreviver-lhe é mais forte que o medo de ser estuprada: “Eu estava sentindo o susto que eu não tinha sentido nos meus oito anos. O grande susto dos meus oitos anos tinha sido: ele vai me matar? e só agora eu sentia o *outro*, e quanto mais eu me assustava, mais a curiosidade aumentava.” (A, p.38).

Michel Guiomar destaca três tipos de duplo: o físico, o psíquico e o afetivo. Ao discorrer sobre o duplo afetivo, destaca que, neste caso, ocorre uma substituição:

le remplacement d'un être par un autre, mais ce n'est là qu'une conséquence de l'essence affective de ce Double qui implique, au moins à tel moment de l'oeuvre, une Sympathie – dans l'acception première et extrême du mot – dont on pourrait même qualifier cet aspect s'il n'était dévalorisé, une sympathie par laquelle un être se reconnaît passagèrement en un autre sans antagonisme ni interprétation hallucinatoire.

Une autre conséquence directe est l'idée d'équivalence et de reconnaissance d'un équilibre profond entre deux êtres. (...).

On pourrait encore dire que les Doubles physiques se voient en opposition, que les Doubles psychiques se ressentent comme une convergence et que les Doubles affectifs se reconnaissent en parallélisme ou mieux en prolongement. Ces derniers suivent les mêmes chemins, l'être créé allant généralement plus loin, transgressant des limites que le personnage-témoin ne franchit pas. Ainsi tous les personnages de substitution, de transfert, etc., son des Doubles affectifs.(...).

Il n'est pas inutile de remarquer que ces êtres de substitution sont constants dans la tragédie; le Doublé affectif ne saurait en effet se concrétiser valablement en d'autres circonstances que celles qui mettent en jeu soit des attitudes universelles face aux grandes problèmes de la Vie et de la Mort, soit des situations individuelles mais tragiques, liées à l'affrontement extrême à l'au-delà.¹⁵³

¹⁵³ GUIOMAR, op. cit., p.421-23. “A substituição de um ser por outro não é mais que uma consequência da essência afetiva deste Duplo que implica, pelo menos em tal momento da obra, uma Simpatia – na acepção primeira e extrema da palavra – da qual se poderia mesmo qualificar este aspecto, se não for desvalorizado, uma simpatia pela qual um ser reconhece-se momentaneamente em outro, sem antagonismo nem interpretação alucinatória. Uma outra consequência direta é a idéia de equivalência e reconhecimento de um profundo equilíbrio entre os dois seres. Poder-se-ia dizer, ainda, que os Duplos físicos vêem-se em oposição, os Duplos psíquicos sentem-se como uma convergência e que os Duplos afetivos se reconhecem em paralelismo, ou melhor, em prolongamento. Estes últimos seguem os mesmos caminhos, o ser criado indo geralmente mais longe, transgredindo limites que o personagem-testemunha não cruza. Assim, todos os personagens de substituição, de transferência, etc, são Duplos afetivos. Não é inútil observar que estes seres de substituição são constantes na tragédia; o Duplo afetivo não saberia, com efeito, concretizar-se legitimamente em outras circunstâncias senão aquelas que põe em jogo, quer atitudes universais face aos grandes problemas da Vida e da Morte, quer situações individuais mais trágicas, ligadas à confrontação extrema com o Além”. (Tradução nossa).

O medo de morrer, traduzido no abraço do estuprador, persegue Cristina enquanto ela sonha com o duplo Clarice e suas intermináveis brincadeiras de abraço. Quando deixa de sonhar, e esquece o Homem da Água, Cristina também esquece de Clarice, ou seja, da ameaça de morte. Esta apenas retorna após o reconhecimento do estuprador na figura do palhaço circense. As lembranças afloram e, com elas, uma grande confusão que leva Cristina ao desespero. Juntamente com os sentimentos contraditórios em relação ao estuprador, a associação entre Clarice-Mulher-Morte provoca, ao mesmo tempo, deslumbramento e medo: “Mas eu não conseguia tirar o olho da Mulher, onde ela ia, eu ia atrás. (...) Mas teve uma hora lá, quando ela foi pro jardim, que eu tomei coragem, cheguei juntinho dela e falei: – Eu fiquei toda arrepiada com a cena que você fez.” (A, p.11). Nesse emaranhado de emoções, Cristina debate-se entre o desejo de encontrar a Mulher e o medo de que isso ocorra: “Meu coração tinha saído disparado de medo. Medo! Medo de não ver mais ela na hora da luz acender. Medo de ver ela na hora da luz acender.” (A, p.13).

O fascínio que o estuprador e a Clarice-Mulher-Morte exercem sobre Cristina pode ser interpretado como uma predominância das pulsões de morte, como um desejo incontido de se aproximar do que leva à destruição, à violência e, por fim, à morte física:

... muito devagarinho, eu comecei a me dar conta do horror que foi. O episódio da fazenda de Minas, eu quero dizer. Parece que só agora eu começo a entender direito a gravidade daquilo tudo. Só que não está adiantando: eu continuo obcecada por ele. Pelo Homem da Água. E por ela também: não paro de querer saber mais daquela mulher. A vontade de ver ela de novo ficou tão grande que eu tô sempre falando sozinha, quer dizer, falando em pensamento tudo que eu quero saber dela. Não paro de querer olhar bem pr'aquela cara. Mas sem máscara. Sem máscara! Ah, que parafuso. (A, p.47-8).

Diferentemente de Vítor, que consegue superar o desejo de morrer¹⁵⁴, Cristina ignora as pistas que a levariam a evitar um novo estupro e a própria morte: esquece o “*abraço do não-perdão*”; desconsidera os conselhos da pessoa com quem conversa ao longo da narrativa;

¹⁵⁴ Conforme destacado na análise da obra *O sofá estampado*, neste mesmo capítulo.

faz vistas grossas ao pressentimento de que algo horrível aconteceria na festa. Retomando as palavras de Roosevelt Cassorla, quando

ocorre a “desfusão” [separação] das pulsões, e a de morte se encontra livre, predominante, nos defrontamos com situações de sofrimento, que podem manifestar-se nas áreas somática, mental e social, em todas elas. Essa predominância em seu auge pode levar à morte emocional (na loucura) e à morte do corpo, através de somatizações graves ou atos suicidas, ou mesmo mortes “naturais” precoces.¹⁵⁵

Essa busca desenfreada da Mulher é, em última instância, uma busca da Morte. Agiria, Cristina desta forma por ter sido marcada, na infância, pelo abraço da Morte? A violência sofrida e o medo de morrer que sentira aos oito anos – “A gente brincou junta quando era criança” (A, p.13) – ficam de tal maneira impressos em sua história que ela busca a aniquilação através da mesma forma de violência? O desfecho da narrativa não dá margem à esperança: Cristina morre estrangulada.

O Homem aperta a gravata na mão feito uma rédea. Com a outra vai arrancando, vai rasgando, se livrando de tudo que é pano no caminho.
Agora o Homem é todo músculo. Crescendo.
Só afrouxa a rédea depois do gozo.
Cristina mal consegue tomar fôlego: já sente a gravata solavancando pro pescoço e se enroscando num nó. Que aperta. Aperta mais. Mais. (A, p.55-6).

Nesse desejado reencontro com a Clarice-Mulher-Morte, o abraço não é mais a brincadeira do sonho da menina. No *lado direito*, o abraço do estupro é o abraço da morte. Nessa obra, portanto, o sonho atua como um lenitivo para o sofrimento, mas a realidade se impõe de forma trágica.

¹⁵⁵ CASSORLA, R. M. S. Reflexões sobre a psicanálise e a morte. In: KOVÁCS, M. J.(Coord.) *Morte e desenvolvimento humano*. 2.ed. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992, p.95-6.

4.4 RETRATOS DE PERDAS E GANHOS

Em *Retratos de Carolina*, a personagem que dá título à obra é focalizada em vários momentos de sua vida. São episódios – retratos num álbum – cuja seqüência forma um todo e conta sua história. O último mostra Carolina aos 25 anos, após a morte do pai e a separação do marido (além de um aborto intencional), num pequeno apartamento, tentando refazer sua vida.

A saudade do pai, o medo e a solidão a levam à “velha imagem do túnel que a gente tem que atravessar...” (RC, p.153). Carolina dorme e,

Lá pelas tantas, num ponto qualquer do sono, a imagem do túnel se intromete, vira sonho: Carolina está na boca de um túnel comprido e escuro, que ela *tem* que atravessar. A angústia no peito se traduz em medo. Cada vez que ela vai entrar no túnel, falta a coragem pra travessia: dá pra trás. Mas de dentro do túnel vem um canto de pássaro. Carolina se surpreende. Avança pra escuridão. (RC, p.154-5).

O canto de um pássaro faz com que lembre do pássaro que ganhara numa festa, quando tinha oito anos, e da decepção com a amiga que trapaceara. Tateando no escuro, depara com o vestido que tanto desejara aos 15 anos – vestido reencontrado na casa do Homem Certo, com quem viria a se casar e se desiludir; encontra, também, o sapato que o pai usava em casa. Tanto o pássaro quanto o vestido e o sapato são elementos importantes na vida de Carolina: os três estão relacionados a acontecimentos que marcaram a vida da personagem, desde a infância. Ouvir o pássaro e encontrar o vestido e o sapato são formas de lembrar, através do sonho, momentos de infortúnio e alegria que já haviam sido revelados em retratos anteriores.

Uma luz feérica ilumina o sonho de Carolina e deixa entrever um pedaço de céu. Ainda que a autora utilize a desgastada imagem da luz no fim do túnel, a importância desta luz, para a personagem, reside no fato de que ela ilumina o passado e, desta forma, permite

que Carolina veja a gaiola do pássaro que ganhara na festa de aniversário da Priscilla. A luz está intimamente associada ao conhecimento, à iluminação interior que traz felicidade, vida, salvação.

A gaiola está de porta aberta.

Aberta, só, não: escancarada.

Dentro da gaiola, um vazio bonito demais: um vazio de libertação (...).

E vai se sentindo encantada pela certeza de que ela fez a coisa certa, naquele dia, lá atrás, o dia do aniversário da Priscilla, quando ela sentiu tanta raiva e tanta mágoa que nem se deu conta do que a mão dela fazia.

Mas a mão tinha feito a coisa certa: tinha aberto a porta da gaiola pro Pet ir s'embora, voar, ser livre. (RC, p.157).

O fato de dar-se conta de que fizera a coisa certa – libertar o pássaro – desperta, em Carolina, um sentimento renovado de energia e vontade de ser livre:

O encantamento faz Carolina abrir os braços e soltar a voz: fui eu, fui eu! com essa minha mão aqui, que abri a porta pra ele ir s'embora, voar! ser dono de novo da vida que é dele.(...). Durante um tempo Carolina fica olhando pra mão, tentando trazer pra lembrança uma imagem sonhada que fugiu.

A cabeça começa a fazer um movimento de assentimento. A voz sai clara, sublinhando o que a cabeça afirma:

- Ser dona da minha vida... Com essa minha mão aqui... eu vou fazer. (RC, p.158-9).

O que Carolina encontra, no final do túnel, é a consciência de que a mão fora capaz de libertar o pássaro. Esse processo de tomada de consciência é essencial uma vez que, depois de ter iluminado esse episódio do seu passado, Carolina é capaz de tomar em suas mãos as rédeas da própria vida. A travessia do túnel funciona, portanto, como um rito de passagem: transpor o túnel enfatiza a transição entre dois estágios de sua vida, pois o túnel, “símbolo de angústia, de espera inquieta, de medo das dificuldades, de impaciência em satisfazer um desejo (...) é o símbolo de todas as travessias obscuras, inquietas, dolorosas que podem desembocar em outra vida.”¹⁵⁶

¹⁵⁶ CHEVALIER e GHEERBRANT, op. cit., p. 915-6.

Nesse contexto, a imagem do pássaro, na medida em que remete para “*leveza, liberação do peso terrestre*”¹⁵⁷ também é importante, pois é o canto da ave que dá a Carolina coragem para avançar. Os pássaros, dentre outras possibilidades simbólicas, “*simbolizam os estados espirituais, (...) os estados superiores do ser* (grifo dos autores).”¹⁵⁸ Chevalier e Gheerbrant salientam, ainda, que, “*nos sonhos, o pássaro é um dos símbolos da personalidade do sonhador* (grifo dos autores).”¹⁵⁹ Partindo-se desta premissa, o canto do pássaro, além de encorajar a personagem, personifica aquilo que ela mais busca: a liberdade. Saber que abra a gaiola para o pássaro é fundamental para Carolina, pois, também ela, está em busca de independência. Assim, no sonho ela vê reafirmada sua disposição de abrir a própria gaiola.

Para Gilbert Durand, o que mais importa na imagem do pássaro é “a capacidade de voar”. A asa é “o instrumento ascensional por excelência”. Para o estudioso, as “imagens ornitológicas remetem todas para o desejo dinâmico de elevação, de sublimação”¹⁶⁰. No caso de Carolina, o vôo, representado pelo pássaro, pode ser associado ao resgate da capacidade de ascender em sua profissão e em sua vida amorosa; significa ser livre para decidir onde e com quem deseja morar; ser livre para construir a vida com o que ela considera essencial.

A importância do sonho reside, portanto, no fato de que, a partir da retomada de elementos fundamentais de distintas etapas da vida da menina-adolescente-moça Carolina, o material onírico permite que ela, ao sonhar, consiga compreender o que a fará prosseguir, de forma corajosa, apesar do medo e da angústia: fazer com as próprias mãos. Esta idéia remete para outra obra de Lygia Bojunga, *Feito à mão*, na qual é enfatizado o valor dos trabalhos artesanais, o valor do fazer humano, da marca pessoal, num mundo em que predomina a despersonalizada produção em série. Desse modo, em *Retratos de Carolina*, o sonho reveste-

¹⁵⁷ Id. Ibid., p. 687.

¹⁵⁸ Id. Ibid., p. 687.

¹⁵⁹ Id. Ibid., p. 690.

¹⁶⁰ DURAND, op. cit., p. 92-3.

se de um caráter fundador pois, o que antes fora um álbum com os retratos das perdas de Carolina – de objetos, de afetos, de vidas –, a partir do sonho ganha outra dimensão: a da valorização dos méritos pessoais, do fazer com as próprias mãos.

4.5 SONHOS COMO ESTRATEGIA NARRATIVA

O material onírico e as evocações simbólicas por ele suscitadas permitem adentrar no mundo interior das personagens de Lygia Bojunga e estabelecer relações entre o sonhado e a realidade por elas vivenciada. Ao recuperar, no “*lado avesso*”, os infortúnios do “*lado direito*”, o sonho permite que as personagens reorganizem suas vidas, num processo que implica a tomada de consciência dos eventos sofridos e a disposição para se manterem vivos. Sob este prisma, *O abraço* é uma exceção uma vez que, ao contrário dos demais títulos analisados, seu desfecho não dá margem a nenhuma possibilidade de resgate, quer no sonho, quer na realidade.

Equivalentes a ritos de passagem, os sonhos são fundamentais na trajetória das personagens e na estrutura da narrativa. Ao retomar, nos sonhos, aspectos da realidade das personagens, de forma organicamente estruturada e coerente, a narrativa cria um vínculo de continuidade entre o sonhado e o vivido, indeterminando, em alguns casos, seus limites. É o que acontece em *Corda bamba*. Quico sonha com Maria andando numa corda presa entre a janela do quarto e uma antena de televisão de um prédio vizinho. Contudo, nos capítulos que seguem, não há indício de que as saídas de Maria se dêem nos sonhos do garoto. Ainda que o sonho tenha ocorrido logo após a chegada da menina à casa da avó – depois da morte dos pais –, a situação sonhada terá desdobramentos ao longo de toda a história: Maria fará incursões diárias na corda, num procedimento em que ficam diluídas as fronteiras entre o sonho de Quico e a realidade. Desta forma, além de sua função simbólica, o sonho é explorado como

um elemento que compõem a estrutura narrativa de *Corda bamba*: toda a história se fundamenta neste intrincado jogo entre sonho e realidade.

Vítor, em *O sofá estampado*, encontra a Mulher-Morte quando está profundamente angustiado ou desiludido. Além do sonho – “E quando no fim ele viu a floresta chegando, em vez de ficar contente sentiu um cansaço danado. Dormiu na estrada. E sonhou assim.” (SE, p. 100), a evasão representada pelo ato de cavar e sumir num buraco – atitude de Vítor desde a infância – pode ser, analogicamente, comparada a um devaneio que o leva a se aproximar da “tal rua” e da Morte. Sonho e devaneios acontecem em momentos cruciais da vida da personagem: quando Vítor é tomado por um intenso desejo de sumir ou morrer. Sob o ponto de vista da estrutura narrativa, ao contrário de *Corda bamba*, o sonho não se propaga ao longo do texto. Ao contrário, aparece apenas nas circunstâncias de maior tensão, reiterando o sofrimento da personagem.

Em *O abraço*, depois de ter sido estuprada, Cristina sonha repetidamente com a mesma situação. Nos sonhos recorrentes, nos quais brinca com Clarice, nem o estuprador nem o ato violento são trazidos à cena: ressurgem como a brincadeira do abraço. Cristina não pensa na violência sofrida, mas sonha: “Mas aconteceu uma coisa curiosa, sabe, eu não pensava acordada no que tinha acontecido, eu só pensava dormindo, quer dizer, sonhando” (A, p.26). Passado algum tempo, a menina pára de sonhar com a amiga e não lembra mais do estupro: “Não sonhando mais com a Clarice eu fui me esquecendo no *lado avesso* também.”(A, p. 30). Nessa obra, portanto, os sonhos cumprem uma função específica: ajudam a superar o medo de morrer no abraço do estuprador. Por isso, estão estrategicamente circunscritos à infância de Cristina: não se estendem para a vida adulta.

Em *Retratos de Carolina*, o sonho aparece num momento específico da narrativa: quando a personagem já é adulta, vivendo um período extremamente conturbado. A saudade do pai, o medo e a solidão a levam à “velha imagem do túnel que a gente tem que

atravessar...” (RC, p.153). Carolina dorme e, “Lá pelas tantas, num ponto qualquer do sono, a imagem do túnel se intromete, vira sonho” (RC, p. 154). Nesse caso, o sonho, estrategicamente localizado no final da narrativa¹⁶¹, funciona como uma espécie de compensação: depois de ter passado por muitas situações dolorosas, Carolina vislumbra uma luz e, com ela, a esperança de superar as dificuldades.

O jogo que se estabelece entre o sonhado e o vivido e o procedimento utilizado para inserir os sonhos, de forma organicamente coerente, no processo narrativo, reiteram sua condição de simulacros: imitação de sonhos noturnos que, geralmente, são abissais e incompreensíveis. Construídos pela linguagem, aproximam-se mais, portanto, de devaneios, de acordo com Bachelard (1988) pois, assim como esses, sofrem a interferência do consciente.

Como os sonhos e a realidade fazem parte de um todo, sem que haja clivagem entre eles, pode-se dizer que ambos estão no mesmo nível e que o sonho é usado, pela escritora, como uma estratégia narrativa, estabelecendo, a partir dos motivos que recupera – nevoeiros, túneis, buracos, portas, pássaro, corda –, diálogo com a tradição literária.

¹⁶¹ A narrativa é encerrada, mas Carolina se recusa a aceitar que sua história tenha fim, conforme análise no capítulo cinco.

5 A MORTE NA OBRA DE LYGIA BOJUNGA: ESCREVER PARA ARMAZENAR O TEMPO

Que vontade de armazenar esse momento! E que outra maneira de armazenar eu posso ter... senão... escrever? (Lygia Bojunga).

No texto “Sobre algumas funções da literatura”¹⁶², Umberto Eco apresenta respostas para a indagação: “para que serve este bem imaterial que é a literatura?” e enumera uma série de “funções que a literatura assume para nossa vida individual e para a vida social.”¹⁶³ Além de considerar que a literatura “mantém em exercício, antes de tudo, a língua como patrimônio coletivo”, e, “contribuindo para formar a língua, cria identidade e comunidade”¹⁶⁴, Umberto Eco destaca aquela que considera como uma de suas principais funções:

A função dos contos “imodificáveis” é precisamente esta: contra qualquer desejo de mudar o destino, eles nos fazem tocar com os dedos a impossibilidade de mudá-lo. E assim fazendo, qualquer que seja a história que estejam contando, contam também a nossa, e por isso nós os lemos e os amamos. Temos necessidade de sua severa lição “repressiva”. A narrativa hipertextual pode nos educar para a liberdade e para a criatividade. É bom, mas não é tudo. *Os contos “já feitos” nos ensinam também a morrer. Creio que esta educação ao Fado e à morte é uma das funções principais da literatura.*¹⁶⁵ (grifo nosso)

Especificamente, na obra literária de Lygia Bojunga, como estão construídas as relações entre a morte e a arte literária? Como a literatura se posiciona face à morte? Qual a função da arte quando a autora trata da morte? Objetivando analisar estas imbricações, foram selecionados os textos: “*A troca e a tarefa*”, *O meu amigo pintor*, *Nós três* e *Retratos de Carolina*.

¹⁶² ECO, op. cit., p. 9-21.

¹⁶³ Id. Ibid., p.10.

¹⁶⁴ Id. Ibid., p.11.

¹⁶⁵ Id. Ibid., p.21.

Assim, neste capítulo, procurar-se-á analisar as interdependências em torno da morte e da arte, usando como apoio teórico, principalmente, considerações desenvolvidas por Jacques Derrida, em *A farmácia de Platão*¹⁶⁶. Também se fará referência a Umberto Eco, Ronaldo Lima Lins, A Alvarez e Margaret Atwood, dentre outros. Partindo do pressuposto de que a morte e a arte são constantes temáticas na obra de Lygia Bojunga, espera-se averiguar como ambas interagem, podendo-se levantar as seguintes hipóteses: 1) a privação da arte pode ser entendida como morte, pois arte é vida; 2) a morte é parte integrante do ciclo da vida e da escritura; 3) a morte literária é expressa através de recursos simbólicos.

5.1 ESCRITURA: VENENO E REMÉDIO

A tensão provocada pela literatura, pondo sempre em jogo os dois pólos – o da vida e o da morte – é um dos aspectos que confere a ela a possibilidade de “educar para o Fado e para a morte”¹⁶⁷, levando o leitor a um permanente estado de inquietação face ao destino das personagens:

Ler um conto também quer dizer ser tomado por uma tensão, por um espasmo. Descobrir no final se o fuzil disparou ou não, não assume o simples valor de uma notícia. É a descoberta de que as coisas aconteceram, e para sempre, de uma certa maneira, além dos desejos do leitor. O leitor tem que aceitar esta frustração, e através dela experimentar o calafrio do destino.¹⁶⁸

De forma similar, partindo do conceito de arte como imitação e intervenção na realidade, e aceitando a “suposição de que a arte iniciou-se como um ritual mágico, implicando uma tentativa de controle sobre a realidade”, Ronaldo Lima Lins afirma que a arte – tal qual a magia – surge na “crista de uma tensão, ambas lutando contra o mesmo inimigo,

¹⁶⁶ DERRIDA, op. cit.

¹⁶⁷ Cf. ECO, op. cit. p. 21.

¹⁶⁸ Id. Ibid., p. 20.

que é, em última análise, a morte”¹⁶⁹. Após considerar as limitações da arte, sobretudo o esvaziamento da tensão – “Ao retratar uma realidade já inferior, em intensidade, à realidade real, a arte diminui ainda mais a intensidade através da magia ficcional”¹⁷⁰ –, Lima Lins reitera:

Que não esteja ao alcance da literatura atingir um nível mimético de representação do horror em sua crise mais extrema – a violência em cifras astronômicas faz calar a arte – não significa, evidentemente, que tensões menores, nem por isso pouco graves, não encontrem na arte em geral um excelente veículo no qual, no terreno da angústia, há por vezes um mimetismo perfeito.¹⁷¹

Se a literatura – enquanto representação mimética – está aquém da violência extrema, como se realiza, no âmbito literário, o diálogo da arte com a morte? Como o objeto literário se posiciona face à efemeridade humana?

Na maior das tensões – a da morte – a literatura aparece como representação do inconformismo. Na simples idéia de contar uma história (...) existe uma outra idéia, onde a salvação e a imortalidade funcionam como molas propulsoras na construção de um mundo ficcional que, já aí, perde o contato com o modelo no qual se inspirou para alinhar-se no terreno da aspiração e da esperança.¹⁷²

Ao confrontar a literatura às demais formas de expressão, Ronaldo Lima Lins enfatiza o valor e a importância da primeira, no que diz respeito à capacidade de “refletir a vida e refletir sobre a vida” e, por extensão, sobre a morte:

A diferença entre a literatura e qualquer outra atividade (porque não se pode dizer, de modo algum, ser ela a única forma de resistir à angústia da existência) é que, ao contrário das demais, que constituem respostas ou reflexos, como a ação, à necessidade de transformar o mundo, a literatura reflete a vida e reflete sobre a vida. Possui, por isso, uma vantagem sobre os demais recursos, na medida em que, por intermédio dela, torna-se possível

¹⁶⁹ LINS, op. cit., p. 7-8.

¹⁷⁰ Id. Ibid., p.12.

¹⁷¹ Id. Ibid., p.15.

¹⁷² Id. Ibid., p. 9.

acompanhar, ao longo do tempo, os diferentes níveis de angústia, numa confrontação que ora se acentua, ora se atenua, mas nunca desaparece na espinha dorsal de cada obra.¹⁷³

A focalização da morte na literatura é um fenômeno recorrente. Segundo A. Alvarez, “talvez metade da literatura que existe no mundo seja sobre a morte”¹⁷⁴. Contudo, no século XX, a ênfase e a perspectiva com que o tema é tratado são influenciadas por “uma nova e permanente condição das artes”¹⁷⁵: a depressão.

Para Dostoiévski e para quase todos os artistas importantes que vieram depois dele, o desespero é o único traço comum que define todo o seu esforço criativo. Embora parecesse limitador, o desespero acabou se tornando um caminho para novas áreas, novas normas e novas maneiras de ver o mundo a partir das quais os próprios conceitos tradicionais de arte – como um ornamento e uma graça social, como um instrumento da religião ou mesmo do otimismo humanitário romântico – pareciam estreitos e restritos. Se o novo interesse da arte era o eu, então o interesse último da arte era, inevitavelmente, o fim do eu – ou seja, a morte.¹⁷⁶

Na obra *A farmácia de Platão*, Jacques Derrida – tomando como referência *Fedro*, de Platão – recupera o mito de Theuth, no qual a escritura é vista como um *phármakon*, e destaca o duplo sentido do termo, que tanto pode significar remédio quanto veneno. No mito egípcio, Thot, irmão de Theuth e deus da escritura – entendida como registro escrito –, é também o deus da morte:

em todos os ciclos da mitologia egípcia, Thot preside a organização da morte. O mestre da escritura, dos números e do cálculo não inscreve apenas o peso das almas mortas, ele teria, inicialmente, contado os dias da vida, *enumerado* a história. Sua aritmética abrange também os acontecimentos da biografia divina. Ele é “aquele que mede a duração da vida dos deuses (e) dos homens”. Ele se comporta como um chefe do protocolo funerário e encarrega-se, em particular, da limpeza do morto.¹⁷⁷

¹⁷³ Id. Ibid., p. 9-10.

¹⁷⁴ ALVAREZ, op. cit., p. 214.

¹⁷⁵ Id. Ibid., p. 213.

¹⁷⁶ Id. Ibid., p. 214.

¹⁷⁷ DERRIDA, op. cit., p.36-7.

O fato de Thot ser o deus da escritura e da morte aponta para um cruzamento entre ambas. Partindo do princípio de que a escrita funciona como um elemento de fixação da linguagem, pode-se considerar a escritura como a morte da fala viva e das histórias ligadas à memória pessoal dos indivíduos. Uma vez que se utiliza o texto escrito como um meio auxiliar da memória, a escrita implica a redução da capacidade de memorização, daí seu caráter nefando. Ao lembrar, e, paradoxalmente, permitir o esquecimento, a escrita revela-se *phármakon*.

Em sua análise, Derrida enfatiza que “a escritura não é a repetição viva do vivo”¹⁷⁸. Ela se caracteriza, precisamente, pela ausência do pai-autor, ao contrário da fala viva, cujo pai-autor é presente. “Contrária à vida, a escritura – ou, se preferimos, o *phármakon* – apenas *desloca* e até mesmo *irrita* o mal. Tal será, no seu esquema lógico, a objeção do rei à escritura: sob pretexto de suprir a memória, a escritura faz esquecer ainda mais; longe de ampliar o saber, ela o reduz.”¹⁷⁹ À imobilidade da escrita, portanto, associa-se a idéia de morte.

Considerando-se que o caráter ambíguo lhe é constitutivo, não se pode fazer da escritura uma panacéia, assim como não se pode desconsiderar o caráter deletério do remédio:

Não há remédio inofensivo. O *phármakon* não pode jamais ser simplesmente benéfico. (...) A essência ou a virtude benéfica de um *phármakon* não o impede de ser doloroso. (...) Esta dolorosa fruição, ligada tanto à doença quanto ao apaziguamento, é um *phármakon* em si. Ela participa ao mesmo tempo do bem e do mal, do agradável e do desagradável. Ou, antes, é no seu elemento que se desenham essas oposições.¹⁸⁰

Assim, se, por um lado, a escritura leva ao esquecimento, por outro, ao trazer as marcas que registram a fala viva, permite sua recuperação, mesmo que o pai-autor não esteja presente – mesmo que esteja morto:

¹⁷⁸ Id. Ibid., p. 86.

¹⁷⁹ Id. Ibid., p. 47.

¹⁸⁰ Id. Ibid., p. 56-7.

Eles [os *túpoi*, as marcas] o representarão, mesmo que ele os esqueça, eles levarão sua fala, mesmo que ele não esteja mais lá para animá-los. Mesmo que esteja morto, e só um *phármakon* pode deter um tal poder sobre a morte, sem dúvida, mas também em conluio com ela. O *phármakon* e a escritura são, pois, sempre uma questão de vida ou de morte.¹⁸¹

A escrita permite que as palavras sejam recuperadas em tempos e espaços distintos daquele em que o pai-autor proferiu a fala viva. Se as marcas escritas apresentam essa dupla possibilidade – permitir, por um lado, o esquecimento e, por outro, propiciar a recuperação e a imortalidade do discurso – é porque detêm um poder que ultrapassa a fala viva e, na expressão de Derrida, são “sempre uma questão de vida ou de morte.”

Tais considerações fazem lembrar o poema “*Traduzir-se*”, de Ferreira Gullar: “Uma parte de mim/ é só vertigem:/ outra parte,/ linguagem./ Traduzir uma parte/ na outra parte/ - que é uma questão/ de vida ou morte - / será arte?”¹⁸². Na voz do poeta, enfatiza-se a condição visceral da arte: é ela que traduz, através da linguagem, a vertigem que habita o ser humano. Em vista disso, cabe analisar como a morte e a arte são focalizadas nas obras de Lygia Bojunga. Como a escritora traduz as questões de vida e de morte? Qual é a importância da arte no processo de compreensão da morte?

5.2 VIVER, NÃO É PRECISO...

A necessidade de escrever é um imperativo que determina a vida e a morte da protagonista, no conto “*A troca e a tarefa*”¹⁸³. A partir do momento em que toma contato com o poder transformador da literatura, a narradora-personagem do conto passa a viver em função da sua arte. No princípio, a literatura – escritura – é vista apenas como remédio. Seu caráter contraditório – de *phármakon* – aparecerá posteriormente.

¹⁸¹ Id. Ibid., p. 52.

¹⁸² GULLAR, F. Traduzir-se. In: _____. *Toda poesia* (1950-1987). 5.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991, p. 309.

¹⁸³ In: *Tchau*, p.49-67.

Achei tão bom poder transformar o que eu sentia em história que eu resolvi que era assim que eu queria viver: transformando. Foi por isso que eu me virei em escritora. (...). Quando acabava um livro, mal descansava: já começava outro. Eu não *queria* mais descansar: eu só queria ficar assim: virando, escrevendo: aqui: na minha mesa de trabalho. Cada ano que passava eu ficava mais e mais horas aqui. (TT, p. 58-9).

A paixão pela escrita e o viver em função de escrever é de tal forma evidenciado que, ao completar sua tarefa – escrever 27 livros –, a escritora é obrigada a optar entre viver ou narrar.

Cada um dos 27 [livros] tinha sido desenhado na areia chegando sempre mais um pouco pra perto do mar.
 O último ficou tão perto que quando a onda vinha bater na praia apagava um pouco dele.
 Me ajoelhei na areia, querendo riscar de novo o pedaço que a água tinha desmanchado.
 Mas a onda veio de novo e apagou.
 Meu dedo riscou outra vez.
 A onda desmanchou.
 O dedo desenhou.
 O mar apagou.
 E eu comecei a sentir medo. Um medo que eu nunca tinha sentido. E aí eu ouvi a mesma voz que tinha me falado da *troca*. A voz me disse assim:
 “Cada um tem uma tarefa na vida. A tua é escrever 27 livros. Na hora que você botar o ponto final no vigésimo sétimo livro a tua tarefa vai estar acabada e a tua vida vai terminar.”
 (TT, p. 62).

O narrar, que sempre estivera associado à vida, ganha nova feição: converte-se em iminência de morte. Matizada pela morte, a escritura revela-se *phármakon*, apontando para a eficácia e a precariedade da escrita. Se a escrita é capaz de representar a vida, também a nega pois, ao inventar a vida, afasta-se da concretude do viver. Esta discussão – sobre as possibilidades e limites da arte – ressoa no discurso de Davi, na obra *Nós três*. Numa conversa com Rafaela, Davi pontua a diferença entre a menina e Mariana, que, tal como a protagonista de “*A troca e a tarefa*”, vive em função de sua arte, a escultura. Davi distingue o viver e o inventar a vida:

– Mas por que que você vai querer ser igual a ela? Você tem que ser igual a *você!* Você é tão legal, você tá sempre pronta pra cantar, pra brincar, você tá tão a fim de viver a vida, pra que que você vai querer ser feito ela que só tá a fim de *inventar* a vida! (NT, p.35-6).

Assim como o mar apaga os livros desenhados na areia, no conto “*A troca e a tarefa*”, há um apagamento da possibilidade da escrita, pois, para a personagem, continuar a viver implica parar de escrever. Nesse impasse, o que é mais importante: viver ou escrever? O adiamento da morte – representado pela interrupção de toda forma de escrita criativa – não significa vida uma vez que esta apenas tem sentido se associada à literatura. Nesse sentido, estar vivo é estar morto: “Se eu não tivesse me apaixonado por essa mania de transformar a vida em livro eu não ia me importar de morrer. Mas eu estou sempre achando que eu vou me esquecer do *aviso*, que eu vou acabar a minha história, que eu vou fazer outras, que – ah!! vai ser feito ressuscitar.” (TT, p.65). Afastada do que a mantém viva – sua arte – não há porque lutar contra a morte uma vez que a personagem já a vivencia. A obstinação pela arte leva à desistência da vida – antecipação da morte iminente – numa recorrente tensão entre vida, arte e morte. Nessa tensão, não há um pólo necessariamente positivo: se à morte se pode associar o pólo negativo e à vida o pólo positivo, na medida em que, para permanecer viva, a escritora precisa abrir mão de sua capacidade criadora, o pólo positivo também se reveste de carga negativa uma vez que, sem arte a vida equipara-se à morte. Assim, optar pela vida significa optar pela morte:

Hoje, finalmente, eu tomei a decisão de acabar o meu livro. O aviso não me interessa mais. *Tenho* que transformar de novo: o resto não me interessa mais. Se essa é a minha paix...*
 Nota de Lygia Bojunga Nunes: A escritora morreu sem acabar a frase. Deram com ela debruçada na mesa, a ponta do lápis fincada na paixão. (TT, p.67).

A diagramação das letras, que são representadas caídas à medida que a personagem enfraquece e tomba sobre o próprio texto, acentua o vínculo umbilical que une criador e obra.

A arte funciona para o artista como fonte de vida, sem a qual a existência não teria nenhum sentido. Verifica-se, assim, que (...) a obra literária vem responder a uma tensão violenta e contribui para o esvaziamento desta tensão. O que não era possível antes – viver – torna-se

possível depois para o escritor, desde que o mesmo esteja sempre amparado ao que o sustenta: a arte.¹⁸⁴

No caso de “*A troca e a tarefa*”, a associação da vida à literatura leva à exclusão de outras formas de arte. A narradora-personagem, num exercício de adiamento da morte, tenta trabalhar com diversos materiais, mas sua forma de expressão é a escrita: “eu só sei, eu só quero é virar com letra”. (TT, p.63).

“Por que escrever, mais do que qualquer outro meio de expressão ou arte, estaria tão estreitamente vinculado a nossa própria ansiedade e respeito pela própria extinção final?”¹⁸⁵ indaga a escritora Margaret Atwood. Sua resposta ao questionamento acentua o valor da literatura como memória, como recurso através do qual se tenta vencer a efemeridade do tempo:

Sem dúvida, isto decorre em parte da natureza da escrita – sua aparente permanência e o fato de sobreviver à própria realização – diferentemente do que acontece, por exemplo, com um recital de dança. Se o ato de escrever mapeia o processo de pensamento, este deixa uma trilha, como uma série de pegadas fossilizadas. Outras formas de arte podem durar, e duram – a pintura, a escultura, a música –, mas não sobrevivem como voz. (...) Narrar – contar histórias – é correlacionar os fatos que se desenrolam no tempo.¹⁸⁶

E o tempo, que passa e se esgota, diz respeito à morte. Por isso, à literatura, mais do que outras formas de arte, é associada a reflexão sobre a transitoriedade e a mortalidade.

No conto “*A troca e a tarefa*”, a ênfase no poder transformador da literatura leva a uma visão da escritura como remédio, como um bem vital. Na ausência da escrita, tudo que resta é a morte. Desta forma, dialogando com a poética tradicional, de Virgílio e Horácio¹⁸⁷ –

¹⁸⁴ LINS, op. cit., p. 9.

¹⁸⁵ ATWOOD, op. cit., p. 198.

¹⁸⁶ Id. Ibid., p.198.

¹⁸⁷ De acordo com Ana Maria Machado, a frase em latim pode ser encontrada em Virgílio e Horácio. In: MACHADO, A M. *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

“Navegar é preciso; viver não é preciso” – e com Fernando Pessoa – “Viver não é necessário; o que é necessário é criar”¹⁸⁸ – Lygia Bojunga reafirma: criar é preciso, viver não é preciso.

5.3 AS CORES DA MORTE

Na obra *O meu Amigo Pintor*¹⁸⁹, compreender o suicídio do amigo torna-se um desafio para Cláudio: “Acho que é por isso que eu olho tanto pro vermelho que ele pintou aqui no álbum. Pra ver se eu entendo. (...) Pra ver se eu entendo por que que tem gente que se mata.” (MAP, p.13). Dentre os motivos que podem ter levado o Amigo Pintor a se matar, Cláudio menciona três: dificuldades de relacionamento amoroso, causas políticas – fora preso político – e o sentimento de fracasso como artista.

Se, por um lado, as indagações refletem a angústia do menino que não consegue entender as razões que induziram ao suicídio, por outro, possibilitam uma série de reflexões sobre a importância visceral da arte. Cláudio recorda como o pintor expressara, de forma contundente, a insatisfação com seu trabalho:

Eu sei muito bem como é que se pinta; eu tenho técnica; eu trabalho e trabalho pra ver se eu dou vida aos meus quadros. Mas não adianta: são telas mortas. – Foi apontando com o pincel: – Olha. Olha! Olha!! não dá pra ver? não dá pra sentir que a minha pintura não tem vida? – E aí ele jogou o pincel na mesa com um jeito meio, sei lá, um jeito desesperado que, francamente, eu nunca tinha visto ele ter. (MAP, p.36).

A visão do artista sobre a própria obra, a autocrítica e o descontentamento em relação ao objeto criado podem levar ao suicídio? Cláudio, ao lembrar-se da cena anterior, pergunta-se: “Eu fico lembrando dessa cena, e fico pensando uma coisa: será que um artista pode amar tanto o trabalho dele que... deixa eu ver como é que eu explico isso... pode amar tanto o

¹⁸⁸ PESSOA, F. Poesia de Fernando Pessoa. (Nota introdutória). In: *Obra poética*. 9.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1987, p. 1.

¹⁸⁹ O texto *O pintor* não será incluído na análise pois é similar à obra em apreciação.

trabalho dele que, se acha que o trabalho não tem vida, ele também não quer mais ter?” (MAP, p.36). Tal questionamento estabelece um estreito vínculo entre a insatisfação com o processo criativo e a vontade de morrer. Ao focalizar este tipo de problemática, Lygia Bojunga promove uma importante discussão sobre o significado da arte para o artista. Segundo A. Alvarez,

Para o próprio artista a arte não é necessariamente terapêutica; ele não se livra automaticamente de suas fantasias ao expressá-las. Ao contrário, por uma espécie de lógica perversa da criação, o ato da expressão formal pode simplesmente tornar o material trazido à tona mais prontamente disponível para o artista.¹⁹⁰

Quando o artista sente um profundo descontentamento com sua forma de expressão, a arte pode desencadear crises que levam à desistência da arte e da própria vida. No caso do Amigo Pintor, a consciência das dificuldades do processo criativo contribui para agravar um estado depressivo gerado por problemas de ordem diversa:

Eu não sei por que que ele fez isso. Eu vinha achando ele triste; um dia desses eu perguntei se ele andava assim por causa da política ou do trabalho, e foi aí que ele me disse que nunca ia ser um grande pintor: quanto mais ele trabalhava mais ele via como era difícil transmitir numa tela o que ele queria dizer. (MAP, p.46).

Buscando entender a morte, Cláudio relaciona os sentimentos às cores, tal como o Amigo Pintor havia ensinado. Assim, pela simbiose cor-sentimentos, ele traduz sua angústia ao dar-se conta de que o relógio da casa do amigo não voltaria a bater:

Mas depois o amarelo foi ficando mais fraco; cada vez mais fraco. O relógio estava perdendo corda e era por isso que a batida se arrastava com aquele amarelo cada vez mais desanimado, cada vez mais esbranquiçado (...)
De noite, quando eu fui dormir, fiquei esperando, esperando, esperando.
Nada. Só aquele branco todo; eu nunca pensei que silêncio fosse assim tão branco. E aí, sim, que vi mesmo que o meu amigo tinha morrido e que branco doía mais que preto, amarelo nem se fala!, doía mais que qualquer cor. (MAP, p.10).

¹⁹⁰ ALVAREZ, op. cit., p. 50.

A inexistência do som do relógio, sinônimo da irreversível ausência do amigo, é analogicamente relacionada às cores. Do amarelo ao esbranquiçado e, por fim, ao silencioso branco, a morte é um doloroso branco-nada que dói mais do qualquer dor/cor. A ausência do som e da cor corrobora a ausência de vida pois a morte do Amigo Pintor coloca-o fora do tempo. “E quando há relógios, haverá mortes e mortos, porque o tempo, como sabemos, passa e se esgota, e os mortos vão ficar fora do tempo, enquanto os vivos continuam imersos nele.”¹⁹¹

A morte é também associada a outras cores, conforme o menino vai assimilando o suicídio:

Pra mim, morte é coisa vermelha, coisa difícil de entender. Mas se *ela* vem feito ela vem pra tanta gente todo o dia, aí fica mais fácil um pouco de sacar.

Então, eu vim pra casa com aquela frase voltando sempre na minha cabeça: ele morreu que nem todo o mundo um dia morre. E aí aconteceu uma coisa que eu achei bem legal: foi nascendo um amarelo lá dentro do meu vermelho. (MAP, p.15).

Para Cláudio, a morte do amigo seria mais facilmente compreendida se tivesse sido provocada por acidente ou doença. O suicídio leva a um infundável questionamento:

Se na hora de debruçar pra ver a flor ele caía da janela; se na hora de comer ele se engasgava e sufocava; ou se ele então tivesse ficado bem velho; mas assim? resolvendo ele mesmo? eu vou me acabar é agora?

Por que, por que, por quê?!(...).

Então tinha sido mesmo uma morte de propósito. Mas por quê??

E por que que quando é assim todo o mundo faz mistério? e fala baixo? e fica até parecendo que suicídio é palavra feito palavrão; por quê?! (MAP, p.20-1).

A dificuldade de compreender o suicídio está intimamente relacionada à dificuldade de aceitação de que as pessoas possam determinar até quando desejam permanecer vivas. Quando alguém resolve abreviar a vida, e faz uso de sua liberdade de forma radical, a perplexidade que o ato provoca vem acompanhada de muitos questionamentos. Considerado

¹⁹¹ ATWOOD, op. cit., p.199.

uma auto-agressão, o suicídio é também uma forma de agredir os outros, num processo em que o suicida nega de forma veemente sua condição de vida, logo, sua forma de interagir com os outros.

Considerando que se trata do suicídio de um pintor, é interessante observar como as cores permitem analogias com a morte e o luto. Nos sonhos de Cláudio, as cores contribuem para a configuração de um ambiente melancólico, revelador da depressão do Amigo Pintor. No primeiro sonho, o cenário e a cortina do palco são cor-de-saudade, o pintor aparece fazendo papel de fantasma e três figuras – uma branca e duas azuis – fazem as vezes de coro. Vistas sob o prisma da simbologia, estas cores remetem à morte, pois o branco, dentre outras significações, é considerada uma cor de

passagem, (...) a cor privilegiada desses ritos [de passagem], através dos quais se operam as mutações do ser, segundo o esquema clássico de toda iniciação: morte e renascimento. (...) o branco é primitivamente a cor da morte e do luto. (...) É a cor da mortalha, de todos os espectros, de todas as aparições (...), da partida para a morte. (grifo dos autores).¹⁹²

Também a cor azul pode ser associada ao fim da vida pois “a profundidade do azul tem *uma gravidade solene, supraterranea*. Essa gravidade evoca a idéia de morte: as paredes das necrópoles egípcias (...) eram geralmente revestidas de um reboco azul-claro.(grifos dos autores).¹⁹³

No segundo sonho de Cláudio, as três paixões do Amigo Pintor aparecem vestidas com roupa verde. Têm voz idêntica e riem do mesmo jeito. São tão semelhantes que o menino não as distingue perfeitamente. O verde dessas três figuras remete a uma imagem tranquilizadora: “O verde, valor médio, mediador entre o calor e o frio, o alto e o baixo,

¹⁹² CHEVALIER e GHEERBRANT, op. cit., p.143.

¹⁹³ Id. Ibid., p. 107.

equidistante do azul celeste e do vermelho infernal – ambos absolutos e inacessíveis – é uma cor tranqüilizadora, refrescante, *humana*.”¹⁹⁴ Por outro lado, as qualidades do verde levam

a pensar que essa cor esconde um segredo, que ela simboliza um conhecimento profundo, oculto, das coisas e do destino (...). O verde conserva um caráter estranho e complexo, que provém da sua polaridade dupla: o verde do broto e o verde do mofo, a vida e a morte. É a imagem das profundezas e do destino.¹⁹⁵

As cores, portanto, descortinam o mundo do Amigo Pintor e permitem que Cláudio, através das cores e do teatro, possa ir, aos poucos, assimilando a morte do amigo. A ênfase em cores que podem ser relacionadas à morte e ao processo de passagem e do caminho do infinito evidencia a atmosfera depressiva que cerca o pintor. A depressão é caracterizada como um nevoeiro muito forte, tão forte que o Amigo Pintor achou que nunca ia passar, um nevoeiro que tapava tudo que é cor e provocava “um pouco de vontade de morrer.” (MAP, p. 27). Para A. Alvarez, “a depressão suicida é uma espécie de inverno espiritual, gelado, estéril, imóvel. Quanto mais rica, amena e agradável a natureza se torna, mais intenso parece esse inverno interior, e mais profundo e intolerável o abismo que separa o mundo interno do externo.”¹⁹⁶

A associação do nevoeiro à morte é também evidenciada pela cor:

Pra ele, a coisa que tinha mais cor-de-morte era nevoeiro. (...).
E então, um dia desses, fez um nevoeiro forte toda a vida. O Pintor espiava pela janela do apartamento dele, só via aquele nevoeiro tapando tudo que é cor, e falava feito costumava falar: hoje tá fazendo um pouco de vontade de morrer.
Nevoeiro assim forte quase sempre passa logo. Mas dessa vez não passou (...). A toda a hora o Pintor espiava na janela. E nada da vontade de morrer acabar. Foi por isso que ele se enganou: achou que a vontade nunca mais ia passar e então resolveu matar a vontade. (MAP, p. 27).

¹⁹⁴ Id. *Ibid.*, p. 939.

¹⁹⁵ Id. *Ibid.*, p. 941-3.

¹⁹⁶ ALVAREZ, *op.cit.*, p. 93.

O nevoeiro¹⁹⁷ remete a um “período transitório entre dois estados”¹⁹⁸. Segundo Chevalier e Gheerbrant, “acredita-se que o nevoeiro preceda as revelações importantes; é o prelúdio da manifestação”¹⁹⁹. Na obra em análise, o nevoeiro está estreitamente vinculado à idéia de depressão e morte. Pode ser encarado como um elemento que marca um período de transição na vida do Amigo Pintor, precedendo a mais importante manifestação: a da morte. O desejo de morrer, como um nevoeiro denso, invade de tal forma as entranhas do Pintor que ele não resiste: resolve matar a vontade. Nessa construção lingüística – achou que a vontade não ia passar e então resolveu matar a vontade – a ênfase na palavra vontade pode ser indicativo do que é um suicídio: um ato de vontade. A vontade de alguém que se sobrepõe às convenções, tabus e regras sociais, atingindo um extremo limite de individualização: morre-se pela própria vontade. Pode-se entender, ainda, que o Amigo Pintor não quisera se matar, e sim, acabar com a vontade de morrer, daí querer matar a vontade, e não a si. O desejo de morrer é a parte que se quer eliminar. Refletindo sobre essa forma de morte, Edgar Morin pondera:

Não somente o suicídio exprime a solidão absoluta do indivíduo, cujo triunfo coincide então exactamente com o da morte, como nos mostra que o indivíduo pode, na sua autodeterminação, ir até aniquilar friamente o seu instinto de conservação, e aniquilar assim a vida que recebeu da espécie, a fim de provar dessa forma, a si próprio, a impalpável realidade da sua onipotência.²⁰⁰

Na obra de Lygia Bojunga, assim como em muitas situações da vida, não há uma resposta para o suicídio. Cláudio, sem separar as boas lembranças que carrega consigo das constantes perguntas, passa a pensar no Amigo Pintor com “tudo bem junto e misturado”.

¹⁹⁷ Recorrente na obra de Lygia Bojunga, o nevoeiro também está presente nas obras *A casa da madrinha*, *O sofá estampado*, *Seis vezes Lucas*.

¹⁹⁸ CHEVALIER e GHEERBRANT, op. cit., p. 635.

¹⁹⁹ Id. Ibid., p. 635.

²⁰⁰ MORIN, E. *O homem e a morte*. Trad. de João Guerreiro Boto e Adelino dos Santos Rodrigues. 2.ed. Mira-Sintra: Europa-América, 1988, p. 69.

Assim, quem sabe, as cores e a arte do amigo possam ajudá-lo a entender, aos poucos, cada porquê.

Fiquei olhando e olhando o jeito que ele tinha juntado as duas folhas. Olhei tanto que acabei até sabendo que eu não tinha nada que separar *Amigo* pra cá e *por que* pra lá. O que eu tinha era que fazer o que ele fez com as folhas e com o azul do céu: juntar. Bem junto.

E então juntei.

Agora, quando eu penso no meu Amigo (e eu continuo pensando tanto!) eu penso nele inteiro, quer dizer: cachimbo, tinta, por quê? gamão, flor que ele gostava, morte de propósito, por quê? relógio batendo, amarelo, por quê, blusão verde: tudo bem junto e misturado.

E comecei a gostar de pensar assim.

Acho até que se eu continuo gostando de cada *por que* que aparece, eu acabo entendendo um por um. (MAP, p.51, grifos da autora).

A busca de respostas é um processo contínuo, mas pensar tudo misturado, como a vida é misturada, com dores e cores, com vida e morte, ajuda a compreender que tudo faz parte de um mesmo ciclo. Ainda que não entenda o suicídio do Amigo, e a tensão permaneça, Cláudio aprende a pensar sem separar, sem excluir, sem querer ordenar algo que é muito complexo. Nesse processo, o menino – a partir dos ensinamentos do pintor – toma consciência da importância das cores para expressar o que sente e busca, na arte, respostas para seus medos e dúvidas. Ao incorporar o saber/sabor da arte Cláudio aprende que não há respostas fáceis – a arte também não dá respostas – pois as cores da vida são também as cores da morte.

5.4 ESCULPINDO A MORTE

Uma história contada por um velho pescador dá início a *Nós três* e prenuncia uma narrativa de cunho passionai, na qual o amor e a morte aparecem estreitamente vinculados. O pescador conta a Rafaela que

a Morte andava a cavalo e que ela gostava de galopar. Aonde ela passava um vento grande levantava, e se tinha flor no caminho a pata do cavalo amassava. Contou que no coqueiral tinha uma flor rasteira que dava uma flor azul. A flor era grande e bonita: guardava lá dentro dela o Amor. Contou que a Morte adorava essa flor, e quando via ela de longe já gritava pro cavalo, não pisa naquela flor que ela é minha! E o cavalo não pisava. (NT, p.10).

A história do pescador faz eco à narrativa mitológica, segundo a qual as flechas do Amor misturam-se às flechas da Morte. De acordo com a mitologia grega, numa tarde quente, Eros entra numa caverna fresca e escura. Era a caverna da própria Morte. Ao recostar-se para descansar, as flechas lhe caem e se misturam com as flechas da Morte, que estavam espalhadas por ali. Quando acordou, viu que suas flechas tinham se misturado às demais. Pegou a quantia de flechas que sabia que trazia consigo, mas acabou levando algumas que pertenciam à Morte, deixando, na caverna, algumas das suas.²⁰¹

Assim, ao disparar suas flechas, Eros tanto pode provocar o amor quanto a morte. A coexistência das flechas acidentalmente misturadas deixa entrever a complexidade do sentimento amoroso que pode revelar-se destrutivo, egoísta, agressivo.

Em *Nós três*, o pescador diz que a Morte gosta de galopar. Seu cavalo, vigoroso, pisa nas plantas do caminho, destruindo-as. Ao estudar os símbolos teriomorfos – regime diurno da imagem – Gilbert Durand aponta o cavalo como

isomorfo das trevas e do inferno. (...) Os poetas não fazem mais que reencontrar o grande símbolo do cavalo infernal tal como aparece em inumeráveis mitos e lendas, em ligação quer com constelações aquáticas, quer com o trovão ou os infernos antes de ser anexado pelos mitos solares. Mas estas quatro constelações, mesmo a solar, são solidárias de um mesmo tema afectivo: o medo diante da fuga do tempo simbolizada pela mudança e pelo ruído. (...). [o cavalo] é a montada de Hades e de Poseidon. (...) Também Brimo, a deusa fereica da morte, é figurada em moedas montada num cavalo. Outras culturas ligam ainda de modo mais explícito o cavalo, o Mal e a Morte. No *Apocalipse*, a Morte cavalga o cavalo esverdeado. (...) O folclore e as tradições populares germânicas e anglo-saxônicas conservaram esta significação nefasta e macabra do cavalo: sonhar com um cavalo é sinal de morte próxima.²⁰²

²⁰¹ De acordo com citação em destaque em: KOVÁCS, M. J. Morte, separação, perdas e o processo de luto. In: KOVÁCS, M. J. (coord). *Morte e desenvolvimento humano*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992, p.149.

²⁰² DURAND, op. cit., p.55.

Na história do pescador, portanto, já estão presentes elementos que configuram a narrativa central – de Rafaela, Davi e Mariana – antecipando, intratextualmente, a atmosfera passional que predomina no texto.

A proximidade da morte também é evidenciada no acidente que provoca a perda de um dos braços de Davi: “Um companheiro me viu no mar, deu o alarme, baixou uma embarcação pra ir me salvar. Depois ele contou que naquele dia a Morte chegou pertinho de mim mas que a embarcação chegou primeiro. (...) não vi a cara do cação-anjo, o meu companheiro é que viu ele rasgando o meu braço...” (NT, p.18).

Há, ainda, ao longo do texto, referências que preparam o leitor para a cena em que Mariana, tomada pela angústia de se ver abandonada por Davi, pega a faca que está sobre a mesa e o mata. Esta antecipação pode ser observada na cena em que Rafaela e Davi encontram um passarinho preso na teia de uma aranha e conversam sobre a diferença entre os animais, que matam para comer, e os seres humanos: “Na natureza é assim, um bicho mata o outro pra poder matar a fome. É duro. Mas se ele não mata ele morre de fome. Só gente é que mata sem precisar matar”. (NT, p.41). A aranha enreda sua presa, assim como Mariana enreda Davi, aprisionando-o em sua teia: “– O passarinho ficou preso na teia; se enredou, se enrolou. A aranha foi rapidinho pra perto dele, e foi fazendo mais teia e foi fazendo mais fio e foi passando o fio pra cá, pra lá (...) fazendo ele cada vez mais prisioneiro, mais prisioneiro.” (NT, p 40).

A simbologia da aranha remete ao mito de Aracne – jovem mortal lídia, exímia na arte da tecelagem – que ousa desafiar a deusa Atenas. Para puni-la, Atenas a transforma numa aranha. “A aranha, cuja teia hoje em dia pouco ou nada significa, simboliza nessa lenda a derrota de um mortal que pretendeu rivalizar com Deus: é a ambição demiúrgica punida”.²⁰³ Também Mariana, em sua pretensão demiúrgica, será punida com a perda da capacidade de

²⁰³ CHEVALIER e GHEERBRANT, op. cit., p. 71.

criar e, por conseguinte, com a morte. Tal cena, portanto, antecipa conflitos que se confirmarão posteriormente na narrativa pois Mariana, assim como a aranha, quer aprisionar Davi. A instabilidade da moça faz com que ela passe “de bonita pra feia assim, ó, num instante” (NT, p.42).

O clima de tensão que antecede o crime é marcado por movimentos sinuosos da mão de Mariana – a mesma mão que é capaz de tirar vida de pedra –, pelo silêncio, pela “testa franzida, o olho assustado”, o cabo da faca na mão de Mariana: “a mão está nervosa, sobe e desce, sobe e desce no cabo da faca”, até o momento da morte. “Ela fica parada. Mas a mão não: num movimento depressa, louco, abaixa o cabo da faca e corre. A lâmina se atira pro Davi, entra nele, entra fundo. A Mariana dá um grito.” (NT, p.50).

Na mão de Mariana, faca e cinzel – ambos instrumentos cortantes – têm significados opostos: enquanto ela busca a perenidade através da arte – e com o cinzel “tira vida de pedra” –, chega à destruição através da faca. Se, com o cinzel, Mariana cria arte e vida, com a faca ela anula seu poder artístico e cria a morte. Por se tratar de uma escultora, cuja última obra, em fase final, era justamente uma estátua de Davi, a punição que lhe é reservada é privá-la da capacidade de criar:

- ... só que tudo o que ela faz vai ser sempre a mesma coisa. A última coisa que ela estava fazendo quando pegou a faca e matou o Davi.
- O cabelo dele! (...).
- Então é o cabelo do Davi que a mão dela vai ficar repetindo. (...).
- A mão dela não vai mais parar de trabalhar, mas vai emburrecer, vai desaprender de criar.
- Só vai repetir?
- Só vai repetir.
- Vai ficar que nem máquina, fazendo sempre igual a mesma coisa, é isso?(NT, p.72-3).

Sem conseguir deixar de repetir o cabelo de Davi “que nem máquina”, ou seja, despojada de sua arte, Mariana expia a pena por seu ato homicida. E sua história passa a fazer parte do repertório do pescador:

Mas um dia (ninguém sabe por que) a mão dela desaprendeu de tirar. Só ficava repetindo a mesma coisa: um sol.

E quem passou por lá e viu (...) conta que ela chorava, que ela batia na mão assim, ó, querendo ver se a mão acordava, se a mão saía daquela besteira, se a mão aprendia de novo o quê que ela tinha que fazer.

Mas a mão não aprendia, e tudo que é pedra e troço que ela tocava, virava sempre a mesma coisa (e o dedo dele larga a rede pra riscar raio de sol na areia).

Até que um dia, cansada daquilo, a mulher fechou a casa e saiu no barco.

Ninguém sabe pra onde é que ela foi. (NT, p. 81).

Espécie de Rei Midas que, castigado por sua ganância, tudo que toca transforma em ouro, inclusive a filha, Mariana, tudo que toca materializa o próprio castigo. Embora não tenha perdido sua liberdade, Mariana sofre uma punição maior: sem poder criar, perde a vida, na medida em que viver significava esculpir. E assim como a escritora do conto *A troca e a tarefa*, Mariana desiste de viver – desaparece – pois a vida sem a possibilidade da criação artística é uma forma de morte.

Estabelece-se, portanto, uma contraposição entre Mariana e Pigmalião – famoso estatuário de Chipre, segundo a mitologia greco-latina – que, graças ao amor por sua obra, é premiado com a humanização de sua arte – “à força de preces, conseguiu da deusa [Vênus] a graça de animar com sopro vital a obra de suas mãos. A bela estátua tornou-se uma formosa mulher.”²⁰⁴. Mariana, em virtude do sentimento de posse, tira a vida de Davi – cujo nome é, a propósito, anagrama de Vida – e perde a capacidade criadora: uma trágica forma de morte. Enquanto, no mito de Pigmalião, o amor pela obra de arte converte a pedra em vida, em *Nós três*, o desejo de posse de Davi mata a arte.

Estas imbricações entre arte, vida e morte são recorrentes na obra de Lygia Bojunga, assim como as indagações sobre a natureza da representação artística. Numa conversa com Rafaela, Davi reclama da obsessão de Mariana por esculpir:

²⁰⁴ SPALDING, op. cit., p. 210.

- Ontem eu pensei que ela tava me fazendo festa aqui, ó, mas ela estava era estudando a minha orelha pra comparar ela com a outra.
- A tua orelha de pedra ficou mais bonita que a tua orelha de verdade.
- Você acha?
- Eu disse isso pra Mariana e sabe o que que ela falou? Que a tua orelha de verdade é a da pedra. (NT, p.35).

O fato de Mariana raramente sair de casa – e passar a maior parte do tempo esculpindo e alisando pedras – leva Davi a estabelecer comparações entre a namorada escultora e a menina Rafaela: “Você é tão legal, você tá sempre pronta pra cantar, pra brincar, você tá tão a fim de viver a vida, pra que que você vai querer ser feito ela que só tá a fim de inventar a vida!” (NT, p.36). A contraposição entre viver a vida e inventar a vida, e entre a orelha de verdade e a orelha de pedra, aponta para a complexidade inerente ao fazer artístico. De onde vem o impulso criador? Por que inventar a vida é tão ou mais importante, para o artista, que viver a vida?

Presas aos cabelos de Davi, Mariana permanece tragicamente aprisionada ao momento da morte: de Davi, da vida e da arte.

5.5 ESQUIVANDO-SE DA MORTE

Na segunda parte da obra *Retratos de Carolina*, a autora dirige-se ao leitor e, entre outras considerações, aborda a dificuldade que sentiu para dar um “fim” à protagonista: “... aqui, nos *Retratos*, eu uso um espaço diferente (...) pra te contar a hesitação que me perseguiu até conseguir botar um ponto final na Carolina.” (RC, p. 163).

A conversa com o leitor toma o formato de *história-que-continua* na qual, após ter sido finalizada a história de Carolina, a personagem reaparece, recusando-se a ter sua história encerrada: “– Desde que você botou aquele ponto final em mim eu estou querendo esse papo contigo. Mas eu sei que, quando eu resolvi reconstruir a minha vida com *essa minha mão aqui*

(...) você logo se envolveu com o Discípulo, e eu não quis, de saída, perturbar o *affair* de vocês dois.” (RC, p.165).

Num interessante diálogo com a escritora, a personagem tenta convencê-la a fazer mais *retratos* pois considera que os anteriores foram negativos: em todos ela sofrera frustrações, perdas, decepções. Tem-se, portanto, em *Retratos de Carolina*, a instigante situação em que uma personagem invade o espaço do escritor com o objetivo de evitar que sua história tenha fim.

- Eu preciso te convencer a fazer outro retrato de mim.
- Esquece isso, meu bem.
- Deixa eu ir junto, me leva.
- Não, Carolina, o Discípulo tá me esperando lá em Santa Teresa.
- Eu prometo que eu não perturbo vocês dois.
- Então eu não te conheço? – Nem deixei ela falar mais nada; vim m’embora pro Rio. (RC, p.169-70).

A invasão de Carolina leva a uma intrincada relação entre a escritora e a personagem, prolongando a história da personagem e abrindo espaço para a história da escritora. Carolina também assume voz narradora: deixada no Cata-vento, passa a escrever um diário em itálico – distinto formalmente da narrativa da escritora – no qual registra suas expectativas, sonhos e angústias:

*Ela pensa que eu vou desistir mas eu não vou não: quando ela voltar eu começo a martelar a mesma tecla: ela tem que fazer mais retratos de mim.
Mas até ela voltar o que que eu fico fazendo aqui nessa casa? Não adianta querer planejar a minha vida, o meu trabalho, nada! Eu ainda dependo dela pra tudo. (...)
Se ela tivesse mesmo resolvida a me dar tchau, ela me levava embora e pronto.
É...
Se ela não me levou é porque ainda não me desligou.*(RC, p.173, grifos da autora).

Desta forma, o leitor acompanha o desenrolar da história da Carolina – sob a perspectiva dela própria – e da escritora, contada por ela mesma e por sua personagem. Nesse complexo universo ficcional, destaca-se, por um lado, a dificuldade que a escritora sente ao

ter que se separar de suas personagens, e, por outro, o ciúme que uma personagem – no caso Carolina – sente de outra que passa a ser o foco das atenções:

*– Carolina, será que não dá pra entender que, no momento, eu só estou querendo me ocupar dele?
Foi s'embora e me deixou aqui de novo em banho-maria.
Bom, pelo menos eu sei que enquanto ela me deixa aqui pendurada é porque ela ainda ta hesitando no tal tchau.
Foi sempre assim: ela custa demais pra se separar da gente de vez. (RC, p.191).*

A narrativa de Carolina acaba se constituindo em novo retrato: um auto-retrato. Neste, alçada à condição de narradora, Carolina se apropria da nova personagem da escritora – Discípulo – e a traz para seu auto-retrato. O fato de Discípulo ter migrado para a história de Carolina leva ao cancelamento – abortamento – da peça na qual a escritora vinha trabalhando: “– Eu não preciso sumir com ninguém porque eu não tenho mais Discípulo: você trouxe ele pra tua história. E se eu não tenho mais Discípulo eu não tenho mais peça. Foi isso que aconteceu, Carolina, só isso: a minha peça já era.” (RC, p. 204).

Efetiva-se o que a escritora temera: a personagem Discípulo lhe escapa e confirma sua maior superstição: “acho que se eu falo dos personagens que ainda estou criando eles vão me escapar. E sei que um dos tropeços maiores da minha profissão (...) é, de repente, perder um personagem de vista.” (RC, p. 183). Ao fazer seu auto-retrato, Carolina assume função autoral e acaba por usurpar o lugar do criador, ou seja, ao assumir a autoria do seu retrato, passa de criatura a criadora. Nesse movimento de mão-dupla, autora e personagem são alçadas, simultaneamente, à condição de criadoras e criaturas.

Carolina, ao repelir a idéia da própria morte – quer mais retratos – impede o nascimento de outra personagem, pois, ao trazer Discípulo para seu auto-retrato, o traz fragmentado e sem força. Impedida de vir à luz na peça em que faria o papel principal, personagem e obra são abortadas: têm suas vidas interrompidas. O que, no caso da literatura, não impede que ecos da personagem inviabilizada reapareçam em outra:

- É, Carolina, não tem mais peça. O que antes era peça vai virar papel rasgado. Que vai pro lixo. O caminhão vai levar. E vai deixar no depósito de reciclagem. E o que era peça vira papel reciclado. E vai pra uma papelaria. E um dia eu passo por lá. E vejo o papel à venda. E acho ele legal, bom pra escrever. Compro e levo ele pra casa. Começo a escrever nele. Me assalta a impressão de que eu já lidei com ele em algum lugar, em alguma época. Começo a criar nele um novo personagem. Diferente do Discípulo. Mas que, lá pelas tantas, dá uma risada igualzinha a uma risada que o Discípulo deu numa das páginas que foi pro lixo, (...) (RC, p. 205-6).

A dificuldade em dar adeus às personagens – em admitir que elas morrem – leva ao adiamento, a hesitações, como se fosse necessário um tempo para processar o luto. Enquanto Carolina tenta adiar seu fim, não há espaço para outras personagens. Mesmo que elas existam, são fragmentadas, perdem-se. Carolina precisa dar tchau para que uma nova (velha?) personagem possa ocupar seu espaço. Uma personagem que pode ter sido reciclada, resgatada de algum canto do porão, mas que só vai nascer quando a outra, finalmente, se despedir. Assim, também na ficção a vida cumpre um ciclo.

5.6 A CAMA PERMANECE

Considerando-se a arte como resultado de uma tensão, um constante processo de busca – que, em última instância, é o que move o ser humano e o afasta da morte –, a análise das quatro obras em destaque permite inferir que: 1) sem arte não há vida (“*A troca e a tarefa*”); 2) a insatisfação com o processo criativo pode levar à depressão e falência da vontade de viver (*O meu amigo pintor*); 3) sem vida não há arte (*Nós três*); 4) tanto na realidade quanto na ficção a vida cumpre um ciclo (*Retratos de Carolina*).

Nas obras de Lygia Bojunga, há simbiose entre arte e vida: ambas se cruzam, indissociavelmente. Assim, na medida em que a morte implica ausência de vida, implica também ausência de arte. Estar-se-ia, desta forma, diante de um novo conceito: “morte é ausência de capacidade criadora” pois, em última instância, arte é vida?

O apagamento e o silenciar da arte – tão bem evidenciados em “*A troca e a tarefa*”, na imagem do mar que avança e apaga as obras desenhadas na areia, e no silêncio do relógio na obra *O meu amigo pintor* – implicam o apagamento e o silenciar da vida. Por outro lado, a interrupção da vida – destaque em *Nós três* – implica a cessação da arte, pois esta, ainda que seja indispensável à vida, não tem poder salvífico. Nessa intrincada trama, a arte não é maior que a vida, nem esta é maior do que aquela.

Para o escritor argentino Ernesto Sabato, “a literatura não é um passatempo nem uma evasão, mas uma maneira – talvez a mais completa e profunda – de examinar a condição humana.”²⁰⁵ Pode-se afirmar que Lygia Bojunga examina a condição humana a partir da tensão vida/morte e suas imbricações com a arte, compondo uma obra que se destaca pela profundidade das reflexões que incita, no universo da literatura infantil e juvenil brasileira.

Ao analisar a importância da arte no século XX, A. Alvarez destaca que

A arte no século XX pode começar do nada, mas ela floresce graças à sua crença em si mesma, na possibilidade de controlar aquilo que parece essencialmente incontrolável, na coerência do que parece incoerente e na sua capacidade de criar seus próprios valores. A arte, em outras palavras, sobrevive porque os artistas continuam a acreditar na possibilidade da arte a despeito de tudo o que é antiarte.²⁰⁶

Lygia Bojunga demonstra “acreditar na possibilidade da arte a despeito de tudo o que é antiarte”, incluídas aí a violência e a morte. Desde as obras iniciais – *Angélica* e *Os colegas*, nas quais é ressaltada a importância da música e do teatro, da expressão artística popular – até as últimas – *A cama* e *Retratos de Carolina*, nas quais a música, a arquitetura e a escultura merecem destaque –, a autora mantém como um dos pilares a valorização de todas as formas de arte.

²⁰⁵ SABATO, E. *O escritor e seus fantasmas*. Trad. de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 13.

²⁰⁶ ALVAREZ, op. cit., p. 228.

Observa-se, ainda, que a hesitação, evidenciada pela narradora, em dar um fim à personagem Carolina, em *Retratos de Carolina*, alia-se à tendência de reciclar, de reaproveitar materiais e objetos atribuindo-lhes outras roupagens – novas marcas, novas características – num processo em que uma forma de vida dá lugar a outra. Assim como o papel reaproveitado pode trazer reminiscências de outra personagem, objetos e lugares podem passar por esta reciclagem, pois a vida se transforma em ciclos nos quais morte e vida se alternam, possibilitando que novas formas de existência se manifestem. No geral, destaca-se, na obra de Lygia Bojunga, a importância da manutenção da vida para além do indivíduo, num constante reciclar. Pode-se dizer que, na obra da escritora, encontra-se ficcionalizada a afirmativa de Maurice Maivois: “a morte dá à vida oportunidades para novas tentativas”.²⁰⁷

Uma imagem para esse contínuo desenrolar da vida é encontrada na obra *A cama*²⁰⁸, na qual o objeto pode ser visto como uma metáfora da vida. A cama acompanha uma família por várias gerações, vê nascimentos e mortes, presencia cenas de dor e solidão e cenas de amor:

Mesmo contrastando tanto com tudo em volta, a cama parecia à vontade. E a sensação de estranheza que ela produzia era justo por isso. Sendo tão velha, de certa maneira ela casava bem com o nenê. O ar barroco e altaneiro que ela tinha se diluía num ar acostumado-com-a-vida, de tanto que nasceram nela, de tanto que morreram nela, de tanto suspiro e gemido de amor que ela tinha ouvido.

Tobias se debruçou um pouco, olhando a criança. Que sozinha! ele pensou. (Mais tarde, Tobias vai contar esse momento pro nenê que ele está olhando agora. E vai dizer: você não ‘tava sozinho, não; ‘tava você e a cama, tomando conta de você, feito uma mãezona.) (C, p. 42).

A cama permanece: por mais que as pessoas morram, sempre novas expressões de vida hão de nascer. Este é um conceito fundamental na obra de Lygia Bojunga: vida e morte são partes integrantes da mesma dinâmica social. Ao enfatizar este ciclo – “de tanto que nasceram nela, de tanto que morreram nela” – a autora recupera uma concepção de morte na

²⁰⁷ Apud ZIEGLER, op. cit., p. 304.

²⁰⁸ BOJUNGA, L. *A cama*. Rio de Janeiro: Agir, 1999.

qual ela não é delegada aos médicos e aos modernos centros de terapia intensiva (CTI). Assim como o nascimento, a morte está próxima, está na mesma casa, no mesmo ambiente: é a dinâmica da vida.

Molhada, lanhada, encostada na parede, a cama olhava chover.
 E agora? quem é que vinha dormir nela?
 Tantos! tantos já tinham vindo.
 Vinham. Iam. Vinham. Iam, morriam.
 Mas ela tinha nascido de uma árvore magnífica e forte (...): ela continuava. Continuava.
 Quem é que vinha agora dormir nela? amar nela? nascer nela? morrer nela?
 A cama espera. (C, p.170).

Margaret Atwood, refletindo sobre o processo de criação, especialmente sobre a literatura, levanta a hipótese de que “não apenas alguns, mas todos os escritos do gênero narrativo, e talvez até *tudo* que se escreva, seja no fundo motivado pelo medo e a fascinação diante da mortalidade – por um desejo de empreender a arriscada viagem para os Infernos e dali trazer algo ou alguém ao regressar (grifo da autora).”²⁰⁹ Vai-se aos Infernos em busca de riqueza e conhecimento, para combater um monstro maligno, para resgatar os amados e os perdidos²¹⁰. Para a escritora canadense, a viagem aos Infernos é recorrente não apenas na literatura²¹¹, podendo ser encontrada no mito de Orfeu, de Isis, de Perséfone²¹², dentre outros.

Ao comentar sobre a busca dos amados, Atwood reporta-se a uma análise da *Divina Comédia* concebida pelo escritor argentino Jorge Luis Borges. “Ir ao país dos mortos e trazer de volta à terra dos vivos alguém que estava lá – é um desejo humano muito profundo, embora seja também algo rigorosamente proibido. Mas é possível conceder uma espécie de via a quem escreve.”²¹³ Para Borges, toda a vasta e intrincada estrutura da *Divina Comédia* foi composta por Dante “para poder entrever a falecida Beatriz e trazê-la de volta à vida em seu

²⁰⁹ ATWOOD, op. cit., p. 196-7.

²¹⁰ Id. Ibid., p. 209.

²¹¹ Dentre muitas obras, destacam-se a *Eneida* de Virgílio, *A epopéia de Gilgamesh* e a *Divina Comédia*, de Dante.

²¹² Ísis empreendeu a viagem ao mundo dos mortos para juntar os pedaços do marido Osiris; Deméter foi resgatar a filha Perséfone, seqüestrada por Hades; Orfeu encantou os senhores dos Infernos com sua música e conseguiu resgatar Eurídice – mas olha para trás e a perde.

²¹³ ATWOOD, op. cit., p. 213.

poema. É porque escreve sobre ela, e somente por isso, que Beatriz pode voltar a existir novamente na mente do escritor e do leitor.”²¹⁴

Embora o poeta não consiga trazer a amada de volta ao reino dos vivos, ela permanece imortalizada através de seus versos. Beatriz não existe de fato, mas no mundo das palavras e da memória. Resgatada do reino dos mortos – dos esquecidos – pela palavra que atualiza e renova sempre que um leitor empreender a viagem através dos versos de Dante, Beatriz alcança a imortalidade. E, com a *Divina Comédia*, Dante.

É possível estabelecer um contraponto entre a situação de Dante e Beatriz e a de Mariana e Davi (da obra *Nós três*, analisada neste capítulo). O poeta resgata Beatriz, através do registro escrito. Mariana não consegue recuperar Davi – faz uma espécie de viagem aos Infernos quando sai de barco, mas não volta com o amado. A escultora não consegue trazer o amado de volta e, por mais que tente, sua obra fica incompleta e sua capacidade criadora acaba. Mariana perde a inspiração representada por Davi-vida e também vai para o reino dos mortos.

Pode-se inferir, a partir dessas considerações, que, mais do que em busca do amado ou da amada, os escritores descem aos Infernos em busca de algo que lhes é essencial: a inspiração e a palavra que permite traduzi-la:

- E onde se encontra a história?

Na escuridão. É por isso que imaginamos que a inspiração nos venha em lampejos. Entrar em uma narrativa – no processo narrativo – é entrar em uma estrada escura. Não podemos ver o que vem pela frente. Os poetas também sabem disto; eles também percorrem estradas escuras. O poço da inspiração é um buraco que leva para baixo. (...).

O mundo dos Infernos guarda os segredos. Lá estão os segredos escabrosos e quaisquer outros em que desejemos pôr as mãos. Lá estão as histórias, ou muitas delas.²¹⁵

O mais importante é voltar da escuridão e contar as histórias, pois todo escritor escreve sobre o que já aconteceu, sobre o passado, sobre o que foi. A ficção é o reino da

²¹⁴ Id. Ibid., p. 213.

²¹⁵ Id. Ibid., p. 218.

memória: reino dos mortos, trazidos à luz no ato da escrita e da leitura – que atualiza e devolve à vida²¹⁶. Fora da escrita, os mortos e suas histórias não existem. É pela escrita e pela leitura que eles se mantêm vivos pois através da leitura eles reingressam no tempo. Cabe ao leitor trazer as histórias de volta ao presente: devolver-lhes o sopro de vida que sustenta a arte.

De acordo com Margaret Atwood, todos os escritores mantêm vínculo com o mundo dos mortos:

Todos os escritores aprendem com os mortos. Enquanto continuamos a escrever, continuamos a explorar o trabalho dos escritores que nos precederam; ao mesmo tempo nos sentimos julgados e responsabilizados por eles. Mas não aprendemos apenas com os escritores – podemos aprender com nossos antepassados. Porque os mortos controlam o passado, controlam as histórias, e também certas verdades. (...) Todos os escritores têm de passar do *agora* para o *era uma vez*; todos devem ir daqui para lá; todos devem descer até o lugar em que as histórias estão guardadas; todos devem cuidar para não serem capturados e imobilizados no passado. E todos precisam furtar ou recuperar, dependendo do ponto de vista. Os mortos podem guardar o tesouro, mas ele será inútil se não puder ser trazido de volta à terra dos vivos e reingressar no tempo – o que significa entrar para o domínio do público, o domínio dos leitores, o domínio da mudança.²¹⁷

Se ao escritor é delegado o papel de resgatar o tesouro e colocá-lo sob o domínio do público, dos leitores, sob o domínio da mudança, isso significa que ele pode vencer a morte? No romance “*As intermitências da morte*”²¹⁸, de José Saramago, o artista não apenas está imune à morte, como a seduz com sua arte. Após uma série de mortes anunciadas através de cartas de cor violeta, a morte²¹⁹ se depara com um caso estranho: não consegue que um músico receba a mensagem. Ao verificar o que ocorre, quem sucumbe é a morte: não apenas destrói a carta como se entrega à paixão pela arte e pelo músico.

²¹⁶ Na obra *Paisagem*, Lygia Bojunga discute as relações que se estabelecem entre escritor e leitor a partir de uma obra. A interação entre Lourenço – leitor modelo – e a personagem-narradora lança luzes sobre a dinâmica intrínseca ao processo da escrita-leitura.

²¹⁷ Id. *Ibid.*, p. 220-1.

²¹⁸ SARAMAGO, J. *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

²¹⁹ Grafada, no romance de José Saramago, com inicial em minúsculo, por se tratar apenas da morte relativa aos seres humanos.

Tu, que te havias habituado a poder o que ninguém mais pode, vias-te ali impotente, de mãos e pés atados, com a tua licença para matar zero zero sete sem validade nesta casa, nunca, desde que és morte, reconhece-o, havias sido a esse pondo humilhada. Foi então que saíste do quarto para a sala de música, foi então que te ajoelhaste diante da suíte número seis para violoncelo de Johann Sebastian Bach e fizeste com os ombros aqueles movimentos rápidos que nos seres humanos costumam acompanhar o choro convulsivo, foi então, com os teus duros joelhos fincados no duro soalho, que a tua exasperação de repente se esvaiu como a imponderável névoa em que às vezes te transformas quando não queres ser de todo invisível.²²⁰

A beleza da música entenece a morte que, do seu olhar agudo de águia acostumada a aniquilar a caça, nesse momento marcado pela piedade, deixa escapar uma lágrima:

A orquestra calou-se. O violoncelista começa a tocar o seu solo como se só para isso tivesse nascido. Não sabe que aquela mulher do camarote guarda na sua recém-estreada malinha de mão uma carta cor de violeta de que ele é destinatário, não o sabe, não poderia sabê-lo, e apesar disso toca como se estivesse a despedir-se do mundo, a dizer por fim tudo quanto havia calado, os sonhos truncados, os anseios frustrados, a vida, enfim. Os outros músicos olham-no com assombro, o maestro com surpresa e respeito, o público suspira, estremece, o véu de piedade que nublava o olhar agudo da águia [da morte] é agora uma lágrima.²²¹

A ponte que se estabelece entre o músico e a morte (sob o disfarce de uma linda mulher) tem como alicerce a música: a de mais difícil execução, aquela que faz as mãos de ambos arderem. Músico e morte se unem sob o império da música:

A mulher pegou no caderno da suíte número seis de Bach e disse, Isto, É muito longa, leva mais de meia hora, e já começa a ser tarde, Repito-lhe que temos tempo, (...) O violoncelista sorriu (...) Abriu o caderno sobre o atril, respirou fundo, colocou a mão esquerda no braço do violoncelo, a mão direita conduziu o arco até quase roçar as cordas, e começou. (...) A passagem difícil foi transposta sem que ele se tivesse apercebido da proeza que havia cometido, mãos felizes faziam murmurar, falar, cantar, rugir o violoncelo, eis o que faltou a Rostropovitch, esta sala de música, esta hora, esta mulher. Quando ele terminou, as mãos dela já não estavam frias, as suas ardiam, por isso foi que as mãos se deram às mãos e não se estranharam. (...) Entraram no quarto, despiram-se e o que estava escrito que aconteceria, aconteceu enfim, (...). Ele adormeceu, ela não. Então ela, a morte, levantou-se, abriu a bolsa que tinha deixado na sala e retirou a carta de cor violeta. (...) Saiu para a cozinha, acendeu um fósforo (...) o fósforo de todos os dias, que fazia arder a carta da morte, essa que só a morte podia destruir. Não ficaram cinzas. A morte voltou para a cama, abraçou-se ao homem e, sem compreender o que lhe estava a suceder, ela que nunca dormia, sentiu que o sono lhe fazia descair suavemente as pálpebras. No dia seguinte ninguém morreu.²²²

²²⁰ Id. Ibid., p. 155-6.

²²¹ Id. Ibid., p. 191-2.

²²² Id. Ibid., p. 206-7.

No romance de José Saramago, a morte é momentaneamente subjugada: através da arte, pode-se chegar à imortalidade. Na obra de Lygia Bojunga, a privação da capacidade criadora leva à morte.

6 CONCLUSÃO

Ao longo deste trabalho desenvolveram-se estudos e argumentos que tornaram possível constatar a singularidade da obra ficcional de Lygia Bojunga no quadro das representações da morte que permeiam a literatura infantil e juvenil brasileira contemporânea, e concluir que a associação entre arte e vida constitui-se aspecto fundamental nas obras da escritora.

A abordagem ficcional da simbiose arte-vida pode ser encontrada em várias obras, especialmente nos títulos analisados no capítulo cinco – *A morte na obra de Lygia Bojunga: escrever para armazenar o tempo*.

Conforme evidenciado, a necessidade de escrever é um imperativo que determina a vida e a morte da protagonista do conto “*A troca e a tarefa*”. A obstinação pela arte leva à antecipação da morte iminente, numa narrativa em que é recorrente a tensão entre vida-arte e morte. Nessa tensão, não há um pólo necessariamente positivo, pois sem arte a vida equipara-se à morte. Assim, optar pela vida significa optar pela morte, o que remete ao conceito de *phármakon*, discutido por Derrida (1997): considerando-se que o caráter ambíguo lhe é constitutivo, a escritura não pode ser tomada como remédio para todos os males: ao contrário, ela também é veneno. Em *Nós três*, a mesma questão é abordada: a expressão artística é anulada quando Mariana usa a mão, que sempre usara para transformar pedra em arte, para matar Davi. Ao tirar a vida, a escultora acaba também com sua capacidade criadora. Do que se depreende que o fim da vida provoca o fim da arte. Essas duas narrativas enfatizam um conceito que permeia toda obra de Lygia Bojunga: sem vida não há arte, assim como sem arte não há vida. Por isso, quando o artista sente um profundo descontentamento com sua forma de expressão, a arte pode desencadear crises que levam à desistência do processo criativo e da própria vida, evidente na obra *O meu amigo pintor*.

Tal como a protagonista de “*A troca e a tarefa*” – que transforma a vontade de morrer na história da vontade de morrer – Lygia Bojunga empreende a arriscada viagem aos Infernos de que fala Atwood (2004) para dali trazer seus tesouros: histórias nas quais a morte é recorrente, sobrepujada pela vontade de escrever, muito maior. Confrontadas com a morte, tanto a vida quanto a arte são sobrevalorizadas e constituem uma unidade indissolúvel.

Da obra da autora apreende-se que o apagamento e o silenciar da arte implicam o apagamento e o silenciar da vida. Por outro lado, a interrupção da vida implica a cessação da arte, pois esta, ainda que seja indispensável à vida, não tem poder salvífico. Nessa intrincada trama, a arte não é maior que a vida, nem esta é maior do que aquela.

Cotejando as obras de literatura infantil e juvenil analisadas no capítulo dois – *A morte na literatura infantil e juvenil brasileira* – com as de Lygia Bojunga, pode-se afirmar que a obra da autora se distingue das demais em vários aspectos: não dissimula a morte e a perda: suas personagens crianças presenciam e vivenciam várias formas de morte, físicas e simbólicas; praticamente não há especulações de ordem mística ou religiosa: na dinâmica social se percebe a presença da morte, e isso é mais importante que indagações de ordem místico-religiosa; o material onírico e as evocações simbólicas por ele suscitadas permitem adentrar no mundo interior das personagens, auxiliando no processo de compreensão e assimilação de que a vida cumpre ciclos, dos quais a morte é parte integrante; espécie de rito de passagem, os sonhos são fundamentais na trajetória das personagens, na compreensão da morte e na estrutura da narrativa e, mais importante, à representação da morte associa-se uma recorrente tensão com a criação artística.

Com relação ao último aspecto, convém salientar que, na bibliografia analisada no segundo capítulo, não foi possível encontrar nenhum texto que aproximasse a existência da morte contraposta à criação artística, o que acentua a singularidade da obra de Lygia Bojunga, no quadro das representações da morte na literatura infantil e juvenil brasileira.

De maneira geral, na obra de Lygia Bojunga, a morte aparece associada a reflexões de cunho social. Dos seus livros infere-se que a morte é contingência da vida, conceito que está em conformidade com o reviver – dar vida nova – utilizado pela autora em obras de caráter ensaístico, ao tratar da importância de reciclar objetos e materiais e preservar o passado e a memória, conforme se pôde constatar na análise efetivada ao longo do terceiro capítulo – *A morte na obra de Lygia Bojunga: visão de mundo*.

Além de mortes físicas (suicídio, assassinato, abortamento, acidentes, doenças), há muitas referências a mortes simbólicas, de cunho metafórico, ou *pequenas mortes*, conforme o conceito apresentado por Kovács (1992). Essas *pequenas mortes* são vivenciadas através da conscientização da passagem do tempo, de separações amorosas ou situações que provocam rompimento e perda. Mas, com ênfase maior e de forma recorrente, a ficção de Lygia Bojunga focaliza uma modalidade que pode ser denominada morte social, entendida como *pequena morte*, isto é, uma forma de morte em vida a que está exposta uma parcela da população impedida de viver de forma condizente com o que se considera digno para o ser humano. Caráter esse que não recebe acento especial, pois a socialidade da obra da escritora reside muito mais na exploração semântica e poética da linguagem do que na denúncia aberta e política engajada de muitos escritores da literatura infantil brasileira após os anos 1970. É possível, portanto, apreciar na literatura analisada o quanto a preocupação com a dicção literária se sobrepôs a afirmações de vida exclusivamente enquanto sobrevivência física.

Pode-se afirmar que, na obra de Lygia Bojunga, a vida está relacionada ao poder de criação das personagens, desde os textos iniciais – *Os colegas* e *Angélica*. Para a arte convergem todos os temas, pois é na arte-vida que tudo reside. Assim, a partir do estudo efetuado, conclui-se que a obra ficcional de Lygia Bojunga é perpassada pela representação da morte como falência da capacidade criadora, pois, arte e vida são simbióticas.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. Trad. de Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ABRAMOVICH, F. *Dias difíceis*. 5. im. São Paulo: Moderna, 1997. (Coleção Girassol).
- AGUIAR, L. A. *A vontade dos cometas*. São Paulo: Melhoramentos: 1998.
- ALVAREZ, A. *O deus selvagem: um estudo do suicídio*. Trad. de Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ARIÈS, P. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident : du Moyen Age à nos jours*. Paris: Seuil, 2000.
- ATWOOD, M. *Negociando com os mortos: a escritora escreve sobre seus escritos*. Trad. de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Trad. de Antônio da C. Leal e Lídia do V. S. Leal. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca. [ca 1970].
- _____. *A poética do devaneio*. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BANDEIRA, P. *Pântano de sangue*. 28. ed. São Paulo: Moderna, 1987. (Coleção Veredas).
- BECKER, E. *A negação da morte*. Trad. de Luiz Claudio do Nascimento Silva. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- BERNARDO, G. *Pedro pedra*. 2. ed. Rio de Janeiro: Taurus, 1984.
- BOJUNGA, L. *Seis vezes Lucas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1999.
- _____. *A cama*. Rio de Janeiro: Agir, 1999.
- _____. *O rio e eu*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999.
- _____. *Feito à mão*. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2000.
- _____. *Retratos de Carolina*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2002.
- BRAVO, N. F. Duplo. In: BRUNEL, P. (Org.) *Dicionário de mitos literários*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. p. 261-287.
- BRUNO, H. *O viajante das nuvens*. 3. ed. Rio de Janeiro: Salamandra, 1978.

_____. *O misterioso rapto de Flor-do-sereno*. 6. ed. Rio de Janeiro: Salamandra, 1979.

CASSORLA, R. M. S. (Coord). *Da morte: estudos brasileiros*. Campinas, SP: Papirus, 1991.

CHEVALIER, J e GHEERBRANT, A *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva et. al.. 13.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CHIAVENATO, J. J. *A morte: uma abordagem sociocultural*. São Paulo: Moderna, 1998.

COELHO, N. N. *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira: séculos XIX e XX*. 4. ed. rev. e amp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

COSTA, M. M. da. Transpondo a dor em cor, a letra em palco: textos de Lygia Bojunga Nunes. *Revista Letras*. UFPR, Curitiba, n. 41-42, p. 51-61, 1992-93.

DAMATTA, R. Morte: a morte nas sociedades relacionais: reflexões a partir do caso brasileiro. In: _____. *A casa e a rua*. 4. ed. rev. e amp. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara Koogan, 1991.

DERRIDA, J. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1997.

D'ONOFRIO, S. *O texto literário: teoria e aplicação*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ECO, U. *Sobre a literatura*. Trad. de Eliana Aguiar. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ELIADE, M. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

EMEDIATO, L. F. *Eu vi mamãe nascer*. 7. ed. São Paulo: Geração Editorial, 2001.

FREYRE, G. *Sobrados e mucambos*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, v. 1.

_____. *Casa Grande e senzala*. 22. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

FREUD, S. Além do princípio do prazer. In: *Além do princípio de prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos*. Trad. de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974. (Volume XVIII).

FUNDAÇÃO Nacional do Livro Infantil e Juvenil. Pelas frestas da palavra. *Notícias* n.6. v. 26, p. 2-6, jun/04.

GALDINO, L. *Órfãos do silêncio*. São Paulo: FTD, 1996. (Coleção Perdas e ganhos).

GANEM, E. *O outro lado do tabuleiro*. 3.ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.

- GARCIA, E. G. *Sete gritos de terror*. 5.ed. São Paulo: Moderna, 1991. (Coleção Veredas).
- GOMES, A. C. *Fase terminal*. 5.ed. São Paulo: FTD, 1999. (Coleção Sinal de alerta).
- GUIOMAR, M. *Principes d'une esthétique de la mort*. Ed. rev e cor. Paris: José Corti, 1970.
- GULLAR, F. Traduzir-se. In: _____. *Toda poesia (1950-1987)*. 5.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- <http://www.casalygiabojunga.com.br>
- <http://serviços.capes.gov.br/capesdw>; acesso em: 15 jan 2006.
- JORGE, M. *Morosinho*. 2. ed. São Paulo: Moderna, 1985.
- JOSÉ, G. *A história do galo Marquês*. 6. ed. São Paulo: Moderna, 1986.
- KIEFER, C. *O pêndulo do relógio*. 9. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999. (Série Novelas, 15).
- KOVÁCS, M. J.(Coord.) *Morte e desenvolvimento humano*. 2. ed. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992.
- LESSA, O. *João Simões continua*. 22. ed. São Paulo: Moderna, 1981.
- _____. *A desintegração da morte*. 7. ed. São Paulo: Moderna, 1982.
- LIMA, J. A. de. *Maratona*. 3. ed. São Paulo: Atual, 1986.
- _____. *No tempo das sombras*. 10. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1990.
- LINS, O. *Os gestos*. 3. ed. São Paulo: Moderna, 1994. (Coleção Veredas).
- LINS, R. L. O conceito de morte na Era da atrocidade. In: *A violência na literatura*. Tempo Brasileiro, n. 58, 1980, p.7-19.
- MACHADO, A M. *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- MELLO, A. M. L. O “sopro de vida” em O sofá estampado. *Ciências e Letras*. FAPA, Porto Alegre, n. 15, p. 21-9, 1995.
- MORIN, E. *O homem e a morte*. Trad. de João Guerreiro Boto e Adelino dos Santos Rodrigues. 2. ed. Mira-Sintra: Europa-América , 1988.
- NAGERA, H. (org). *Conceitos psicanalíticos básicos da teoria dos sonhos*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1981.
- NUNES, L. B. *A bolsa amarela*. 12. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1986.

- _____. *Angélica*. 11. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1987.
- _____. *A casa da madrinha*. 9. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1986.
- _____. *Os colegas*. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- _____. *Corda bamba*. 13. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1991.
- _____. *O sofá estampado*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- _____. *Tchau*. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1986.
- _____. *O meu amigo pintor*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- _____. *Nós três*. Rio de Janeiro: Agir, 1987.
- _____. *Livro: um encontro com Lygia Bojunga Nunes*. Rio de Janeiro: Agir, 1988.
- _____. *Fazendo Ana Paz*. Rio de Janeiro: Agir, 1992.
- _____. *Paisagem*. Rio de Janeiro: Agir, 1992.
- _____. *O abraço*. 4. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1998.
- PELLEGRINI, D. *Negócios de família: conversa de velório*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1997. (Série Sinal de alerta).
- PESSOA, F. Poesia de Fernando Pessoa. (Nota introdutória). In: *Obra poética*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1987.
- PIROLI, W. *Os rios morrem de sede*. 16. ed. São Paulo: Moderna, 1994. (Coleção Girassol).
- POZENATO, J. C. *O caso do martelo*. 11. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2001. (Série Grandes obras).
- PRADO, L. J. de A. *Estórias sem nome*. 3. ed. São Paulo: Atual, 1986.
- PRIORE, M. D. (Org.) *História das crianças no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1999.
- PROLEITURA. UNESP, UEM, UEL, ano 3, n. 9, fev. 1996.
- QUEIRÓS, B. C. *Por parte de pai*. 5. ed. Belo Horizonte: RHJ, 1995.
- _____. *Ler, escrever e fazer conta de cabeça*. 5. ed. Belo Horizonte: Miguilim, 2001.
- _____. *Até passarinho passa*. São Paulo: Moderna, 2003.
- REIS, J. J. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

REVISTA latino-americana de literatura infantil e juvenil. Fundalectura, Seção Colombiana do IBBY, n. 1, p. 32-47, jan.-jul. 1995.

REZENDE, A. L. et al. *Ritos de morte na lembrança de velhos*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1996.

RODRIGUES, J. C. *Tabu da morte*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

ROSA, J. G. *Fita verde no cabelo: nova velha história*. 12. im. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

SABATO, E. *O escritor e seus fantasmas*. Trad. de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANDRONI, L. *De Lobato a Bojunga: as reinações renovadas*. Rio de Janeiro: Agir, 1987.

SARAMAGO, J. *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SILVA, V. M.T. A ambivalência do mar em Lygia Bojunga. *Revista latino-americana de literatura infantil e juvenil*. Fundalectura, Seção Colombiana do IBBY, n. 1, p. 32-47, jan.-jul. 1995.

SOARES, R. *Dia de submarino*. 2. ed. São Paulo: Moderna, 1997. (Coleção Veredas).

SPALDING, T. O. *Dicionário de mitologia greco-latina*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1965.

TORRES, W. da C. *A criança diante da morte: desafios*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1999.

THOMAS, L-V. *La muerte: una lectura cultural*. Trad. de Adolfo Negrotto. Barcelona: Paidós Studio, 1991.

VASCONCELOS, J. M. de. *O veleiro de cristal*. 24. ed. São Paulo: Melhoramentos, 2003.

VENÂNCIO, R. P. Maternidade negada. In: PRIORE, M. D. (Org). *História das mulheres no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1997. p.189-222.

VIANA, V. A. *O dia de ver meu pai*. Belo Horizonte: Formato, 1988.

YUNES, E. A maioria da literatura infantil brasileira. *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, n.63, p. 106-130, out/dez 1980.

_____. Lygia Bojunga ou uma literatura em processo. *Proleitura*. UNESP, UEM, UEL, ano 3, n. 9, p. 01, fev. 1996.

ZIEGLER, J. *Os vivos e a morte: uma “sociologia da morte” no Ocidente e na diáspora africana no Brasil, e seus mecanismos culturais*. Trad. de Áurea Weissenberg. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

ZILBERMAN, R. A representação da família. In: _____. *A literatura infantil na escola*. 4. ed. São Paulo: Global, 1985. p. 95-111.

_____. A literatura infantil e o leitor. In: _____; CADEMARTORI, L. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987. p. 61-134.

ZIRALDO. *Menina Nina: duas razões para não chorar*. São Paulo: Melhoramentos: 2002.

OBRAS CONSULTADAS

ARIÈS, P. *L'homme devant la mort: le temps des gisants*. Paris: Seuil, 1998.

_____. *L'homme devant la mort: la mort ensauvagée*. Paris: Seuil, 1998.

BACHELARD, G. *A psicanálise do fogo*. Trad. de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BERTOLLI FILHO, C.; MEIHY, J.C. S. B. Morte e sociedade em Lima Barreto. In: MARTINS, J. de S. *A morte e os mortos na sociedade brasileira*: Rio de Janeiro: Hucitec, 1983, p. 142-169.

CALOBREZI, E. T. *Morte e alteridade em Estas Estórias*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

CARVALHO, A C. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CASSORLA, R. M.S. (Coord). *Do suicídio: estudos brasileiros*. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 1991.

_____. *O que é suicídio*. São Paulo: Brasiliense.

CERTEAU, M. de. O inominável: morrer. In: _____. *A invenção do cotidiano*. Trad. de Ephraim F. Alves. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

COELHO, N.N. *Dicionário crítico da literatura infantil/juvenil brasileira: 1882-1982*. São Paulo: Quíron, 1983.

_____. *A literatura infantil*. 4. ed. São Paulo: Quíron, 1987.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. de Cleonice Mourão e Consuelo Santiago. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003. (Humanitas).

CURTIUS, E. R. *Literatura européia e Idade Média latina*. Trad. de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1996. (Linguagem e Cultura 21).

D'ASSUMPÇÃO, E. A et al. *Morte e suicídio: uma abordagem interdisciplinar*. Petrópolis: Vozes, 1984.

DUARTE, R. e FIGUEIREDO, V. (Orgs). *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

ECO, U. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção Tópicos).

ELIAS, N. *A solidão dos moribundos*. Trad. de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FELIPE, S. *O corpo violentado: estupro e atentado violento ao pudor*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1998.

FREUD, S. *Luto e melancolia*. In: _____. A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos. Trad. de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974. (Volume XIV).

_____. *A interpretação de sonhos*. Trad. de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

GREEN et al. *A pulsão de morte*. Trad. de Claudia Berliner. São Paulo: Editora Escuta, 1988.

HANÂN DÍAZ, F. Variações sobre o tratamento dado ao tema morte na literatura infantil. *Revista latino-americana de literatura infantil e juvenil*. IBBY: Bogotá, Colômbia, n.4, p.2-11, jul.-dez. de 1996.

JAFFÉ, A et al. *A morte à luz da psicologia*. Trad. de Alayde Mutzenbecher. São Paulo: Cultrix, 1995.

GUENTHER, Z. C. Educação e morte. In: D'ASSUMPCÃO, E. A. et al. *Morte e suicídio: uma abordagem interdisciplinar*. Petrópolis: Vozes, 1984. p. 113-119.

KASTENBAUM, R.; AISENBERG, R. *Psicologia da morte*. Trad. de Adelaide Petters Lessa. São Paulo: Pioneira/ Ed. da Universidade de São Paulo, 1983.

KOVÁCS, M. J. Pensando a morte e a formação de profissionais de saúde. In: CASSORLA, R (Org). *Da morte: estudos brasileiros*. Campinas, SP: Papirus, 1991.

KÜBLER-ROSS, E. *Morte: estágio final da evolução*. Trad. de Ana Maria Coelho. Rio de Janeiro: Record.

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. São Paulo: Ática, 1984.

MAINGUENEAU, D. *Pragmática para o discurso literário*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (Coleção leitura e crítica).

_____. *Elementos de lingüística para o texto literário*. Trad. Maria Augusta B. Mattos. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (Coleção leitura e crítica).

MARANHÃO, J. L. de S. *O que é morte*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

MARCUSE, H. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Trad. de Álvaro Cabral. 8. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

MARTINS, J. de S. (Org.) *A morte e os mortos na sociedade brasileira*. São Paulo: Hucitec, 1983.

MELLO, A. M. L. de. Morte e mistério nos contos de Lygia Fagundes Telles. *Ciências e Letras*. FAPA, Porto Alegre, n.28, p.305-313, jul./dez. 2000.

MEYER, M. Morte da poesia, mortes severinas. In: MARTINS, J.S. *A morte e os mortos na sociedade brasileira*: Rio de Janeiro: Hucitec, 1983, p 113-141.

QUEIROZ JÚNIOR, T. de. Dos mortos e sua volta. In: MARTINS, J.S. *A morte e os mortos na sociedade brasileira*: Rio de Janeiro: Hucitec, 1983, p.103-112.

SCHOPENHAUER, A. *Parerga e paralipomena*: pequenos escritos filosóficos /cap. XII. Seleção e tradução por Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção Os Pensadores).

TOMASELLI, S. e PORTER, R. (Coord). *Estupro*. Trad. de Alves Calado. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1992.

TORRES, W. da C. et al. Violência: um reflexo do medo da morte. In: D'ASSUMPÇÃO, E. A et al. *Morte e suicídio: uma abordagem interdisciplinar*. Petrópolis: Vozes, 1984. p.134-141.

TORRES, W.da C. Educação para a morte. In: D'ASSUMPÇÃO, E. A. et al. *Morte e suicídio: uma abordagem interdisciplinar*. Petrópolis: Vozes, 1984. p. 120-126.

TORRES, W. da C. et al. Algumas contribuições à pesquisa sobre a morte. In: CASSORLA, R. (org). *Da morte: estudos brasileiros*. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

TUBERT, S. *A morte e o imaginário na adolescência*. Trad. de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.

VARELLA, Drauzio. *Por um fio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VIANNA, L H. *Cenas de amor e morte na ficção brasileira: o jogo dramático da relação homem-mulher na literatura*. Niterói: EdUFF, 1999.

APÊNDICE A

REPRESENTAÇÕES DA MORTE NAS SOCIEDADES CRISTÃS DO OCIDENTE

Um longo tempo nos separa de nossos antepassados que abandonavam os cadáveres e seguiam em frente, em busca de caça. Entre a ação de abandonar os cadáveres e agir como se eles ainda estivessem vivos (maquiando-os e preparando-os para sua última recepção aos amigos, como acontece nos Estados Unidos da América), a sociedade ocidental conviveu com várias representações da morte e com formas diversificadas de livrar-se do corpo morto. “As primeiras sepulturas conhecidas são de mais ou menos 35 mil anos antes de Cristo: o *Homo sapiens* enterrava seus mortos sentados, os braços envolvendo os tornozelos. É provável, no entanto, que bem antes disso já existisse a preocupação com o destino do morto.”²²³

Em duas obras nas quais volta-se para esta questão – *Essais sur l’histoire de la mort en Occident* e *L’homme devant la mort* –, Philippe Ariès discorre sobre atitudes diante da morte, da Idade Média aos nossos dias, nas sociedades cristãs ocidentais. O historiador francês analisou documentos (testamentos, iconografias, obras de arte, túmulos, cemitérios, dentre outros) e buscou uma explicação sobre as atitudes do homem ocidental perante a morte. Sua análise é pautada em quatro grandes representações da morte: *la mort apprivoisée*, *la mort de soi*, *la mort de toi* e *la mort inversée*.²²⁴

Ariès caracteriza como “domada ou domesticada” – *la mort apprivoisée* – a morte característica da época medieval, período no qual o homem sabia da proximidade do fim através de avisos, signos naturais ou por uma convicção interna. Observadores de signos e de si mesmos, os homens conheciam a trajetória de sua morte e se preparavam para ela. “Em

²²³ CHIAVENATO, op. cit., p.12.

²²⁴ ARIÈS, P. *Essais sur l’histoire de la mort em Occident: du Moyen Age à nos jours*. Paris: Seuil, 2000.

todos os níveis, a morte é pública e comunitária. O detestável é morrer em segredo, longe, inesperadamente, sem testemunha, sem cerimonial. Em um mundo em que a morte é familiar, é a morte silenciosa, esquiva, traiçoeira, repentina que é especialmente temível...”²²⁵

De acordo com Ariès,

la mort est une cérémonie publique et organisée. Organisée par le mourant lui-même qui la preside et en connaît le protocole. (...) Il importait que les parents, amis, voisins fussent présents. On amenait les enfants: pas de représentation d’une chambre de mourant jusqu’au XVIIIe siècle sans quelques enfants. (...) Enfin, dernière conclusion, la plus importante: la simplicité avec laquelle les rites de la mort étaient acceptés et accomplis, d’une manière cérémonielle, certes, mais sans caractère dramatique, sans mouvement d’émotion excessif.²²⁶

De forma totalmente diferente da atual, o moribundo era assistido pela família, pelos amigos e mesmo às crianças era permitido o contato com o morto e com os rituais que envolviam a despedida e inumação do corpo. A morte era concebida como questão comunitária. “A imagem imperante até então, e vigente também depois, era a de um laço contínuo entre vivos e mortos, unidos na terra e unidos na eternidade, evocado nos sermões dominicais”²²⁷

Ao moribundo era permitido despedir-se da família, escolher sua sepultura, fazer seu testamento, fazer as últimas orações e preparar-se, de forma contida e consciente, para a morte.

Logo que observam os primeiros sinais de morte, as pessoas se preparam para recebê-la como se se preparassem para dormir. É no leito que se morre como é no leito que se dorme. (...) À espera da morte, o indivíduo se deita com o olhar voltado para o céu (...) Faz a sua profissão de fé, confessa os seus pecados, pede perdão às pessoas que o circundam, ordena que sejam reparados os males que porventura tivesse cometido, pede a Deus que proteja os sobreviventes, escolhe sua sepultura, faz em voz alta seu testamento (que passará a ser escrito por uma autoridade a partir do século XII). Até essa época e ainda por alguns séculos,

²²⁵ RODRIGUES, op.cit., p. 118.

²²⁶ ARIÈS, op. cit., p.24. “A morte é uma cerimônia pública e organizada pelo próprio moribundo que a preside de acordo com o protocolo. Era importante que os parentes, amigos e vizinhos estivessem presentes. Conduziam-se as crianças: não há representação de uma câmara de morte, até o século XVIII, sem algumas crianças. Enfim, a última conclusão, a mais importante: a simplicidade com a qual os ritos da morte eram aceitos e realizados, de uma maneira cerimonial, certamente, mas sem caráter dramático e sem emoção excessiva” (Tradução nossa).

²²⁷ RODRIGUES, op. cit., p. 116.

o moribundo preside a sua morte, diante de uma assistência calma que contribui para que tudo corra bem.²²⁸

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 a sepultura. Tais ritos são eminentemente civis. “A participação religiosa é importante, mas não possui ainda o caráter dominante que começará a ter a partir do século XVII, quando ela vai se fazer sentir sobretudo nos dias que se seguíam à morte e ao enterro, sob a forma de recitação de ofícios e celebrações de missas.”²²⁹

Esse caráter laico está vinculado, sobretudo, à ocupação social dos cemitérios. Em primeiro lugar, pela localização deles. Ainda na Antiguidade Ocidental, os homens, apesar de certa familiaridade, temiam os mortos e os mantinham à distância.

Eles praticavam ritos ao pé das sepulturas, mas estes ritos eram sobretudo voltados à manutenção dos mortos em seus devidos lugares, a fim de impedir que eles voltassem para ameaçar os vivos. Enterrados ou incinerados, os mortos eram considerados impuros e a proximidade deles significava risco de poluição. Por esta razão, o mundo dos vivos e o mundo dos mortos deveriam ser mantidos radicalmente separados e os contatos submetidos a minuciosos cuidados rituais. Tratava-se de quase uma lei de ferro: nenhum corpo poderia ser inumado no interior das cidades.²³⁰

Tal distinção entre periferia e cidade, com o passar do tempo, começou a desaparecer e, com ela, também a aversão pelos mortos, que passam a ser enterrados não apenas nas cidades como até muito proximamente aos vivos. Nessa transição, a morte e os rituais fúnebres perdem seu caráter eminentemente laico e passam à esfera do sagrado, chegando-se mesmo a enterrar os mortos no interior das igrejas: “eles vão ultrapassar os muros das cidades, vão se estabelecer no coração destas, se aproximar das igrejas e mesmo se fazer

²²⁸ Id. Ibid., p. 116-17.

²²⁹ Id. Ibid., p. 120.

²³⁰ Id. Ibid., p. 121.

enterrar no interior delas. (...) De agora em diante pouco importará o lugar da sepultura, desde que se esteja perto da Igreja, enterrado em um lugar santo.”²³¹

A gradativa aproximação dos vivos e mortos fará com que, entre os séculos VIII e X, instaure-se um interessante culto aos mortos – limitado às catedrais, às abadias e às dependências desta – que permanecerá até o fim do século XVIII, sem deixar muitas marcas nas representações posteriores. O espaço do cemitério, geralmente um pátio retangular associado às igrejas, era ocupado de tal forma pelos vivos que havia familiaridade com a morte e a aceitação dela como algo integrado à ordem da natureza. Mortos e vivos ocupavam o mesmo espaço pois o cemitério não era apenas o lugar para se enterrar os mortos: era o centro da vida social. “Até o século XVII, [o cemitério] é uma praça pública, um sítio onde se comercia, em que as proclamações e todos os modos de informação coletiva têm lugar. Aí se passeia, se brinca e diverte. Em suma, o lugar mais barulhento, movimentado e confuso da cidade.”²³²

Essa coexistência do profano e do sagrado, esta familiaridade com os mortos – que posteriormente voltam a ser considerados como objetos que devem ser expulsos do contato com os vivos – revela que, na sociedade da época, os mortos não precisavam ser distinguidos com uma deferência especial, havendo uma certa continuidade entre o mundo dos vivos e o dos mortos.

A partir do século XII, as concepções sobre vida no além adquirem a conotação de uma separação:

Passa a ser separação entre o corpo e a alma, entre um corpo mortal e decomponível e uma alma eterna e personalizada que tornará perene a individualidade do morto(...). O Inferno e a decomposição são os grandes horrores desse tempo. No século XV, o fantasma da danação individual era brandido por todos os lados e em todos os tons, através de imagens de morte e decomposição que traziam consigo o perigo do desaparecimento da identidade pessoal. (...). O Inferno se transforma na grande instância repressiva e produtora de obediência. (...). A

²³¹ Id. Ibid., p. 122.

²³² Id. Ibid., p. 125.

visão apocalíptica do julgamento final e da ressurreição dos mortos é cada vez mais coisa do passado. A pesagem das almas, a decisão sobre a salvação ou a perdição eternas, têm lugar agora no momento mesmo da morte, em torno do leito do moribundo. O julgamento divino é agora imediato e definitivo. (...). Até o século XIII, a cena que se desenrolava no quarto do doente era solene e calma para ela. Ela reduzia fundamentalmente as diferenças entre os indivíduos, porque a morte era a mesma para todos e porque todos partiam em paz com os outros. Mas agora um elemento novo se apresenta: o medo de não ser eleito, o pavor de ser discriminado, a angústia de ser julgado e de que o demônio se aproprie do livro da vida [livro simbólico, destinado a contabilizar as boas e más ações dos indivíduos. Deus julgará cada pessoa, individualmente, pelos seus méritos e deméritos]. O medo do além conseqüentemente começa a se manifestar em uma sociedade que anteriormente não temia a morte e que vivia familiarmente com ela: a reunião do momento da morte com o instante da decisão suprema, temperada com dúvida e insegurança, transformou a morte em um evento temível.²³³

O homem passa a se preocupar com o que aconteceria após a morte e busca, através de ritos de absolvição (orações aos mortos, donativos, missas, ex-votos e, principalmente, através de testamentos), livrar-se da ameaça do inferno.

L'homme des sociétés traditionnelles, qui était celui du premier Moyen Age, mais qui était aussi celui de toutes les cultures populaires et orales, se résignait sans trop de peine à l'idée que nous sommes tous mortels. Depuis le milieu du Moyen Age, l'homme occidental riche, puissant ou lettré, se reconnaît lui-même dans sa mort: il a découvert *la mort de soi*.²³⁴

E enquanto os ricos se preocupam em bem localizar e identificar suas moradas derradeiras, a deixar seus testamentos com muitas missas pagas para a salvação de suas almas, a construir capelas para que ali sejam sepultados, os corpos dos pobres continuam a ser jogados em fossas comuns, sem identificação e sem individualização. O tratamento dispensado aos corpos dos pobres reproduz o padrão de tratamento dado a eles em vida: serviços anônimos cuja condição de marginalidade social repercute mesmo após a morte.

De acordo com Ariès, do século XVIII em diante, as sociedades ocidentais serão marcadas pela morte do outro:

²³³ Id. Ibid., p. 132-34.

²³⁴ ARIÈS, op. cit., p. 45. "O homem das sociedades tradicionais, que era o da primeira fase da Idade Média, mas também o de todas as culturas populares e orais, resignava-se sem muito sofrimento à idéia de que somos todos mortais. A partir da metade da Idade Média, o homem ocidental rico, poderoso ou letrado, reconhece-se a si mesmo na morte: ele descobre a morte de si." (Tradução nossa).

A partir du XVIIIe siècle, l'homme des sociétés occidentales tend à donner à la mort un sens nouveau. Il l'exalte, la dramatize, la veut impressionnante et accaparante. Mais, en même temps, il est déjà moins occupé de sa propre mort, et la mort romantique, rhétorique, est d'abord *la mort de l'autre*; l'autre dont le regret et le souvenir inspirent au XIXe et au XXe siècle le culte nouveau des tombeaux et des cimetières.²³⁵

O medo de ser enterrado vivo desencadeia vários ritos e cerimônias que visavam atrasar os enterros: “muitos solicitavam a um parente ou amigo que testasse, com uma faca ou agulha, se a morte realmente tinha acontecido, ou pediam que se demorasse o máximo possível a fechar o caixão e proceder ao enterro.”²³⁶

Uma transformação fundamental ocorre com a transferência dos cemitérios para a periferia – movimento contrário àquele da Idade Média, quando os mortos foram trazidos para o interior das cidades e das igrejas – ação impulsionada pelo discurso higienista, inspirado pela ciência, segundo o qual os miasmas expelidos pelos cadáveres contaminavam o ar e eram capazes de provocar a morte de quem o aspirasse, o que representava grande perigo, tendo em vista que as igrejas eram lugar de contato com esse ar poluído. “O morto de agora, como os mortos antigos, é expulso dos templos. Em poucos anos, hábitos milenares são abolidos em nome das regras de higiene e do ‘perigo’ que eles representavam para a segurança pública.”²³⁷

Já no século XIX, ao sentir aproximar-se a velhice, o homem continuava dispendo sobre a organização de seus negócios terrenos, mas as providências relativas ao seu funeral eram de incumbência da família.

No século anterior, os mortos foram banidos: agora a morte passa a comportar um componente dramático de despedida quase insuportável. A cena de morte deixa de apresentar a serenidade do modelo tradicional: os últimos adeuses são agora dilacerantes, uma emoção quase incontrolável aflige os espectadores. As bênçãos, as recomendações derradeiras, as orações e os sacramentos tornam-se praticamente inviáveis nesse novo contexto emocional.

²³⁵ Id. Ibid., p. 46. “A partir do século XVIII, o homem das sociedades ocidentais tende a dar à morte um novo sentido. Ele a exalta, dramatiza, a quer impressionante e monopolizadora. Mas, ao mesmo tempo, está menos ocupado com sua própria morte, e a morte romântica, retórica, é primeiro a morte do outro; outro cuja lamentação e lembrança inspiram, nos séculos XIX e XX, o novo culto aos túmulos e cemitérios.” (Tradução nossa).

²³⁶ RODRIGUES, op.cit., p. 161.

²³⁷ Id. Ibid., p. 166-69.

A angústia de morte, de que o moribundo era atacado desde os tempos finais da Idade Média, é agora partilhada também pelos participantes da cena: o medo da morte abate-se também sobre os sobreviventes.²³⁸

A grande comoção em torno da morte do outro fez com que a morte se transformasse em algo intolerável e o luto “começa a fazer fronteira com a loucura.”²³⁹ A partir do século XVIII, num processo que atingirá o ápice na segunda metade do século XIX e início do século XX, a exibição da dor, a necessidade de demonstrá-la à comunidade e o desespero diante da irremediável separação do ente querido “adquirem dimensões inéditas no Ocidente: geme-se, grita-se, desmaia-se, quer-se morrer, partir com o outro.”²⁴⁰

A morte romântica marca tal período e o morto adquire o *status* de objeto belo, num movimento que, ao mesmo tempo em que destaca a beleza do morto, revela intenso pavor: ao se elogiar a beleza do morto, pretende-se negar que a morte o tenha ceifado e que a decomposição do corpo será inevitável.

Subitamente, sucedendo à repugnância do século anterior à idéia de morte e precedendo o reconhecimento dos traços cadavéricos como antibeza fundamental, toda uma estética fúnebre começa a se desenvolver: o morto passa a ser belo, a ‘beza’ do morto invade as conversas cotidianas, para aí permanecer latentemente até os nossos dias. (...) a promoção do morto à condição de coisa bela é contemporânea do pavor à morte. Acontece simultaneamente à recusa da morte e da perda da pessoa amada: por isso ela é antes de tudo uma recusa de reconhecimento do fim do ente querido. Ela é o contraponto da repugnância a imaginar, a representar e a enfrentar o corpo morto e a decomposição. (...) O morto é *dito* belo, porque no fundo é *pensado e sentido* como temível e terrível: e o mesmo se pode dizer da beza da morte. Esta simulação de beza faz parte do cerimonial romântico de funeral e de luto, da exaltação da figura do morto, da confecção das estratégias de afirmação e reiteração do desespero, assim como da superação desse desespero. (...) Sob o império do exagero, o luto romântico significa a dificuldade que os sobreviventes experimentam no que concerne à aceitação da morte do próximo. Sob o império da cor negra, não é mais apenas a morte de ‘si’ que é difícil de suportar, mas também a morte do ‘outro’, qualquer morte, a Morte, enfim.²⁴¹

²³⁸ Id. Ibid., p. 173.

²³⁹ Id. Ibid., p. 174.

²⁴⁰ Id. Ibid., p. 174.

²⁴¹ Id. Ibid., p. 175-77.

No século XX predominou a morte que se esconde, a morte vergonhosa. A sociedade atual expulsou a morte para proteger a vida: todos os sinais de que houve uma morte são escamoteados, uma vez que ela não deve ser percebida. A medicalização da morte – circunscrita ao universo do hospital e dos médicos – e uma acentuada profissionalização dos serviços que envolvem o funeral imperam: o doente morre sozinho no hospital, sem a proximidade da família, sem poder manifestar sua dor.

La mort à l'hôpital n'est plus l'occasion d'une cérémonie rituelle que le mourant préside au milieu de l'assemblée de ses parents et amis et que nous avons plusieurs fois évoquée. La mort est un phénomène technique obtenu par l'arrêt des soins, c'est-à-dire, de manière plus ou moins avouée, par une décision du médecin et de l'équipe hospitalière. Il y a bien longtemps d'ailleurs, dans la plupart des cas, que le mourant a perdu conscience. La mort a été décomposée, morcelée en une série de petites étapes dont, en définitive, on ne sait laquelle est la mort vraie, celle où on a perdu la conscience, ou bien celle où on a perdu le souffle...²⁴²

Em casos extremos, como nos Estados Unidos, o morto passa por um processo de preparação e embelezamento que pretende criar a ilusão de que a morte não ocorreu. Nos hospitais, trata-se de ocultar o quanto antes o corpo, a fim de não submeter os vivos à visão do cadáver, como se isso denegrise a imagem do hospital: lugar onde se trata da saúde, e não se admite que os modernos equipamentos e médicos renomados percam o paciente para a morte.

Atualmente, nem a família nem o indivíduo moribundo são mais senhores da morte. A família moderna se desagregou, não cuida mais de seus enfermos e não quer mais a incumbência de confortá-los no limiar da morte. Quanto ao moribundo, ao contrário do que acontecia na Idade Média – quando ele podia manifestar sua vontade, fazer seu testamento e receber o conforto da família e dos amigos –, já nada decide sobre a própria morte e a

²⁴² ARIÈS, op. cit., p. 63. “A morte no hospital não é mais ocasião para uma cerimônia ritual que o moribundo preside em meio a uma reunião de parentes e amigos, que temos tantas vezes evocado. A morte é um fenômeno técnico obtido pelo embargo da atenção destinada ao moribundo, quer dizer, de maneira mais ou menos confessada, por uma decisão do médico e da equipe hospitalar. Há muito tempo, na maior parte dos casos, o agonizante já perdeu a consciência. A morte foi decomposta, fragmentada em uma série de pequenas etapas, das quais, definitivamente, não se sabe qual é a morte verdadeira, quando se perdeu a consciência, ou quando se parou de respirar”. (Tradução nossa).

entregou aos médicos e suas máquinas – que tentam prolongar a vida mesmo que o indivíduo já não o queira.

José Carlos Rodrigues, na obra *Tabu da morte*, enfatiza que, nas sociedades ocidentais industrializadas, assiste-se a um esvaziamento dos ritos funerários, tendo ocorrido uma “verdadeira revolução das práticas funerárias e dos pensamentos e sentimentos a elas associados”²⁴³. Segundo ele,

a regra em nossa sociedade é a neutralização dos ritos funerários e a ocultação de tudo que diga respeito à morte (...) 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.²⁴⁴

Tal processo de supressão da morte não está ligado “às sensibilidades individuais das pessoas mais ou menos diretamente atingidas por um óbito; ela responde, ao contrário, a uma coerção social perfeitamente identificável, que obedece a princípios políticos inteiramente localizáveis, característicos de nossa cultura.”²⁴⁵

Para Jean Ziegler, “(...) o homem na sociedade capitalista mercantil, recusando a morte, é esvaziado por uma perversa vontade de viver.”²⁴⁶ Após estudar os rituais tanáticos em três sociedades africanas no Brasil (*Tambor de Choro* do Maranhão, onde habitam os descendentes de fon, jeje e nagô; *Casa dos Mortos* da Ilha de Itaparica, onde vivem os descendentes de nagô; e ritos fúnebres do pai-de-santo João da Goméia, candomblé sincrético situado no subúrbio do Rio de Janeiro), compara-os ao tratamento cultural da morte na sociedade capitalista.

²⁴³ RODRIGUES, op. cit., p. 185.

²⁴⁴ Id. Ibid., p. 187.

²⁴⁵ Id. Ibid., p. 187.

²⁴⁶ ZIEGLER, op. cit., p. 306.

A cosmogonia africana afirma que nada é mais importante que a salvaguarda, a permanência, a expansão da vida. Todos os grandes sistemas de auto-interpretação da diáspora, a cosmogonia nagô, mais que qualquer outra, não passam, no seu núcleo mais íntimo, de uma justificativa elaborada, potente, complicada da sucessão de homens sobre [sic] a terra. A morte neste contexto significa possibilidade de vida oferecida àqueles “que vêm após” (...) O homem vivo se constitui com a ajuda de homens mortos. A manutenção da vida no universo, sua atualização no transe e sua expansão pelo amor são as únicas, amplas e permanentes funções do homem. Nada de semelhante ocorre nas sociedades ocidentais.

O advento da sociedade capitalista mercantil significa mais e além de uma etapa nova na sucessão das formas de sociedade no tempo. *Marca uma ruptura de civilização*. Silenciando sobre o acontecimento tanático, privando o homem da escolha do instante de sua morte, mascarando-lhe a agonia e recusando *status* ao moribundo, o sistema capitalista destrói o homem no seu ser. (...) esvaziando a morte de todo sentido existencial que ela veicula, o sistema capitalista priva a existência humana de sua liberdade, de seu significado escatológico e portanto de sua qualidade de destino. O homem é escondido de si mesmo.²⁴⁷

Ziegler é contundente ao condenar a forma como a sociedade capitalista lida com a morte. Segundo ele,

Morrer prende-se tanto à cultura quanto à natureza. Tais culturas vêm de longe. (...) o morrer na sociedade africana revela a cultura de uma sociedade não reificada, que coloca no centro de sua organização social e cosmogônica a procura do sentido da vida, da morte dos homens. Morrer na sociedade mercantil capitalista ocidental inscreve-se num campo cultural; este campo se constituiu no decurso do advento do modo de produção capitalista; é contemporâneo das descobertas tecnológicas e científicas modernas; é, finalmente, ele próprio herdeiro de uma tradição judaico-cristã. Este campo cultural ocidental, que é constitutivo dos significados e representações ligados à morte, tomou à Renascença, no momento da elaboração da linguagem humanista, contornos que determinam hoje a nossa percepção. A linguagem humanista renunciou à busca concreta do sentido. Interessa-se por um homem abstrato, a quem separa da práxis concreta das sociedades. Ela constitui a cultura de legitimação e de ocultação por excelência de uma sociedade desigual, que cresce à sua sombra.²⁴⁸

Em ensaio no qual trata de “*la mort inversée: le changement des attitudes devant la mort dans les sociétés occidentales*”²⁴⁹, Philippe Ariès detém-se particularmente no caso da sociedade norte-americana e salienta como, pela primeira vez, observa-se uma forma de culto aos mortos, negando-se sua condição de morto.

²⁴⁷ Id. *Ibid.*, p. 307.

²⁴⁸ Id. *Ibid.*, p. 308.

²⁴⁹ ARIÈS, op. cit. “A morte invertida: mudança de atitudes diante da morte nas sociedades ocidentais.” (Tradução nossa).

Dans l'Amérique d'aujourd'hui, les techniques chimiques de conservation servent à faire oublier le mort et à créer l'illusion du vivant. Le presque-vivant va recevoir une dernière fois ses amis, dans un salon fleuri, au son d'une musique douce ou grave, jamais lugubre. De cette cérémonie d'adieu, l'idée de mort a été bannie, en même temps que toute tristesse et tout pathétique. (...) L'idée de faire du mort un vivant pour le célébrer une dernière fois peut nous paraître puérile et saugrenue. Elle se mêle, comme souvent aux États-Unis, à des préoccupations commerciales et à un vocabulaire de propagande. Elle témoigne cependant d'une adaptation rapide et précise à des conditions complexes et contradictoires de sensibilité. C'est la première fois qu'une société honore d'une manière générale ses morts en leur refusant le statut de morts.²⁵⁰

Ainda em relação aos Estados Unidos, Júlio José Chiavenato destaca como a representação da morte, veiculada, sobretudo, através da indústria cinematográfica, revela comportamentos próprios de uma sociedade consumista:

a inconsciente negação da morte provocou hábitos reveladores da sociedade norte-americana. A indústria da morte é tão importante que existem cursos de nível universitário para embelezar os mortos, transformando-os em múmias modernas, maquiados como atores. (...) O funeral transforma-se em recepção, festa. E o sepultamento assume um ar de convívio. (...) A imagem de 'desprendimento' da morte, que os filmes norte-americanos exibem à exaustão, revela, no fundo, a negação da morte e o reflexo da sociedade consumista, demonstrando incompreensão e perplexidade diante do sentido da vida.²⁵¹

De maneira geral, a manifestação da dor e do luto é reprimida. Demonstrações mais veementes são condenadas e vistas como índice de instabilidade emocional.

Si quelques formalités sont maintenues, et si une cérémonie marque encore le départ, elles doivent rester discrètes et éviter tout prétexte à une quelconque émotion: c'est ainsi que les condoléances à la famille sont maintenant supprimées à la fin des services d'enterrement. Les manifestations apparentes du deuil sont condamnées et disparaissent. On ne porte plus de vêtements sombres, on n'adopte plus une apparence différente de celle de tous les autres jours.²⁵²

²⁵⁰ ARIÈS, op. cit., p. 193. "Na América [do Norte] contemporânea, as técnicas químicas de conservação do corpo servem para fazer esquecer a morte e criar a ilusão de que o morto ainda vive. O quase-vivo recebe uma última vez seus amigos, num sala enfeitada com flores, com música doce ou grave, jamais lúgubre. Nesta cerimônia de adeus, a idéia de morte é banida, assim como toda tristeza e comoção emocional. A idéia de fazer um morto parecer vivo para receber pela última vez seus amigos parece-nos pueril e absurda. Ela se mescla, como sói acontecer nos Estados Unidos, a preocupações comerciais e a um vocabulário de propaganda. Testemunha, contudo, uma adaptação rápida e precisa a condições de sensibilidade complexas e contraditórias. É a primeira vez que uma sociedade, de uma maneira geral, confere honras a seus mortos, recusando-lhes o status de mortos." (Tradução nossa).

²⁵¹ CHIAVENATO, op. cit., p. 45.

²⁵² ARIÈS, op. cit., p. 64. "Se algumas formalidades são mantidas, e se uma cerimônia ainda marca a partida, deve continuar a ser discreta e evitar todo pretexto a qualquer emoção: os pêsames à família são suprimidos, ao

A esse respeito, Louis-Vincent Thomas acentua:

desaparición o simplificación de algunas prácticas, desconfianza acerca de la expresión de las emociones, relegación del muerto en beneficio casi exclusivo del sobreviviente, importancia del papel que desempeñan la técnica y el sentido de la gestión, todo esto confiere al ritual funerario moderno un tono muy particular: el de la negación de la muerte (...) el difunto, que antaño ocupaba un lugar central en el rito, queda relegado en beneficio de los sobrevivientes, a quienes se debe proteger a toda costa del dolor y la incomodidad reglamentando el juego social de las emociones (...) En otros tiempos, quien se negaba a guardar luto era marginado de la sociedad; hoy quien pregona su dolor es asimilado a los enfermos contagiosos, los asociales: es alguien que necesita un psiquiatra.²⁵³

Para José Carlos Rodrigues, tais atitudes diante da morte permitem antever certas tendências futuras, já esboçadas no presente, apontando para uma configuração inteiramente nova da morte.

Essa representação inteiramente nova comporta um significado antropológico também inteiramente novo; pela primeira vez, uma sociedade se dispõe a negar a morte em seus sistemas de representação, simplesmente se recusando a representá-la, silenciando sobre ela, fazendo como se a morte não existisse. (...) E o silêncio sobre a morte em uma sociedade que tem a morte como sua realidade mais barulhenta é o paradoxo dos paradoxos.²⁵⁴

Maquiar o morto e colocá-lo num cenário fazendo-o parecer vivo é uma das mais extremadas formas de se negar a morte, de querer, a todo custo, afastar a dor e o sentimento de luto, como se já não fosse permitido, ao ser humano, manifestar dor.

final dos serviços funerários. As manifestações relativas à aparência são condenadas e desapareceram. Já não são usadas roupas sombrias, nem se adota uma aparência diferente em relação a dos outros dias”. (Tradução nossa).

²⁵³ THOMAS, op. cit., p. 128-9. “Desaparecimento ou simplificação de algumas práticas, desconfiança quanto à expressão das emoções, menosprezo ao morto em benefício quase exclusivo ao sobrevivente, importância às técnicas e ao administrador (do velório), tudo isto confere ao ritual funerário moderno um tom muito particular: o da negação da morte. (...) o defunto, que outrora ocupava um lugar central no rito, é menosprezado em benefício dos sobreviventes, a quem se deve proteger contra toda dor e incômodo regulamentando o jogo social das emoções. (...) Em outros tempos, quem se negava a guardar luto era posto à margem pela sociedade; atualmente, quem expressa sua dor é comparado aos doentes contagiosos, aos anti-sociais: é alguém que precisa de um psiquiatra.” (Tradução nossa).

²⁵⁴ RODRIGUES, op. cit., p. 115-16.

APÊNDICE B

A MORTE NA SOCIEDADE BRASILEIRA

Roberto DaMatta, ao estudar a morte nas sociedades relacionais, detém-se particularmente no caso brasileiro. De acordo com o antropólogo, a morte é “um problema filosófico e existencial moderno. Mas não é assim nas sociedades tribais e tradicionais, em que o indivíduo não existe como entidade moral dominante e o todo predomina sobre as partes. Aqui o problema não é bem a morte, mas os mortos.”²⁵⁵

Segundo ele, há sistemas que se preocupam com a morte e outros que se preocupam com o morto. Nos sistemas modernos, nas sociedades em que “o indivíduo – ou a parte – prevalece socialmente sobre o todo, a morte é um assunto isolado e problema fundamental”.²⁵⁶ Embora se faça muitas alusões à morte em seminários, palestras, livros e cursos (e abordar o assunto revele uma atitude destemida e científica), falar sobre o morto é considerado algo patológico e mórbido. Velórios profissionalizados e ausência de comunhão no luto são marcas dessa sociedade individualizadora. Atitude inversa é encontrada nas sociedades tribais e tradicionais, nas quais “o sujeito social não é o indivíduo, mas as relações entre indivíduos”.²⁵⁷ Nelas, observa-se

uma grande elaboração relativamente ao mundo dos mortos, que são sistematicamente invocados, chorados, lembrados, homenageados e usados em cerimônias pela sociedade. Tudo isso junto de um silêncio profundo sobre a morte como um evento isolado e um problema filosófico – como um instrumento definitivo de descontinuidade.²⁵⁸

²⁵⁵ DAMATTA, R. Morte: a morte nas sociedades relacionais: reflexões a partir do caso brasileiro. In: _____, *A casa e a rua*. 4. ed. rev. e amp. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara Koogan, 1991, p.143.

²⁵⁶ Id. *Ibid.*, p. 143.

²⁵⁷ Id. *Ibid.*, p. 143.

²⁵⁸ Id. *Ibid.*, p. 147.

No âmbito brasileiro, “fala-se muito mais dos mortos do que da morte. E isso implica uma estranha contradição, porque falar dos mortos já é uma forma sutil e disfarçada de negar a morte, fazendo prolongar a memória do morto e dando àquela pessoa que foi viva uma forma de realidade.”²⁵⁹ Em nossa sociedade, não apenas a memória do morto é perpetuada pelas histórias que vão sendo contadas pela família, como seu retrato permanece na parede ou estante da sala de visitas. Ao contar a história do morto, este não se perde totalmente, pois é mantido na memória familiar. “Vivemos num universo no qual os vivos têm relações permanentes com os mortos e para o qual as almas voltam sistematicamente para pedir e ajudar, para dar lições de humildade cristã aos vivos, mostrando sua assustadora realidade.”²⁶⁰

Vê-se, portanto, como, no caso brasileiro, a tradição europeia é mesclada com a ressonância dos rituais tanáticos das sociedades africanas, estudados por Jean Ziegler: a continuidade de relação entre os vivos e os mortos, a intervenção dos mortos e o contato que eles mantêm com os vivos mostram que estes organizam suas vidas com a ajuda dos mortos.

Na obra *A morte é uma festa*²⁶¹, João José Reis discorre sobre ritos fúnebres no Brasil e sobre uma revolta popular contra um cemitério, ocorrida na Bahia, em 1836 – a Cemiterada. A destruição do cemitério teve como líderes pessoas e irmandades que não concordavam com a lei que obrigava o sepultamento em cemitérios na periferia das cidades.

O episódio, que ficou conhecido como Cemiterada, ocorreu em 25 de outubro de 1836. No dia seguinte entraria em vigor uma lei proibindo o tradicional costume de enterros nas igrejas e concedendo a uma companhia privada o monopólio dos enterros em Salvador por trinta anos. A Cemiterada começou com uma manifestação de protesto convocada pelas irmandades e ordens terceiras de Salvador, organizações católicas leigas que, entre outras funções, cuidavam dos funerais de seus membros.(...) No Campo Santo, o estrago foi quase completo, e os manifestantes não gastaram apenas uma hora, mas quase toda a tarde. Uma avaliação dos danos feita posteriormente (...) enumerou: destruição do portão e colunas da entrada principal; dos pilares, grades, portão de ferro em frente à cavalaria e cocheira; de sessenta carneiros de tijolo e inúmeras pedras de mármore de sepulturas; demolição e incêndio do muro de adobe que cercava o local; arrombamento do portão dos fundos. A essa

²⁵⁹ Id. Ibid., p. 151.

²⁶⁰ Id. Ibid., p. 157.

²⁶¹ REIS, J. J. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

lista devem ser acrescentados os coches, carruagens e panos funerários, que foram quebrados, rasgados ou queimados.²⁶²

A localização dos cemitérios nas periferias, longe dos centros urbanos, também deveria estar longe de fontes d'água, em terrenos altos e arejados, onde os ventos não soprassem sobre a cidade. Reis destaca que a preocupação das autoridades com a ameaça dos mortos à saúde dos vivos, na Bahia, data de “pelo menos o início do século XVIII, quando o Senado da Câmara elaborou posturas para coibir os senhores de abandonarem em qualquer lugar, como costumavam, os cadáveres de seus escravos”²⁶³

Retomando os estudos de Philippe Ariès, dentre outros, João José Reis demonstra como o discurso higienista (defendido por médicos e pelo Estado) foi determinante para que se conseguisse deixar de sepultar os mortos nas igrejas e se implantasse a prática de localizar os cemitérios fora das cidades:

O enorme investimento material e espiritual no bem morrer, em particular o sepultamento, tornou-se objeto de crítica dos adeptos de uma outra visão da morte, a visão médica, que rapidamente ganhava corpo no Brasil na década de 1830. (...) Para eles [médicos], a decomposição de cadáveres produzia gases que poluíam o ar, contaminavam os vivos, causavam doenças e epidemias. Os mortos representavam um sério problema de saúde pública. Os velórios, os cortejos fúnebres e outros usos funerários seriam focos de doença, só mantidos pela resistência de uma mentalidade atrasada e supersticiosa, que não combinava com os ideais da nação que se formava.²⁶⁴

No período colonial, era comum que os mortos fossem enterrados junto às casas, em capelas construídas como anexo, e se devotarem a eles, além de respeito, verdadeiro culto doméstico, conforme revela Gilberto Freyre na obra *Casa Grande e Senzala*:

O costume de se enterrarem os mortos dentro de casa – na capela, que era uma puxada da casa – é bem característico do espírito patriarcal de coesão de família. Os mortos continuavam sob o mesmo teto que os vivos. Entre os santos e as flores devotas. Santos e mortos eram afinal parte da família (...) Abaixo dos santos e acima dos vivos ficavam, na

²⁶² Id. Ibid., p. 13-7.

²⁶³ Id. Ibid., p. 273.

²⁶⁴ Id. Ibid., p. 247.

hierarquia patriarcal, os mortos, governando e vigiando o mais possível a vida dos filhos, netos e bisnetos. Em muita casa-grande conservavam-se seus retratos no santuário, entre as imagens dos santos, com direito à mesma luz votiva de lamparina de azeite e às mesmas flores devotas. Também se conservavam às vezes as tranças das senhoras, os cachos dos meninos que morriam anjos. Um culto doméstico dos mortos que lembra o dos antigos gregos e romanos.²⁶⁵

Nos enterros de gente fidalga, o defunto era envolvido por luxuosas vestes, que iam desde o uso de fardas, uniformes, sedas, hábitos de santos até a exibição de condecorações e de medalhas e jóias. Quanto às crianças, se morressem até os seis/sete anos – idade em que ainda eram consideradas anjinhos²⁶⁶ – eram muito pintadas de ruge, enfeitadas com cachos de cabelo louro e asas de anjinho. As virgens eram vestidas de branco, com “capela de flor de laranja, fitas azuis”²⁶⁷. No que diz respeito aos negros, não eram enterrados em meio a sedas e flores, tampouco dentro das igrejas.

Enrolavam-se seus cadáveres em esteiras; e perto da capela do engenho ficava o cemitério dos escravos, com cruces de pau preto assinalando as sepulturas. Quando eram negros já antigos na casa morriam como qualquer pessoa branca: confessando-se, comungando, entregando a alma a Jesus e a Maria; (...) E na cidade, com a falta de cemitérios durante os tempos coloniais, não era fácil aos senhores, mesmo caridosos e cristãos, darem aos cadáveres dos negros o mesmo destino piedoso que nos engenhos. Muitos negros foram enterrados na beira da praia: mas em sepulturas rasas, onde os cachorros quase sem esforço achavam o que roer e os urubus o que pinicar.²⁶⁸

Não era sem razão, portanto, que os médicos se insurgiam contra a prática dos senhores que simplesmente abandonavam os corpos dos negros escravos, revelando a crueldade de uma sociedade escravocrata que explorava o negro em vida e o ignorava na morte.

Quanto à morte das crianças pequenas, que atingia índices elevados, a família patriarcal não sentia a mesma dor que sentem as famílias atuais. Isso se explica pela forte

²⁶⁵ FREYRE, G. *Casa grande e senzala*. 22. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983. p. lxxviii-lxix.

²⁶⁶ De acordo com Gilberto Freyre, até os seis/sete anos a criança era considerada anjo e, caso morresse nesse período, era sepultada com enfeites que faziam lembrar um anjo: cabelos louros e asas. Depois dos sete anos, atingia a idade da razão e já não era distinguida dessa forma. Pelo contrário, os meninos eram considerados verdadeiros endiabrados.

²⁶⁷ FREYRE, op. cit., p. 437.

²⁶⁸ Id. Ibid., p. 437-9.

ideologia religiosa da época, segunda a qual essas crianças iriam diretamente para o céu e, de lá, protegeriam a família. Portanto, a morte delas não era motivo de dor e sim de um mórbido contentamento, conforme aponta Renato Venâncio:

Em seus sermões e conselhos, pregadores dos séculos XVII e XVIII repetiam normas conciliares a respeito dos inocentes falecidos ‘logo depois do Batismo sem terem uso da razão vão logo direto ao Céu sem passarem pelo Purgatório’ (...) Ao contrário de muitas determinações da Igreja, a relativa à inocência das crianças mortas criou raízes no universo mental da população colonial. No correr dos anos, a própria palavra *anjinho* tornou-se sinônimo de recém-nascido falecido, sendo utilizada freqüentemente nas atas de óbito.²⁶⁹

Formadas nessa tradição, não era incomum que as mães anunciassem a morte dos filhos com verdadeiras festas. Venâncio cita um caso ocorrido no Rio Grande do Sul, em 1820. Uma criança morta fora vestida de anjo e velada numa cama coberta de flores e coroa, e o cortejo fúnebre se fazia acompanhar por “bandas de música que, ao invés de repertório solene, tocavam peças alegres e festivas”.²⁷⁰ Diz, ainda, que, no interior da província do Ceará, “a morte do recém-nascido era recebida com tiros e foguetes, comida, bebida e música – uma festa em que se dançava para o anjinho”.²⁷¹

Segundo Gilberto Freyre, aos viajantes estrangeiros, tais costumes causavam muito espanto. O fato de as mães se conformarem com a morte de suas crianças e de se alegrarem com mais um anjinho que zelaria por elas no Céu é exemplarmente explorado pela ideologia religiosa da época, segundo a qual os pais deveriam encarar a morte dos filhos-anjos como verdadeira benção do Céu, como se pode verificar na história relatada por Renato Venâncio:

(...) a pregação de Alexandre de Gusmão é bastante sugestiva. Na sua *Arte de criar bem os filhos na idade da puerícia*, o jesuíta mencionou um piedoso casal lisboeta, muito pobre, que por devoção e fê cristã resistiu a abandonar os filhos. Como recompensa, o casal recebeu a bênção de Deus: “Cousa maravilhosa! Foram-lhe morrendo pouco a pouco todos os filhos,

²⁶⁹ VENÂNCIO, R.P. Maternidade negada. In: PRIORE, M. D. (Org). *História das mulheres no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1997. p. 189-222, p.207.

²⁷⁰ Id. *Ibid.*, p. 208.

²⁷¹ Id. *Ibid.*, p. 208.

que Deus levou para si quase todos na idade da inocência [...] e eles ficaram muito agradecidos a Deus por tão assinalada Mercê.”²⁷²

Júlio José Chiavenato lembra que, ainda hoje, no Nordeste, o anjinho morto tem destino diferente do adulto: se a criança

morreu batizada, passa rapidamente pelo purgatório e vai para o céu. A passagem pelo purgatório é para vomitar o leite materno: ninguém entra no céu, nem mesmo os anjinhos, de barriga cheia. Se o anjinho morreu sem ser batizado, vai para o limbo: não é céu nem inferno, nem bom nem ruim, apenas um lugar neutro. Mas as almas desses anjinhos não se conformam e querem ir para o céu. Então descem à terra e rondam os vivos, pedindo que os batizem.²⁷³

Em *Maternidade Negada*, Renato Venâncio investiga as causas que levaram ao abandono de crianças no período colonial – que iam desde a preservação da moral de mulheres envolvidas com amores ilícitos a causas econômicas, passando pela paradoxal manifestação de amor materno: ao abandonar a criança esperava-se que ela fosse melhor atendida por quem a socorresse – e destaca o uso da Roda²⁷⁴ como alternativa ao infanticídio.

“Boa parte dos enjeitados conhecia a trilha do abandono em razão da morte das mães”.²⁷⁵ Noutro extremo, eram abandonadas nas Rodas as crianças mortas: “os escrivãos das Santas Casas anotavam tais ocorrências à margem dos textos das matrículas. Mencionavam se a criança fora deixada ‘morta’ ou se falecera após o abandono”.²⁷⁶

Analisando os motivos que provocaram o aumento de crianças mortas abandonadas na Roda do Rio de Janeiro, Venâncio acentua que, além de causas econômicas, parece ter sido fundamental a mudança de ordem institucional que, a partir de 1851, proibia que fossem

²⁷² Id. Ibid., p. 207-8.

²⁷³ CHIAVENATO, op. cit., p. 61.

²⁷⁴ Sistema de auxílio comum às principais cidades coloniais, consistia num dispositivo instalado junto à parede lateral ou frontal do imóvel pertencente ao hospital. “Dispositivo bastante difundido em Portugal, a Roda consistia num cilindro que unia a rua ao interior da Casa de Misericórdia. No Brasil, apenas Salvador, Recife e Rio de Janeiro estabeleceram tais Rodas no período colonial. Após a Independência, a instituição conheceu enorme sucesso, alcançando o número de doze em meados do século XIX” (VENÂNCIO, 1997, p.191).

²⁷⁵ VENÂNCIO, op. cit., p. 206.

²⁷⁶ Id. Ibid., p. 206.

realizados enterros em capelas e igrejas localizadas no perímetro urbano, objetivando combater os miasmas epidêmicos. E considera que a atitude das mães cariocas – abandono de anjinhos na Roda – deveu-se não necessariamente a um espírito de revolta, mas sim em decorrência de

uma profunda desorientação frente à nova situação inaugurada após a laicização dos cemitérios. O abandono dos anjinhos traduziria, assim, o desejo secreto de que a criança fosse sepultada no antigo cemitério da Misericórdia, localizado no centro da cidade. Se essa interpretação for aceita, não é absurdo afirmar que a Roda serviu para perpetuar a antiquíssima tradição de manter os vivos e os mortos o mais próximo possível, possibilitando que as mulheres pobres garantissem o enterro cristão dos filhos.²⁷⁷

Já na metade do século XIX, de acordo com Gilberto Freyre, chega-se a considerar a morte dos moços tão bonita quanto a dos anjos:

Chegara a época de ser quase tão bonito morrer moço, aos vinte, aos trinta anos, como morrer anjo, antes dos sete. Morrer velho era para os burgueses; para os fazendeiros ricos; para os vigários gordos; para os negros mais bem tratados do engenho. Os “gênios” deviam morrer cedo e, se possível, tuberculosos. Nada de saúde. Nada de robustez. Nada de gordura. E os “gênios” foram concorrendo para a própria morte.²⁷⁸

Essa atitude, bastante comum entre os jovens escritores românticos brasileiros, revela uma visão idealizada da morte – vista como uma dama sedutora, a morte não assusta, pelo contrário, passa a ser musa inspiradora – que contava com suporte teológico da Igreja e dos padres que não dispunham nem de “meios técnicos nem independência econômica para enfrentar as causas sociais de tanta desgraça”.²⁷⁹ Com a maior influência do médico sobre a mulher e sobre o meio social, gradativamente o quadro foi se alterando. O discurso higienista – assumido pelos médicos e pelo Estado – foi fundamental para que se instaurassem novas práticas com relação ao morto, assim como no que diz respeito aos cuidados para com a saúde

²⁷⁷ Id. Ibid., p. 211-12.

²⁷⁸ FREYRE, G. *Sobrados e mucambos*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, v. 1. p.239.

²⁷⁹ Id. Ibid., p. 300.

dos vivos, sobretudo das mulheres e das crianças, uma vez que muitas mães morriam na hora do parto e muitas crianças não chegavam a atingir a idade da razão – sete anos.

Dentre as muitas práticas de inumação e rituais que envolvem a despedida do morto e visam a garantir que ele não volte para molestar os vivos – das sociedades indígenas, das sociedades de descendentes de africanos e de europeus, no Brasil, que trazem, cada qual, suas diversidades e semelhanças em relação às demais –, o folclorista Luís da Câmara Cascudo, no ensaio “Anúbis, ou o culto do morto”, diz que no

Nordeste brasileiro se acreditava que a alma saísse do corpo em forma de pássaro ou que, conservando a aparência humana, fosse transparente como “uma fumaça branca”. O cadáver só podia ser manipulado pelos “tratadores de defunto”, pessoas religiosas e honestas que rezavam e vestiam o morto, peça por peça, falando com ele, chamando-o pelo nome (...) O defunto não devia levar ouro, nem nos dentes, pois isso retardaria sua entrada no outro mundo; a alma acabaria voltando para pedir que a livrassem de qualquer vestígio do metal. (...) antigamente punha-se nas mãos do defunto uma moeda de prata, “óbolo de Caronte, o direito de pedágio”, para passar ao outro mundo, costume provavelmente vindo de Portugal.²⁸⁰

No Brasil, até recentemente, a morte era presenciada pela família e os cuidados para com o defunto cabiam às pessoas mais próximas. À morte procedia-se à guarda do defunto – “fazer sentinela”, “fazer quarto ou sala” – ou seja, ao ato de velar o morto. Assim como faziam os ancestrais, constatada a morte, alguém da família se encarregava de lavar e vestir o morto, depois do que ele era colocado em um caixão, para o velório, na sala nobre da casa. O velório se desenrolava na casa do morto, e não nas modernas salas das funerárias – que vendem desde o caixão até seus serviços de embelezamento do cadáver. Os parentes e amigos vinham homenageá-lo e contavam muitas histórias sobre quando ele estava vivo. Rezavam, choravam, cantavam e acompanhavam, ao longo da noite, a família em suas manifestações de dor e despedida. O padre ou pastor benzia o defunto e uma procissão o levava ao cemitério, onde novos ritos precediam o sepultamento.

²⁸⁰ Apud CHIAVENATO, op. cit., p. 60.

Muitas coisas mudaram, nesse contexto, mas, a despeito disso, o ato de velar o morto e de seguir determinados rituais, em consonância com o credo do morto e de sua família, continuam sendo praticados. Houve, no entanto, uma mudança radical quanto ao local onde se morre:

Até o século XIX e mesmo na primeira metade do século XX, morria-se em casa. Embora os cerimoniais religiosos não fossem tão rígidos como nos tempos antigos, o moribundo ainda morria no seu quarto, na sua cama, entre os seus familiares. (...) Ele era consolado. Não se tratava de uma morte solitária e anônima. A partir da metade do século XIX, a industrialização e a urbanização forçaram novos hábitos. Os moribundos passaram a morrer no hospital, isolados da família, às vezes separados em quartos para doentes terminais. Não raro, ligados a tubos e aparelhos, mantidos em vida vegetativa, enquanto os médicos decidem quando desligar as máquinas. Ao contrário de 60 anos atrás, esconde-se do moribundo sua situação.²⁸¹

A demonstração de dor deve ser contida e, mesmo dos familiares e parentes mais próximos, espera-se comedimento e autodomínio, levando a situações em que o enlutado se vê praticamente proibido de exibir seu sofrimento. Em pesquisa efetuada com mulheres e homens idosos²⁸², a respeito de suas lembranças sobre ritos de morte, alguns depoimentos revelam que, nos velórios atuais, há uma extrema repressão da dor, em comparação aos mais antigos, quando os sujeitos da pesquisa eram crianças/jovens. D. Diva, uma das entrevistadas, nota que apenas as mães deixam transparecer grande pesar quando morre um filho:

E os velórios que eu tenho assistido, é só mãe pra filho que eu tenho notado um sentimento grande. Assim, parece que nem os irmãos estão mais com aquele sofrimento que a gente via, sabe? A morte no interior era assim, todo mundo sofria, até quem não era parente, de ver aquele povo todo chorando, a gente participava. Agora os velórios daqui, que eu tenho visto, até de parente, nem o irmão tá muito preocupado com a morte do irmão, apenas a mãe eu vejo que tá em grande sofrimento.²⁸³

²⁸¹ CHIAVENATO, op. cit., p. 62-3.

²⁸² Pesquisa realizada por Ana Lúcia Magela de Rezende, Geralda Fortina dos Santos, Valda da Penha Caldeira, Zídia Rocha Magalhães – todas enfermeiras – com homens e mulheres idosos, buscando compreender a morte enquanto fenômeno social. REZENDE, A L. M. et al. *Ritos de morte na lembrança de velhos*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1996.

²⁸³ Apud REZENDE, op. cit., p. 55.

Ao analisar os depoimentos, as pesquisadoras observam que

Acostumar com a morte e seus sinais é visto pelos sujeitos como um processo irreversível dos tempos modernos e das cidades grandes, onde a massificação faz os sentimentos serem civilizadamente contidos. (...) Os ritos tornaram-se cerimônias de conveniência, maneirismos sociais e o sentir a morte do outro é relativizado, porque ele é apenas mais um que morre, num burburinho moderno de cidade grande.²⁸⁴

Sobre os preparativos do corpo, era comum que as pessoas da comunidade se incumbissem de determinadas tarefas estabelecidas pelo ritual: algumas lavavam o corpo, outras costuravam a roupa apropriada para o sepultamento e outras faziam o caixão. Se, por acaso, essas pessoas não estivessem presentes ou não fosse possível localizá-las, “outras assumiam os papéis sem qualquer constrangimento porque conheciam o ritual, sabiam o que deveriam fazer para cumpri-lo.”²⁸⁵

Quanto à roupa do morto, “era quase uma lei, a roupa que enterrava não podia enterrar com a roupa que a gente tem não, tinha que fazer uma roupa própria para enterrar que se chamava mortalha”.²⁸⁶ Esta vestimenta, feita especialmente para o morto, respeitava uma tradição quanto aos modelos e cores, de acordo com a idade, estado civil e condições econômicas: moças solteiras eram vestidas como noivas; os adultos, de forma geral, eram vestidos com uma roupa preta, mais fechada, de manga comprida, “tipo um camisolão aberto nas costas para poder ficar fácil de vestir. Se era criança, se era menina, vestia de rosa; se era menino, vestia de azul com uma coroinha de anjo, ia vestido de anjo pra enterrar.”²⁸⁷

As pessoas amigas se encarregavam de comprar o tecido e costurar a roupa, além de auxiliarem nos preparativos para o funeral. Observa-se, portanto, como, até recentemente, em pequenas cidades do interior do Brasil, a comunidade vivenciava o luto – havia comunhão no luto – e contribuía para que as pessoas enlutadas pudessem superar a dor da perda.

²⁸⁴ REZENDE, op. cit., p. 60.

²⁸⁵ Id. Ibid., p. 90.

²⁸⁶ D. Diva, apud REZENDE, op. cit., p. 101.

²⁸⁷ Id. Ibid., p. 101.

Atualmente, a angústia e o desconsolo com a morte de alguém querido não são vividos comunitariamente. Pelo contrário, a tendência é as pessoas esconderem sua dor, sofrerem sozinhas e, em situações-limite, buscarem algum conforto em consultórios de psicólogos e psiquiatras. A morte afeta o indivíduo, e não mais a comunidade, e quanto antes o indivíduo der mostras de ter superado a perda, nessa sociedade que nega a morte, tanto mais será reconhecido como alguém forte, equilibrado emocionalmente, que sabe que a vida continua, dentre outros qualificativos que, costumeiramente, são atribuídos a pessoas enlutadas que recalcam sua angústia e dissimulam seu pesar.

Os velórios de antigamente significavam o último encontro do morto com parentes e amigos vivos. Por isso, o defunto deveria estar limpo, bonito e cheiroso. Guerra-Peixe atribui ao banho a “atividade destinada a lavar não apenas o corpo, mas também a alma, para que o defunto ficasse livre de pecados e pudesse entrar no céu.”²⁸⁸ Lavar e vestir o corpo fazia parte de um ritual que devia ser seguido, conforme destaca Câmara Cascudo:

O homem morreu. A alma saiu sob a forma de ave, escondida no último suspiro. Ou a alma conserva a conformação humana mas em substância transparente, impalpável, como fumaça branca.

Nem todos têm o direito de tocar o cadáver. Somente aqueles que sabem vestir defuntos, pessoas de boa vida, especializadas, com seriedade e compostura de uma exposição de ofício religioso.

Trabalham depois de rezar e vão vestindo peça por peça de roupa falando com o morto, chamando-o pelo nome: – “dobre o braço, Fulano, levante a perna, deixa ver o pé!”

Se o cadáver enrijece é porque ninguém morrerá naquela casa proximamente e se estiver flácido está chamando gente para o outro mundo.

Os olhos são fechados com a polpa dos dedos, devagar: “Fulano, feche os olhos para o mundo e abre-os para Deus!”²⁸⁹

Diferentemente do que acontece nos velórios organizados por funerárias com serviços de profissionais especializados – cujo caráter comercial é evidente e não há nada que singularize o morto –, nos funerais que envolviam a comunidade, o morto era tratado com deferência: a roupa e o caixão eram feitos especialmente para ele. O velório era realizado na

²⁸⁸ Apud REZENDE, op. cit., p. 99.

²⁸⁹ Apud REZENDE, op. cit., p. 103.

casa do morto, ou seja, no ambiente em que ele vivera e no qual sua família continuaria vivenciando sua presença, seja através de fotos, seja através de histórias, perpetuando-o na memória familiar. Na sala principal ou no quarto maior da casa, o corpo ficava, geralmente, sobre a mesa. “Se a família tinha menos recursos, utilizava-se uma cama ou mesmo uma esteira. Quando o falecido era muito grande, improvisava-se uma porta como mesa.”²⁹⁰ Nesse ambiente, predominava a tristeza, o recolhimento, orações e cantos religiosos. Do lado de fora, o ambiente era mais descontraído.

Para passar o tempo, as pessoas, predominantemente homens, tomavam cachaça, contavam piadas, contavam histórias. Histórias de morte, de assombração. O ritual, coletivo e público, era como uma festa – daí, a distribuição de comida e bebida a noite toda para os que participassem da sentinela – para concretizar de maneira mais segura e alegre a separação, ou a passagem do morto para o outro mundo, garantindo assim a segurança dos vivos, que ficariam livres de possíveis perturbações por parte do morto.²⁹¹

Embora em pequenas comunidades do interior tais ritos (em suas variadas formas) ainda sejam vivenciados, em âmbito geral, a morte se tornou um tabu, também no Brasil: falar sobre ela, assim como expressar angústia, não é de bom tom. Roosevelt Cassorla, na obra *Da morte: estudos brasileiros*²⁹², afirma que, sobretudo nas cidades maiores, nem mesmo a família presencia a morte: tratam-na como um incidente desagradável, que atrapalha o desenrolar das atividades cotidianas:

Nossos mortos morrem sozinhos em hospitais, cercados de aparelhos e tubos e longe dos familiares. Estes, por sua vez, “torcem” para que a morte ocorra rápido e tentam retomar logo suas atividades normais, como se nada tivesse ocorrido. Os amigos e conhecidos ficam sem graça, não sabem o que fazer ou dizer, e ir a um velório ou a uma visita de pêsames transforma-se numa obrigação desagradável. (...) Tudo isso tem relação com a negação da morte, com a quase impossibilidade, pelo menos em nossa cultura ocidental, de pensá-la como parte da vida.²⁹³

²⁹⁰ REZENDE, op. cit., p. 112.

²⁹¹ Id. Ibid., p. 113.

²⁹² CASSORLA, R. *Da morte: estudos brasileiros*. Campinas, SP: Papirus, 1991.

²⁹³ Id. Ibid., p. 20.

Em decorrência disso, alguns pesquisadores²⁹⁴ sugerem o que chamam de “educação para a morte”, salientando a necessidade de se informar a criança sobre a morte e o morrer, temas que, via de regra, lhe são ocultados. E Louis-Vincent Thomas ressalta que “la tanatología tiene también fines prácticos, principalmente la urgencia de desmitificar la muerte y de aprender a convivir con ella, lo cual implica que muy pronto deberá educarse a los niños en este sentido.”²⁹⁵

Trazer a morte para o convívio das crianças nada mais é do que restaurar sua dimensão humana – a morte é parte integrante do ciclo da vida humana –, perdida ao longo do último século nas sociedades industrializadas do ocidente.

²⁹⁴ Vide: GUENTHER, Z. C. Educação e morte. In: D’ASSUMPÇÃO, E. A. et al. *Morte e suicídio: uma abordagem interdisciplinar*. Petrópolis: Vozes, 1984. p. 113-119; KOVÁCS, M. J.(Coord.) *Morte e desenvolvimento humano*. 2.ed. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992; KOVÁCS, Maria Júlia. Pensando a morte e a formação de profissionais de saúde. In: CASSORLA, Roosevelt (Org.). *Da morte: estudos brasileiros*. Campinas, SP: Papyrus, 1991; KÜBLER-ROSS, E. *Morte: estágio final da evolução*. Trad. de Ana Maria Coelho. Rio de Janeiro: Record; TORRES, W. da C. Educação para a morte. In: D’ASSUMPÇÃO, E. A. et al. *Morte e suicídio: uma abordagem interdisciplinar*. Petrópolis: Vozes, 1984. p 120-126; TORRES, W. da C. *A criança diante da morte: desafios*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1999.

²⁹⁵ THOMAS, op. cit., p. 154. “a tanatologia também tem finalidades práticas, principalmente a urgência de desmitificar a morte e de aprender a conviver com ela, o que implica que em breve dever-se-á educar as crianças nesse sentido.” (Tradução nossa).

APÊNDICE C

A MORTE NA LITERATURA INFANTO-JUVENIL BRASILEIRA

CONTEMPORÂNEA: RELAÇÃO DE OBRAS*

1 ASSASSINATO

AGUIAR, Luiz Antonio. *Operação Nova York*. São Paulo: Ática, 2000. (Série Vaga-lume). Em meio a uma trama policial – roubo de uma barca egípcia antiga, perseguições e assassinatos – fala-se sobre a morte da mãe de uma adolescente.

ALMEIDA, Lúcia Machado de. *O caso da borboleta Atíria*. 9.ed. São Paulo: Ática, 1981. (Série Vaga-lume). Mistério e assassinatos no mundo dos insetos.

ALMEIDA, Lúcia Machado de. *O escaravelho do diabo*. 17.ed. São Paulo: Ática, 1994. (Série Vaga-lume). Rapazes investigam mortes que envolvem, sempre, besouros e pessoas ruivas. Interessante discussão entre padre e jovem médico sobre a “hora da morte”.

BANDEIRA, Pedro. *Brincadeira mortal*. São Paulo: Ática, 1996. (Série Vôo livre). Menino muito propenso a fantasiar ajuda polícia na investigação sobre um assassinato.

BARBOSA, Rogério de A. *Tesouro de Olinda*. São Paulo: Moderna, 1994. (Coleção Veredas). Morte de um holandês num ônibus leva rapaz a procurar tesouro escondido numa igreja de Olinda.

BARBOSA, Rogério de A. *Mapinguari: o devorador de cabeças*. São Paulo: FTD, 1999. (Coleção Um susto depois do outro). Repórter investiga mortes na floresta amazônica e descobre que o assassino age motivado por vingança.

BRASIL, Assis. *A primeira morte: aventuras de Gavião Vaqueiro*. São Paulo: Melhoramentos, 1986. Gavião Vaqueiro é chamado a participar de uma reunião de coronéis,

* As obras de Lygia Bojunga não constam nesta relação.

na qual pedem a ele que mate um homem; discussão sobre “matar por encomenda”, sobre tornar-se um assassino. Dilema do vaqueiro: matar ou não? Vingar ou não a morte de um amigo?

CARR, Stella. *Eles morrem, você mata!*. São Paulo: Moderna, 1987. (Coleção Veredas). Série de assassinatos numa pequena cidade, e o culpado é o delegado – tudo por causa de uma foto antiga em que ele aparece ridiculamente vestido.

CARR, Stella. *O caso da estranha fotografia*. São Paulo: Moderna, 1992. (Coleção Veredas). Dois jovens investigam crimes a partir de uma fotografia que flagrou alguém enterrando ossos.

CAZARRÉ, Lourenço. *Os bons e os justos*. 2.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984. (Série Novelas 10). Delegado negro enfrenta problemas de racismo e é mandado para uma pequena cidade. Apaixona-se por uma moça drogada, que mata um oficial do exército para se defender.

CONDINI, Paulo. *Um caso mortal*. São Paulo: Moderna, 1990. (Coleção Veredas). Rapaz é encontrado morto no banheiro da pensão onde mora. Depois de levantar várias hipóteses para o crime, investigador descobre que o rapaz morrerá acidentalmente.

DIAFÉRIA, Lourenço. *A morte sem colete*. 3.ed. São Paulo: Moderna, 1983. A morte é focalizada em algumas das crônicas: assassinato de um operário ao reivindicar pagamento de horas extras; o Dia de Todos os Santos; metalúrgico morto por policiais.

LIMA, José Américo de. Rapaz futuroso. In: _____. *No tempo das sombras*. 10.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1990. Rapaz mata patrão porque se sente injustiçado.

LOUZEIRO, José. *Gugu mania*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. Menino – pequeno gênio em computação – ajuda a solucionar caso de assassinato no prédio em que mora. Ênfase na investigação usando computador e internet.

MARINHO, João Carlos. *Berenice detetive*. 9.ed. São Paulo: Global, 1996. Crianças investigam assassinato de uma jovem escritora que morre, na sala de aula, quando conversava com elas sobre seus livros.

MARINHO, Jorge Miguel. *Sangue no espelho*. São Paulo: Atual, 1993. (Série Transas e Tramas). História de um vampiro perdido entre os humanos. Mortes de humanos e perseguição a vampiros.

NICOLELIS, Giselda L. *A mão tatuada*. São Paulo: Atual [s.d.] (Série Dourada). Ex-presidiário investiga a morte de um homem – vigia de uma construção – para provar a própria inocência.

PALLOTTINI, Renata. *O mistério do esqueleto*. São Paulo: Moderna, 1995. (Coleção Veredas). Grupo de amigos encontra um esqueleto, numa praia. Rapaz cego desvenda o mistério.

POZENATO, José Clemente. *O caso do loteamento clandestino*. 2.ed. São Paulo: FTD, 1990. (Coleção Que mistério é esse?). Delegado investiga morte num loteamento clandestino.

POZENATO, José Clemente. *O caso do martelo*. 11.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2001. (Série Grandes obras). Delegado investiga morte de um velho numa colônia de descendentes de italianos. Reflexões sobre as motivações de um crime.

QUINTELA, Ary. *Cão vivo, leão morto; era apenas um índio*. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 1987. No Pantanal, jovem presencia a morte de um índio que é tratado como se não fosse gente.

RANGEL, Paulo. *Cotoxó em Veneza*. São Paulo: FTD, 1996. (Coleção As aventuras de Ivo Cotoxó). Jornalista investiga um assassinato em Veneza. Não aparecem detalhes sobre a morte.

RANGEL, Paulo. *O assassinato do conto policial*. 9.ed. São Paulo: FTD, 1998. (Coleção As aventuras de Ivo Cotoxó). Ao investigar a “morte do conto policial”, repórter acaba fazendo descobertas sobre o assassinato do conferencista.

REY, Marcos. *Um cadáver ouve rádio*. 10.ed. São Paulo: Ática, 1994. (Série Vaga-lume). Três jovens investigam assassinato de um homem numa construção abandonada.

REY, Marcos. *Gincana da morte*. São Paulo: Ática, 1997. (Série Vaga-lume). Jovem investiga assassinatos; há muita perseguição e suspense.

REY, Marcos. *O mistério do cinco estrelas*. 17.ed. São Paulo: Ática, 1998. (Série Vaga-lume). Rapaz que trabalha em hotel luxuoso é apontado como principal suspeito de um assassinato. Amigos do rapaz solucionam o caso e esclarecem o crime.

REY, Marcos. *Enigma na televisão*. 8.ed. São Paulo: Ática, 2002. (Série Vaga-lume). Assassinatos de artistas famosos; jornalista que investigava os crimes também é morto.

SABINO, Fernando. *Martini seco*. São Paulo: Ática, 1987. (Série Rosa dos ventos). Confusão entre marido e mulher acaba provocando a morte de policiais e da mulher.

SANTOS, Lopes dos. *Na mira do vampiro*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1991. (Série Vaga-lume). Garotos ajudam a polícia a prender quadrilha que contrabandeava pedras preciosas. Há assassinatos, mas não são presenciados pelos meninos.

SEGATO, Carlos Augusto. *A morte do conde*. 11.ed. São Paulo: Moderna, 1987. Grupo de jovens se envolve numa aventura – busca de um tesouro – e desvenda crime ocorrido há vários anos.

2 ASSASSINATO RELACIONADO A CRIME AMBIENTAL

FRANCO, Sílvia Cintra. *Na barreira do inferno*. São Paulo: Ática [s.d.]. (Série Vaga-lume). Adolescentes investigam o assassinato de um ecologista e conseguem evitar uma ação de sabotagem num foguete – VLS – ligado ao projeto Amazonsat.

MACHADO, Ângelo. *O velho da montanha: uma aventura amazônica*. São Paulo: Melhoramentos, 1992. Destruição da natureza em virtude de exploração de uma empreiteira (mineradora). Morte dos donos da empreiteira.

PIROLI, Wander. *Os rios morrem de sede*. São Paulo: Moderna, 1994. (Coleção Girassol). Pai leva o filho para pescar num rio morto, sem peixes, sujo, quase seco. Tanto o rio quanto o passado estão mortos. Tristeza e indignação do pai.

RANGEL, Paulo. *Assassinato na floresta*. São Paulo: FTD, 1991. Repórter Ivo Cotoxó – herói de uma série de livros – investiga o assassinato de uma mulher que trabalha como seringueira, na Floresta Amazônica, e desvenda quadrilha internacional. Obra alinhada com a preocupação com o desmatamento e a pirataria na selva.

RODRIGUES, Eduardo. *Com a morta no porão*. 2.ed. São Paulo: FTD, 1999. Garotos passam final de semana numa ilha e descobrem uma mulher morta num freezer. Descubrem que o crime está vinculado a um grupo de estrangeiros que pretende enriquecer explorando o ecossistema da região.

3 ASSASSINATO DE PROFESSOR/CIENTISTA

AQUINO, Marçal. *O primeiro amor e outros perigos*. 3.ed. São Paulo: Ática, 2002. (Série Vaga-lume). Assassinato de professor coloca alunos em perigo. Investigação e suspense.

BANDEIRA, Pedro. *Pântano de sangue*. 28.ed. São Paulo: Moderna, 1987. (Coleção Veredas). Investigando a morte de professor, estudantes vão até o Pantanal, onde enfrentam perigos e deparam com mortandade de jacarés e índios, com narcotráfico e uma quadrilha internacional.

BANDEIRA, Pedro. *Anjo da morte*. 29.ed. São Paulo: Moderna, 1988. (Coleção Veredas). Adolescentes investigam a morte de um velho professor de teatro e descobrem um grupo nazista querendo implantar o IV Reich no Brasil.

BANDEIRA, Pedro. *A marca de uma lágrima*. São Paulo: Moderna, 1994. (Coleção Veredas). Morte da diretora da escola desencadeia trama envolvendo alunos e bandidos. Narrativa mostra estado de confusão mental anterior à morte, provocada por envenenamento.

CARR, Stella. *Acordar ou morrer*. 5.ed. São Paulo: Moderna, 1991. (Coleção Veredas). Mistura entre realidade e sonho, no qual uma garota presencia a morte – assassinato – de um cientista envolvido com experiências de paranormalidade.

CARR, Stella. *O enigma das letras verdes*. 8. ed. São Paulo: Moderna, 1992. (Coleção Veredas). Mistério e ficção científica na história de um garoto cujos pais – um casal de cientistas – são mortos enquanto realizavam importante pesquisa na área de informática. Menino dá prosseguimento à pesquisa e também corre risco de morte.

CARR, Stella. *Paranóia: a síndrome do medo*. 10.ed. São Paulo: FTD, 1997. (Coleção Que mistério é esse?). Morte de um professor universitário leva uma aluna a pesquisar acontecimentos estranhos numa pequena cidade do interior. Descobre que, há anos, foram desenvolvidas experiências genéticas com resultados horripilantes.

OLIVIERI, Antonio Carlos. *O simulador de sonhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Assassinato de um cientista que desenvolveu um “simulador de sonhos”. Fala pouco sobre a morte: a atenção é dirigida para a computação e a realidade virtual. Há enigma e suspense.

4 CRIME PASSIONAL

AZEVEDO, Ricardo de. A viagem assombrosa de João de Calais. In: _____. *Histórias folclóricas de medo e de quebranto*. São Paulo: Scipione, 1996. (Coleção Aqui e agora). A morte carrega João numa viagem assombrosa, levando-o de volta à sua terra, onde ele mata aquele que pretendia matá-lo. História de amor e vingança.

LIMA, José Américo de. No silêncio da noite. In: _____. *No tempo das sombras*. 10.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1990. Movido por ciúmes, marido mata esposa.

LINS, Osman. Os olhos. In: _____. *Os gestos*. 3.ed. São Paulo: Moderna, 1994. (Coleção Veredas). Memória do marido morto impede que a mulher fique com o homem que o matara para poder se casar com a viúva.

PRADO, Lucília J. de Almeida. *Estórias sem nome*. 3.ed. São Paulo: Atual, 1986. (Série Morena). Assassinato provocado por ciúmes infundados.

SILVA, Deonísio da. A cerimônia das balas. In: _____. *Tratado dos homens perdidos*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. Tio mata sobrinho, numa festa, para poder ficar com a sua esposa, por quem se apaixonara.

5 SUICÍDIO

KIEFER, Charles. *O pêndulo do relógio*. 9.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999. Agricultor se mata porque não consegue pagar a dívida do financiamento agrícola.

LIMA, José Américo de. Cecília, Cecília. In: _____. *Maratona*. 3.ed. São Paulo: Atual, 1986. Moça morre – lento suicídio – porque o namorado foi embora.

LIMA, José Américo de. O torturador. In: _____. *No tempo das sombras*. 10. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1990. Torturador se suicida após descobrir que matara, sob tortura, o próprio irmão.

LINS, Osman. O navio. In: _____. *Os gestos*. 3.ed. São Paulo: Moderna, 1994. (Coleção Veredas). Tentativa de suicídio. Desolação do jovem ao se dar conta que não morrerá.

MARINHO, Jorge Miguel. *O cavaleiro da tristíssima figura*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1998. Suicídio – ou assassinato? – de uma moça. O interesse maior é falar sobre o Batman na cidade de São Paulo.

SABINO, Fernando. *Um corpo de mulher*. São Paulo: Ática, 2002. Investigação sobre o aparente suicídio de uma mulher. Narrativa focaliza pouco o assunto.

6 MORTE DE PAIS/AVÓS/FAMILIARES

ABRAMOVICH, Fanny. *Dias difíceis*. São Paulo: Moderna, 1997. Morte de uma mulher (mãe de dois filhos), vítima de AIDS; dor da mãe e dos filhos que nada sabem sobre a doença. A proximidade da morte faz com que a mãe conte aos filhos que vai morrer. Revolta e vários estágios de luto.

AGUIAR, Luiz Antonio. *Urgente! Papai precisa casar*. São Paulo: Quinteto Editorial, 1997. (Coleção Vertentes). Menina quer arrumar namorada para o pai (a mãe morreu há três anos); sente medo que o pai também morra.

AGUIAR, Luiz Antonio. *A vontade dos cometas*. São Paulo: Melhoramentos, 1998. Conversa do avô – que padece de doença em fase terminal – com o neto, na qual é resgatada a história familiar e se fala sobre morte. Avô enfatiza que nada morre: tudo volta, de diferentes formas.

BANDEIRA, Pedro. *Na colméia do inferno*. São Paulo: Moderna, [s.d.]. (Coleção Veredas). Depois da morte dos pais, adolescente é obrigado a ir morar com a avó, numa fazenda em Goiás. Avó é extremamente autoritária e menino se rebela. O avô – um peão da fazenda – morre em decorrência das atitudes da avó e menino faz o velório na “casa grande”: incendeia a casa e o que ela significa.

BERNARDO, Gustavo. *Pedro pedra*. 2.ed. Rio de Janeiro: Taurus, 1984. Menino adolescente, em processo de crescimento e indagações sobre a vida e a morte, imagina a morte dos pais, a própria e fala sobre o enterro da avó.

BOHRER, Ana Maria. *Os meninos que comiam carne crua*. 2.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985. Depois da morte da mãe, dois meninos moram, com o pai, em caminhão estacionado em terreno abandonado.

BRANDÃO, Maria do Carmo. *O marido da mãe*. São Paulo: Moderna, 1990. (Coleção Veredas). História de dois meninos cujo pai morreu num acidente aéreo. Separação do novo marido da mãe provoca angústia: medo de perder outro pai.

CAPARELLI, Sérgio. *Vovô fugiu de casa*. 10.ed. Porto Alegre: L&PM, 1987. Menino foge de casa com o avô, que sonhava voltar para a Itália. Avô morre em decorrência de problemas cardíacos, depois de voltarem para casa.

EMEDIATO, Luiz Fernando. *Eu vi mamãe nascer*. 7.ed. São Paulo: Geração Editorial, 2001. Menino fala sobre a morte da mãe e sobre reencarnação em outras formas de vida; analogia com o processo de vida das plantas.

GALDINO, Luiz. *Órfãos do silêncio*. São Paulo: FTD, 1996. (Coleção Perdas e ganhos). Menino conta história do pai, que sofre um enfarto; medo toma conta da família. Importância de se falar sobre a morte e o luto.

GIFFONI, Luís. *Sonho cigano*. Belo Horizonte: Formato Editorial, 1990. Menino conta sua história e a do irmão gêmeo: morte da mãe no parto e do pai dois anos após. A avó, que os criara, morre ao chegar no lugar que tinha escolhido para descansar.

GUIMARÃES, Josué. *Enquanto a noite não chega*. Porto Alegre: L&PM, 1997. Um casal de idosos, enquanto aguarda a própria morte, numa casa e cidade em ruínas, lembra das muitas mortes que marcaram a família.

JOSÉ, Elias. *Sorvete sabor saudade*. São Paulo: FTD, 1988. (Coleção Tramas). No Dia de Finados, filha adolescente vai ao cemitério com o pai. Conversam sobre a morte. Garota sente medo de que os pais morram.

JOSÉ, Ganymédes. *Um girassol na janela*. 44.ed. São Paulo: Moderna, 1995. (Coleção Veredas). Menina, cuja mãe morreu, vai morar com o pai e descobre que é filha adotiva. Faz de tudo para conseguir casar o pai com a verdadeira mãe, sem que o pai e a mãe saibam disso.

KALUNGA. *Não deixe morrer meu sonho*. Belo Horizonte: Miguilim, 1989. Série de contos. O que dá nome à obra trata da história de uma família muito pobre (menino é engraxate, irmã mais velha se prostitui, mãe é doente). Mãe e irmã – vítima da violência de um cliente – morrem.

KIEFER, Charles. *Um outro olhar*. 2.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994. Narrativas curtas: em três trata-se do tema da morte: depois que o avô morreu, a pescaria já não tem o mesmo sentido que antes (*A traíra*); canafistula e avô estão prestes a morrer (*A última canafistula*); morte do pai e conseqüências para adolescente que passa a ser o homem da família (*Rosto no travesseiro*)

KRIEGER, Maria de Lourdes. *Segredos do coração*. São Paulo: Moderna, 1991. (Coleção Veredas). Mostra a reação de uma adolescente ao saber da morte da mãe. A notícia é dada de forma brutal por uma enfermeira. Narrativa enfatiza que há necessidade de superar o luto.

LESSA, Orígenes. *Rua do sol*. Rio de Janeiro: José Olympio; Civilização Brasileira; Três, 1974. (Coleção Literatura Brasileira Contemporânea, v. 15). História de um menino cuja infância é marcada pelo medo de que a mãe morra, o que vem a acontecer. Temor de que o mesmo aconteça com o pai. Dúvidas sobre a morte.

LINS, Osman. Elegiada. In: _____. *Os gestos*. 3.ed. São Paulo: Moderna, 1994. (Coleção Veredas). Dor de um idoso ao ver morrer sua companheira.

MARTINS, Maria Lúcia. *A tarefa*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997. Menino sonha poder tocar violino, como o avô, e sente muito a morte dele. Mostra diferenças de sentimentos em relação à morte do pai e a do avô.

MOTT, Odette de Barros. *O chamado do meu povo*. 2.ed. São Paulo: Moderna, 1989. (Coleção Veredas). Menina índia é adotada por missionários estrangeiros depois que sua família é morta em confronto com brancos. Dificuldades da menina depois que a mãe adotiva morre. Tio que a protegia também morre e ela volta para a floresta, para o seu povo.

POLLICE, Ercília F. de Arruda. *Só, de vez em quando...* 11.ed. São Paulo: FTD, 1999. (Coleção Nossa gente). Menina que mora no orfanato é acolhida por uma família. Passa por problemas de convívio e integração. Após a morte da mulher que a cuidava, volta ao orfanato.

PRADO, Lucília J. de Almeida. *Estórias sem nome*. 3.ed. São Paulo: Atual, 1986. (Série Morena). Narrativas curtas e sem título. Na primeira, focaliza o sofrimento de uma mãe ao imaginar que seu filho morrera afogado (garoto sobrevive). Em outra, a morte da mãe é escondida da filha: dizem a ela que a mãe viajou, mas o pai acaba contando a verdade.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos. *Por parte de pai*. Belo Horizonte: RHJ, 1995. História de um menino, de uma cidade do interior, que é marcada por muitas mortes: da mãe, de parentes, de animais. Conversa do menino com o avô sobre o tempo e a morte.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos. *A faca afiada*. 8.ed. São Paulo: Moderna, 1997. (Coleção Girassol). Narrativa sugere premeditação e assassinato de uma idosa, em decorrência de problemas financeiros – a família já não tem como sustentá-la – mas, na verdade, falava-se da morte de uma galinha. Ambigüidade do texto leva a refletir sobre a condição de vida de pessoas idosas.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos. *Ler, escrever e fazer conta de cabeça*. 5.ed. Belo Horizonte: Miguilim, 2001. Ao contar sua vida, menino fala sobre o irmão natimorto, a doença e morte da mãe e sobre o medo da morte.

REZENDE FILHO, José. *Tonico*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1978. (Série Vaga-lume). Mudanças na vida de um adolescente que passa a ser considerado o homem da família – tem que trabalhar – após a morte do pai.

ROSA, João Guimarães. *Fita verde no cabelo: nova velha estória*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. Narrativa retoma o clássico conto de Chapeuzinho Vermelho, mas, agora, o lobo que devora a avó é a morte.

SOARES, Ricardo. *Dia de submarino*. 2.ed. São Paulo: Moderna, 1997. (Coleção Veredas). Menino conta história do avô, enfatizando sua morte e velório. Luto, dor e incompreensão do menino.

VARELLA, Drauzio. *Nas ruas do Brás*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2000. (Coleção Memória e história). Narrador fala da história do bairro onde nasceu, e entre os acontecimentos, destaca a morte da mãe.

VENTURELLI, Paulo. *No vale dos sentidos*. São Paulo: Editora do Brasil, 1999. História de um garoto e sua intensa relação com o pai, que de vez em quando desaparece misteriosamente; pai adoece e morre, deixando dúvidas no garoto quanto às causas da morte.

ZIRALDO. *Menina Nina: duas razões para não chorar*. São Paulo: Melhoramentos, 2002. História de uma avó e sua forte relação com a neta; impacto da morte da avó e duas visões distintas sobre o que acontece após a morte.

7 MORTE DE CRIANÇAS E JOVENS

BARBOSA, Rogério Andrade. *O perigo mora nas ruas*. São Paulo: FTD, 1998. (Coleção Aprendiz de feiticeiro). Mulher que faz bruxarias mata meninos de rua para retirar o sangue. Educador de rua descobre, vai atrás de pistas, mas os crimes continuam.

BELINKY, Tatiana. *Medroso! Medroso!*. 8.ed. São Paulo: Ática, 2001. Menino se arrisca para salvar amigo. Não há morte, mas narrativa focaliza o susto e o medo de se afogar.

DREWNICK, Raul. *A grande virada*. São Paulo: Ática, 2002. (Série Vaga-lume). Pai de garota é assassinado por pivetes; ela acaba se envolvendo com jovens drogados – um se suicida – mas consegue largar as drogas e se torna uma jogadora de futebol.

JOSÉ, Ganymédes. *Posso te dar meu coração?* 14.ed. São Paulo: Moderna, 1989. (Coleção Veredas). Jovem morre em acidente e seu coração é transplantado em amiga/namorada que sofria de problemas cardíacos.

KUPSTAS, Márcia. *A maldição do silêncio*. São Paulo: Moderna, 1987. (Coleção Veredas). João morre em decorrência de leucemia, mas renasce (seu espírito, inteligência) no irmão portador de deficiência mental.

LIMA, José Américo de. Cidade maldita. In: _____. *Maratona*. 3.ed. São Paulo: Atual, 1986.

Pai explode a cidade depois do assassinato do filho por marginais.

LINS, Osman. Episódio. In: _____. *Os gestos*. 3.ed. São Paulo: Moderna, 1994. (Coleção Veredas). Morte de uma criança gravemente doente; pai e mãe se desentendem quanto à forma de cuidar do menino e se culpam mutuamente.

TELLES, Carlos Queiroz et al. *Sete faces da primeira vez*. São Paulo: Moderna, 1992. (Coleção Veredas). Narrativas curtas que falam sobre um menino aidético que morre; sobre a morte de um menino atropelado e sobre um bebê natimorto.

VASCONCELOS, José Mauro de. *O veleiro de cristal*. 24.ed. São Paulo: Melhoramentos, 2002. Após cirurgia do coração, menino morre. Em sua fantasia, viaja num veleiro de cristal.

VERAS, Everaldo Moreira. *O menino dos óculos de aro de metal*. São Paulo: Brasiliense, 1978. Pássaro – narrador da história – enfrenta medo da morte (monstro) para salvar um amigo, mas o remédio é insuficiente e o menino morre.

VILLARES, Lúcia. *Lua, lua*. São Paulo: Brasiliense, 1982. Morte de crianças (uma natimorta, outra em decorrência de bronquite); saudades e fantasia: menina sonha encontrar o amigo morto na Lua.

ZIRALDO. *Menino do rio doce*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1996. Menino ama o rio, mesmo quando ele carrega um amigo em suas águas.

8 MORTE DE ANIMAIS

CARVALHO, Alair Alves de. *Nas trilhas e trilhos*. Belo Horizonte: Miguilim, 1993. “Nas trilhas”: momentos finais da vida de um cavalo – explorado pelo patrão – que vê chegar ao pasto vários cavalos mitológicos e famosos: unicórnio, Pegasus, Bucéfalo, o cavalo de Napoleão...; delírio que antecede a morte.

ÉBOLI, Terezinha. *Ritinha Busca-pé*. Rio de Janeiro: Memórias Futuras, 1985. Menina faz redação, na escola, falando sobre a diferença entre a morte de pessoas e a de seu peixinho; falecimento do pai quando ela já é moça leva à reflexão sobre conceitos de morte diferentes para adultos e para crianças.

JORGE, Miguel. *Morosinho*. 2.ed. São Paulo: Moderna, 1985. Sofrimento de um menino cujo animal de estimação – um cabrito – é morto para ser servido em festa de aniversário do pai.

JOSÉ, Ganymédes. *A história do galo Marquês*. São Paulo: Moderna, 1982. Morte do galo de estimação, servido no jantar do Natal na casa dos senhores, provoca depressão e morte de menino escravo.

LINS, Osman. Lembrança. In: _____. *Os gestos*. 3.ed. São Paulo: Moderna, 1994. (Coleção Veredas). Menino solta um canário e depois o mata.

LISPECTOR, Clarice. *A mulher que matou os peixes*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. Narradora conta várias histórias sobre mortes de vários animais – mico, cachorro, barata, peixes.

NEVES, Libério. *O cavalo amarelo*. Belo Horizonte: Vigília, 1983. História de um cavalo de circo que envelhece; morre ouvindo aplausos para outro artista – outro cavalo? – e é levado por uma luz.

PANNUNZIO, Martha Azevedo. *Veludinho*. 26.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996. Brincando de caçar, menino atira num passarinho e o fere. Depois, faz de tudo para que o animalzinho não morra. A morte do passarinho leva-o a pensar na morte de pessoas da família.

PIROLI, Wander. *O menino e o pinto do menino*. Belo Horizonte: Comunicação, 1975. Drama de um menino que ganha um pinto no colégio e não tem como ficar com ele no apartamento em que mora. O bichinho morre e mãe chora ao saber da dor do filho.

PRADO, Lucília J. de Almeida. *Estórias sem nome*. 3.ed. São Paulo: Atual, 1986. (Série Morena). Morte de uma velha égua emociona um adolescente.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos. *Até passarinho passa*. São Paulo: Moderna, 2003. Morte de um passarinho provoca solidão e sentimento de vazio em menino; compreensão de que tudo passa.

ROSEMBERG, Fúlvia. *Canil da nona*. Belo Horizonte: Miguilim, 1987. Morte de um cãozinho atropelado, quando passeava com a avó do menino-narrador.

9 MORTE EM DECORRÊNCIA DE AIDS

BRAZ, Júlio Emílio. Maurício. In: _____. *Sete faces da primeira vez*. São Paulo: Moderna, 1992. (Coleção Veredas). Morte de menino aidético.

BRAZ, Júlio Emílio. *Depois que papai se foi – peça em um ato*. 2.ed. São Paulo: FTD, 1994. Discussão entre mãe e filhos após a morte do pai, vítima de AIDS.

CARDOSO, Luiz Cláudio. *AIDS: e agora?*. São Paulo: Scipione.(Série Diálogo). Não há morte de fato, mas ela paira como ameaça constante.

GOMES, Álvaro Cardoso Gomes. *Fase terminal*. 5.ed. São Paulo: FTD, 1999. História de dois jovens drogados: um morre em consequência da AIDS e outro se suicida.

VIEIRA, Isabel. *A amarga herança de Leo*. 2.ed. São Paulo: FTD, 1997. Rapaz morre vitimado pela Aids e moça que o namorara teme ter sido contagiada e transmitido a doença ao novo namorado.

10 ENFRENTANDO A MORTE

AMADO, Eugênio. *O homem que enganou a morte*. Belo Horizonte: Vila Rica, 1991. História do homem que, afilhado da morte, tornou-se médico e consegue enganá-la duas vezes, salvando uma jovem e a própria vida. Já velho, num enterro, terminou a oração

interrompida (artimanha que o livrara da morte quando jovem) e no mesmo instante a morte o leva (causo popular recontado).

AZEVEDO, Ricardo. A moça de Bambuluá. In: _____. *Histórias folclóricas de medo e de quebranto*. São Paulo: Scipione, 1996. (Coleção Aqui e agora). Rapaz tem que enfrentar o medo e cumprir tarefas que desafiam a morte para salvar uma moça, da qual apenas aparece a cabeça, gemendo.

BRUNO, Haroldo. *O viajante das nuvens*. 3.ed. Rio de Janeiro: Salamandra, 1978. Rapaz sai de casa para resgatar a memória da família. Já na primeira noite tem que enfrentar Belzebu e a morte. Almas penadas, diabo e anjo aparecem em sua trajetória. Morte da amada por um bando de jagunços.

BRUNO, Haroldo. *O misterioso rapto de Flor-do-Sereno*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1979. Viagem de Zé Grande para descobrir o paradeiro de sua amada, que fora raptada pelo monstro Sazafrás. Zé grande o enfrenta e recupera a esposa e a flauta que herdara do pai.

LAGO, Ângela. *De morte*. 6.ed. Belo Horizonte: Editora RHJ, 1996. (Coleção Nosso folclore). Artimanhas de um velho que consegue enganar a Morte, o Diabo e São Pedro (conto popular recontado).

LESSA, Orígenes. *A desintegração da morte*. 7.ed. São Paulo: Moderna, 1982. O caos adviria, se a morte fosse desintegrada e ninguém mais morresse.

11 VELÓRIO E HERANÇA

CARR, Stella e JOSÉ, Ganymédes. *A morte tem 7 herdeiros*. São Paulo: Moderna, 1982. Suspense em torno da morte de um velho rico e briga dos herdeiros pela herança. Suspense misturado com aspectos cômicos.

LIMA, José Américo. O projeto. In: _____. *No tempo das sombras*. 10.ed. São Paulo: Atual, 1990. Numa conversa sobre velórios e enterros, uma das personagens defende o uso de corpos mortos como adubo.

PELLEGRINI, Domingos. *Negócios de família*. São Paulo: Ática, 1997. Ênfase em aspectos cômicos que envolvem o resgate do corpo, velório e enterro de homem que morreu em acidente automobilístico. Denúncia sobre o comércio praticado pelas funerárias.

SABINO, Fernando. *Os restos mortais*. São Paulo: Ática, 1994. Patrão enfrenta várias dificuldades para conseguir um atestado de óbito para um empregado que morreu devido a um ataque epilético.

SYPRIANO, Lílian. *Morreu tio Eurico! Rubião ficou rico!*. Belo Horizonte: Formato, 1987. Morte de um parente distante dá a Rubião uma herança. Posando de rico, antes de recebê-la, afasta-se dos amigos. Mas a herança não é dinheiro e sim livros e Rubião volta a viver com os amigos.

12 HISTÓRIAS DE FANTASMAS/MISTÉRIOS

BANDEIRA, Pedro. *Agora estou sozinha...* 24.ed. São Paulo: Moderna, 1994. (Coleção Veredas). Fantasma da mãe de uma adolescente aparece e pede vingança. A filha se finge de louca para desmascarar a assassina (melhor amiga da mãe).

BANDEIRA, Pedro. *Descanse em paz, meu amor...* 6.ed. São Paulo: Ática, 2002. (Coleção Vôo Livre). Amigos se reúnem numa casa antiga e, entre várias histórias de fantasmas e assombrações que vão contando, coisas misteriosas acontecem. Mistério e sobrenatural.

FEIJÓ, Mário. *O imortal*. 2.ed. São Paulo: Moderna, 1997. (Coleção Veredas). Rapaz de 19 anos, cujo avô se acha imortal, morre assassinado por uma amante enciumada. O rapaz conta a própria história, depois de morto, como um “elemental”.

GALDINO, Luiz. *Mistério na casa das runas*. 2.ed. São Paulo: FTD, 1996. (Coleção Aprendiz de feiticeiro). Rapaz descobre que o casal que o auxiliara está morto há muitos anos.

GARCIA, Edson Gabriel. *Sete gritos de terror*. 5.ed. São Paulo: Moderna, 1991. (Coleção Veredas). Sete narrativas curtas em que fantasmas voltam para se vingar ou para ajudar a resolver situações que ficaram pendentes com a sua morte. História de pacto com o diabo. Suspense, enigma, terror.

LESSA, Orígenes. *João Simões continua*. 22.ed. São Paulo: Moderna, 1981. (Coleção Veredas). Visão humorística sobre o que acontece após a morte.

LIMA, José Américo de. O dia em que morri. In: _____. *Maratona*. 3.ed. São Paulo: Atual, 1987. Fronteira entre a vida e a morte. Narrador sente que morreu, mas volta à vida com os chamados insistentes de vozes familiares.

LIMA, José Américo de. A poção do Nidjienigi. In: _____. *Maratona*. 3.ed. São Paulo: Atual, 1987. Homem acorda e se vê num caixão. Foi considerado morto, mas por ter bebido uma poção indígena, acorda. O efeito da poção acaba e ele morre de fato.

WATANABE, Luci Guimarães. *De que foi que eu morri?* 11.ed. São Paulo: Atual, 1991. Avó morre e fica, como fantasma, mais alguns dias com o neto, resolvendo o problema do testamento, até se separar definitivamente dele; continuação da vida sob outras formas.

13 MORTANDADE ou MORTES COLETIVAS

AZEVEDO, Ricardo de. A vida e a outra vida de Roberto do Diabo. In: _____. *Histórias folclóricas de medo e de quebranto*. São Paulo: Scipione, 1996. (Coleção Aqui e agora). Rapaz com comportamento extremamente violento provoca muitas mortes e guerra. Rapaz é “endiabrado”- filho do diabo.

CARDOSO, Lúcio. *História da Lagoa grande*. 2.ed. Rio de Janeiro: Presença/MEC, 1974. (livro 1 e 2). Na história “*O escorpião-feiticeiro*”, sapos colocam fogo no mato a fim de

destruir os grilos, que os irritavam com sua cantoria. Muitos grilos morrem. Em “*O príncipe*”, conta-se a história de el-rei Dom Sapo que começou a inchar até que um dia estourou e morreu; os grilos começam a cantar para comemorar seus mortos; as cigarras choram as irmãzinhas comidas pelo príncipe.

LIMA, José Américo de. Retroativa. In: _____. *No tempo das sombras*. 10.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1990. Mortandade na Guerra do Paraguai.

SILVA, Alcides Ribeiro da. *O clarim e o sino: amor e morte em Canudos*. São Paulo: Ed. do Brasil, 1992. História de Canudos, contando a relação amorosa entre uma moradora do vilarejo e um soldado republicano. Guerra e mortes de jagunços e soldados, de mulheres e crianças.

SILVA, Deonísio. *Tratado dos homens perdidos*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. Coletânea de contos. Em alguns, aborda-se o assunto: morte em decorrência de enchente (*A enchente*), de brigas num salão (*Tratado dos homens perdidos*), de ciúmes e sentimento de posse (*A cerimônia das balas*).

VEIGA, Luiz Maria. *Você no país das maravilhas*. São Paulo: Atual, [s.d.]. Paródia do texto Alice no país das maravilhas; há cena de mortandade no desfecho.

14 MORTE METAFÓRICA

ALVES, Rubem. *A menina e o pássaro encantado*. 19.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2002. Separação de duas pessoas que se amam e vazio provocado pela saudade. Valoriza a saudade – distância – como forma de manter o desejo e o amor.

ALVES, Rubem. *A pipa e a flor*. 13.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2002. Morte temporária da Pipa que se submete aos ciúmes da Flor.

CARVALHO, Alair Alves. *Nas trilhas e trilhos*. Belo Horizonte: Miguilim, 1993. “*Nos trilhos*”: desaparecimento inexplicável de um trem e de várias pessoas que o viram e

resolveram “pegar o trem”: lazarentos, loucos, fugitivos, mães solteiras, aidéticos, toda uma legião de párias.

GANEM, Eliane. *O outro lado do tabuleiro*. 3.ed. Rio de Janeiro: Record, 1986. Mãe não assume maternidade e diz-se à filha que ela está morta. Discussão sobre morte de bandidos e menores infratores. Morte por causas naturais.

KUPSTAS, Márcia. *A segunda morte*. São Paulo: Moderna, 1993. (Coleção Veredas). Homem com poderes especiais consegue localizar animais perdidos. Perde seus poderes – morte simbólica – quando localiza um bebê seqüestrado.

LINS, Osman. Os gestos. In: _____. *Os gestos*. 3.ed. São Paulo: Moderna, 1994. (Coleção Veredas). Perda da fala de um senhor idoso o deixa ilhado; morte da comunicação interpessoal.

LINS, Osman. Tempo. In: _____. *Os gestos*. 3.ed. São Paulo: Moderna, 1994. (Coleção Veredas). Passagem do tempo; morte dos sonhos e expectativas.

VILELA, Luiz. *O choro no travesseiro*. 2.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985. (Série Novelas 20). Homem volta para a pequena cidade onde morou quando criança e adolescente. Recordações de um bom tempo e tristeza com a notícia da morte de um amigo.