



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM
DEPARTAMENTO DE LETRAS

**MORTE-APRENDIZAGEM EM *CIRANDA DE PEDRA* E EM *A*
CONFISSÃO DA LEOA: ROMANCES DE FORMAÇÃO E
TANATOLOGIA**

Alexsandro Lino da Costa

NATAL/RN

2023

ALEXSANDRO LINO DA COSTA

MORTE-APRENDIZAGEM EM *CIRANDA DE PEDRA* E EM *A CONFISSÃO DA LEOA*: ROMANCES DE FORMAÇÃO E TANATOLOGIA

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de doutor no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPgEL), da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Área de concentração: Estudos em Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade e da Pós-modernidade.

Orientação: Prof. Dr. José Luiz Ferreira.

NATAL/RN

2023

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
Sistema de Bibliotecas - SISBI
Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas,
Letras e Artes - CCHLA

Costa, Alexsandro Lino da.

Morte-aprendizagem em Ciranda de pedra e em A confissão da leoa : romances de formação e tanatologia / Alexsandro Lino da Costa. - Natal, 2023.

217 f.

Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Estudo da Linguagem. Natal, RN, 2023.

Orientação: Prof. Dr. José Luiz Ferreira.

1. Morte-aprendizagem - Tese. 2. Lygia Fagundes Telles - Tese. 3. Mia Couto - Tese. I. Ferreira, José Luiz. II. Título.

RN/UF/BS-CCHLA

CDU 82.091

ALEXSANDRO LINO DA COSTA

MORTE-APRENDIZAGEM EM *CIRANDA DE PEDRA* E EM *A CONFISSÃO DA LEOA*: ROMANCES DE FORMAÇÃO E TANATOLOGIA

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de doutor no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, para Comissão Examinadora formada pelos professores:

Prof. Dr. José Luiz Ferreira (orientador – UFRN)

Prof. Dr. Derivaldo dos Santos (avaliador interno – UFRN)

Profa. Dra. Maria Aparecida da Costa (avaliadora externa – UERN)

Profa. Dra. Maria Suely da Costa (avaliadora externa – UEPB)

Prof. Dr. Wellington Medeiros de Araújo (avaliador externo – UERN)

Natal/RN

2023

Dedico esta tese àquelas e àqueles que possibilitaram minha existência *acadêmica*: ao prof. Derivaldo dos Santos, na iniciação científica; à profa. Tânia Lima, no mestrado; e ao prof. José Luiz Ferreira, no doutorado, a quem agradeço especialmente por todo o tempo e toda atenção e orientação me destinada; e

biológica: à minha mãe (que tanto fez e ainda faz) e ao meu pai; à minha avó paterna, que partiu antes de eu começar esta pesquisa; à minha avó materna, que foi levada um pouco antes de eu concluir este texto; aos meus avós, ambos levados pela Morte antes de eu nascer, impossibilitando-me de conhecê-los.

Dedico-a ainda a cada vítima da pandemia de covid-19 (potencializada no Brasil por um governo negacionista e genocida), especialmente ao meu padrasto, João Batista, levado pelo coronavírus antes de a vacina chegar;

e à minha prima Jordânia, que se despediu da vida durante meus últimos dias de escrita e fez, juntamente com minha vó Maria, toda esta teoria se tornar amarga, cruel e pesadamente prática.

“*Umuntu ngumuntu ngabantu*” (“Somos o que somos graças aos outros”).

Provérbio sul-africano

“Nos funerais só se ouvem palavras de surpresa por aquele mortal estar morto.”

(Jacques Bossuet)

“Estas anotações são mórbidas?”

(C.S. Lewis)

“Não podemos olhar fixamente nem o sol nem a morte.”

(La Rochefoucauld)



Melancholia I (1514), gravura de Albrecht Dürer (1471-1528)

Disponível em: <https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/336228>

Acesso em: 18 jan. 2023

“No desenho, a Melancholia, personificada como uma mulher, está sentada em um banco, curvada, cercada pelas ferramentas negligenciadas da indústria e do tempo [...]. Seu cachorro faminto, com as costelas destacando-se em seu corpo esquelético, espera pacientemente, e em vão, que ela se erga” (descrição da gravura feita por Anna Lembke, em *Nação dopamina*).

RESUMO

Esta tese verifica a hipótese da *morte-aprendizagem*: a partir da recorrência do tema morte nos romances *Ciranda de pedra* (publicado originalmente em 1954), de Lygia Fagundes Telles, e *A confissão da leoa* (2012), de Mia Couto, observamos como o processo de finitude (o morrer, os mortos, o luto, a melancolia e o reinvestimento libidinal em novos objetos amorosos) funciona como catalisador do desenvolvimento humano nas personagens protagonistas que, imersas em sucessivas experiências de morte (biológica/ natural e simbólica/ metafórica), amadurecem psíquica, afetiva e socialmente, configurando-se as obras como romances de formação (Pinto, 1990; Mazzari, 2010; Moretti, 2020). A partir de uma fundamentação teórica interdisciplinar (Psicanálise, Biologia, Etnologia Social, Filosofia e História), discorreremos sobre como o morrer e o lidar com os mortos têm se configurado na sociedade, reverberando subjetivamente na formação das personagens em análise. Tendo-se em vista a necessidade de mais trabalhos que relacionam a temática da morte com obras literárias, ratifica-se a relevância desta pesquisa, que contribui para a área de estudos de Literatura Comparada, unindo a literatura africana moçambicana de autoria masculina e a literatura brasileira contemporânea de autoria feminina. A título de ilustração, oferecemos brevemente, além dos dois romances que constituem o nosso *corpus*, outros exemplos literários em que o morrer se apresenta como tema, demonstrando sua recorrência como forma de ratificar a ampla presença do que chamamos aqui de “morte-aprendizagem”.

Palavras-chave: morte-aprendizagem; romance de formação; literatura contemporânea; Lygia Fagundes Telles; Mia Couto.

ABSTRACT

This thesis verifies the death-learning hypothesis: from the recurrence of the death as a theme in the novels *Ciranda de pedra* (originally published in 1954), by Lygia Fagundes Telles, and *A confissão da leoa* (2012), by Mia Couto, we observe how the process of death (dying, the dead, mourning, melancholy and the libidinal reinvestment in new beloved objects) works as a catalyst for human development in the protagonists who, immersed in many experiences of death (biological/natural and symbolic/metaphorical), mature psychically, affectively and socially, configuring these works as formation novels (Pinto, 1990; Mazzari, 2010; Moretti, 2020). From a transdisciplinary theoretical foundation (Psychoanalysis, Biology, Social Ethnology, Philosophy and History), we discuss how dying and dealing with the dead have been configured in society, reverberating subjectively in the formation of the characters under analysis. Considering the need for more works that relate the theme of death with literary works, the relevance of this research is ratified, which contributes to the area of studies of Comparative Literature, uniting Mozambican African literature of male authorship and contemporary Brazilian literature of female authorship. By way of illustration, we offer briefly, in addition to the two novels that make up our corpus, other literary examples in which dying is presented as a theme, demonstrating its recurrence as a way of ratifying the wide presence of what we call here “death-learning”.

Keywords: death-learning; formation novel; contemporary literature; Lygia Fagundes Telles; Mia Couto.

RESUMEN

Esta tesis verifica la hipótesis de la “muerte- aprendizaje”: a partir de la recurrencia del tema de la muerte en las novelas *Ciranda de Pedra* (publicada originalmente en 1954), de Lygia Fagundes Telles, y *A confissão da Leoa* (2012), de Mía Couto, observamos cómo el proceso de finitud (morir, los muertos, el duelo, la melancolía y la reinversión libidinal en nuevos objetos de amor) funciona como catalizador del desarrollo humano en los personajes principales que, inmersos en sucesivas experiencias de muerte (biológica/natural y simbólica/metafórica), maduran psíquicamente, afectivamente y socialmente, configurando las obras como novelas de formación (Pinto, 1990; Mazzari, 2010; Moretti, 2020). A partir de una fundamentación teórica interdisciplinar (Psicoanálisis, Biología, Etnología Social, Filosofía e Historia), discutimos cómo el morir y el trato con los muertos se han configurado en la sociedad, repercutiendo subjetivamente en la formación de los personajes bajo análisis. Teniendo en cuenta la necesidad de más trabajos que relacionen el tema de la muerte con las obras literarias, se ratifica la pertinencia de esta investigación, que contribuye al campo de los estudios de Literatura Comparada, uniendo la literatura africana mozambiqueña de autoría masculina y la literatura brasileña contemporánea de autoría femenina. A modo de ilustración, ofrecemos brevemente, además de las dos novelas que componen nuestro *corpus*, otros ejemplos literarios en los que el morir se presenta como tema, demostrando su recurrencia como forma de ratificar la amplia presencia de lo que llamamos aquí “muerte-aprendizaje”.

Palabras clave: muerte-aprendizaje; novela de formación; Literatura contemporánea; Ligia Fagundes Telles; Mía Couto.

SUMÁRIO

Introdução.....	12
Capítulo I – TANATOLOGIA: ESTUDOS SOBRE A MORTE, O LUTO E O MORRER.....	26
CONCEITOS: ACUMULAÇÃO E INTERDISCIPLINARIDADE.....	26
UM MERGULHO NO LUTO.....	46
Capítulo II – ROMANCE DE FORMAÇÃO – <i>BILDUNGSROMAN</i>.....	86
PEQUENA HISTÓRIA DO ROMANCE DE FORMAÇÃO.....	107
Capítulo III – MORTE-APRENDIZAGEM: APRENDIZAGENS COM OS MORTOS E COM A MORTE.....	131
A PAUSA-PRISÃO MELANCÓLICA.....	170
O RISO É POSSÍVEL?.....	190
Considerações Finais.....	200
Referências.....	205

INTRODUÇÃO

“Tinha passado um mês em casa assistindo a meu pai morrer.

A morte não me assustava. Agora não. Não mais.”

(*Jacqueline Woodson*)

“[...] a consciência do fim inevitável.”

(*Leon Tolstói*)

“A morte incendeia a vida, como se essa estopa fosse.”

(*Conceição Evaristo*)

Quando entramos em contato com uma obra de arte, podem surgir inúmeras reações subjetivas. Um filme, uma música, uma peça de teatro, uma pintura, uma fotografia, uma escultura, uma obra literária (poema, cordel, letra de música, conto, novela, romance, crônica, texto teatral etc.): cada uma dessas manifestações artísticas, individualmente, consegue gerar múltiplas interpretações e sentimentos naquelas e naqueles que as consomem e, mais ainda, em quem as contempla, ruminando-as reflexivamente e sem pressa. Nisso residem a riqueza do encontro com o estético e o poder polissêmico da arte – além de uma polêmica, insolúvel, pretensa e suposta “função” (individual/ subjetiva e coletiva/ social) dos objetos artísticos, coisa que vem na contramão de uma inútil poesia (Perrone-Moisés, 2000), especialmente tendo em vista o fato de que “a literatura¹ goza [...] de um estatuto particularmente privilegiado no seio das atividades semióticas” (Todorov, 2013, p. 54).

¹ “Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, *todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade*, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações. Vista deste modo a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação” (Candido, 2004, p. 174, grifo nosso). Para complementar – e especificar – a definição de Candido (2004), recorremos a Eagleton (2006, p. 3): “Talvez a literatura seja definível não pelo fato de ser ficcional ou ‘imaginativa’, mas porque emprega a linguagem de forma peculiar”.

Tematicamente, entretanto, algumas produções literárias são mais claras para as leitoras e leitores: temas específicos podem acionar determinados gatilhos em quem lê? Depois de observar a recorrência do tema *morte* em vários livros (especialmente em romances de formação), filmes, séries etc., nós percebemos o papel que ela – a morte – desempenha na formação e no amadurecimento das personagens – e talvez também na formação e no amadurecimento das leitoras e dos leitores. Desde os contos tradicionais² às narrativas contemporâneas, o morrer – com suas conseqüentes dores, reflexões, solidão, melancolia, angústias, tristezas e lutos – desempenha um papel didático-pedagógico³. “Todo romance apresenta ‘a vida em autodesenvolvimento’ e a ‘recria’”. Esse autodesenvolvimento da vida independe do autor, de sua vontade consciente e de suas tendências” (Bakhtin, 2010, p. 340).

Da mesma forma que encontramos a morte, recorrentemente, nos clássicos e tradicionais romances de formação (em alemão, *Bildungsroman*), vemos que ela também está presente no que chamaríamos aqui de “contos de formação”: narrativas curtas em que o crescimento humano, psicológico e social das personagens protagonistas também se torna evidente (ainda que de modo mais célere – devido à curta extensão narrativa das poucas páginas). Semelhantemente, Franco Moretti (2020), em *O romance de formação*, comenta sobre “as grandes ‘novelas de formação’” (Moretti, 2020, p. 353). Assim, se temos o *Bildungsroman*, temos também a *Bildungsnovelle* (Moretti, 2020, p. 354).

² A editora Cosac Naify publicou, em 2012 e em dois tomos, uma edição mais próxima do original dos *Contos maravilhosos infantis e domésticos*, dos Irmãos Grimm. A partir dessa leitura, colocamos em suspeição o qualificativo “infantil” para tais estórias, já que o conteúdo revela finais trágicos e detalhes pesados, muito diferente das versões suaves – e quase sempre com final feliz – a que geralmente temos acesso.

³ Também se pensarmos nas versões cinematográficas dos contos clássicos infantis (majoritariamente os filmes dos estúdios Pixar e Disney), percebemos que a morte da mãe e/ou do pai, familiares e/ou demais responsáveis acaba forçando e acelerando o processo de crescimento e desenvolvimento das personagens protagonistas que, órfãs, amadurecem e se fortalecem (psicológica, emocional e socialmente) de modo mais precoce e até mais acelerado quando se as compara com outras personagens que não têm a morte como experiência próxima/pessoal. Seria um *Zeitgeist* (um espírito do tempo)? O Homem-Aranha perde não só a mãe e o pai, mas também o tio; Harry Potter, o Super-Homem, Batman, Simba (o Rei Leão), Luke Skywalker, Naruto (“Neste lugar, as pessoas morrem demais. A dor da morte me fez evoluir” – Kishimoto, 2010, p. 86), Guts (de Berserk), Goku (de Dragon Ball), Inuyasha, os Cavaleiros do Zodíaco, quase todos os X-men (depois de os pais descobrirem seus poderes mutantes e os expulsarem de casa), Cinderela, Rapunzel, a Branca de Neve, João e Maria, Mogli (o Menino Lobo), Bambi, as protagonistas de Frozen (Elsa e Anna), Tarzan, as crianças Stark e Daenerys Targaryen (da saga *As crônicas de gelo e fogo*, adaptada para a seriado *A guerra dos tronos*) etc. são igualmente (ou relativamente) órfãos. Indo além das histórias em quadrinhos, das séries, desenhos animados e dos filmes, haveria um arquétipo tão antigo quanto Adão e Eva – órfãos após serem expulsos do Paraíso; biblicamente, teríamos ainda Moisés. No Egito Antigo, Hórus buscando vingar a morte do pai, Osiris (Blanc, 2021). Os exemplos poderiam se estender indefinidamente.

A morte, portanto, ensina? Ao depararmos com algumas obras literárias e cinematográficas, percebemos que sim. Os percursos de algumas personagens nos conduzem por caminhos belos, prazerosos, sublimes, agradáveis, mas às vezes também dolorosos, sombrios e sobrecarregados de perdas e tristezas, como se não ter a presença, o suporte e o abrigo dos parentes e/ou das pessoas amadas fosse elemento catalisador para o crescimento.

Inevitavelmente, a vida nos trará momentos não exatamente felizes. E como se preparar para enfrentá-los da melhor forma possível? Acreditamos que, dentre outras formas (como a religião), por meio da arte; especificamente, da arte literária. Com toda a potência imaginativa que a literatura nos fornece, oferecendo-nos a possibilidade de nos colocar no lugar das personagens mediante o desenvolvimento e o aprimoramento do mecanismo psíquico da empatia, a qual nos faz experienciar fatos e ações vividas por outrem, podemos antecipar, precavidamente, experiências necessárias para o nosso crescimento e nossas aprendizagens. “Conhecer novas personagens é como encontrar novas pessoas, com a diferença de que podemos descobri-las interiormente de imediato” (Todorov, 2010, p. 80). Literariamente, o escritor espanhol Vicente Muñoz Puelles (2012) comenta, em seu romance distópico *2083*, sobre essa potência segura e imaginativa dos livros:

Quando as pessoas liam os livros, elas se transformavam em outras pessoas, se sentiam de um modo diferente e eram tomadas por ideias e perguntas que nunca tinham pensado antes. Era como se pudessem estar em vários lugares e viver várias vidas ao mesmo tempo.

[...] E não era nada arriscado. Podiam viajar em um romance, em um drama, ou ainda, em um poema longo [...], intervir nele e voltar ao mundo de todo dia, com novas experiências e sentimentos, mas sem que suas existências ficassem afetadas.

[...] E, quando regressam, suas lembranças são tão vívidas como as aventuras de qualquer viagem, ou talvez mais.

[...] Os livros sempre ajudaram a entender a vida (Puelles, 2012, p. 12-16-28).

Se existe a tendência de acharmos (erroneamente) que certas vicissitudes são vividas somente por nós, a literatura pode nos mostrar que não: os elos humanos compartilham tanto bonanças, quanto fardos que contêm emoções negativas. Antes dos árduos acontecimentos que sofreremos na própria pele, se os experimentamos antecipadamente através das formas literárias, poderíamos estar mais bem preparados

para enfrentá-los? Especialmente tendo em vista que a “obra do artista participa do conhecimento do mundo” (Todorov, 2010, p. 63).

Quando deparamos com personagens como Virgínia e Mariamar (protagonistas dos romances *Ciranda de pedra* e *A confissão da leoa*, respectivamente, de Lygia Fagundes Telles e Mia Couto) e observamos a forma como ambas lidam com a morte (biológica e simbólica) de pessoas próximas, percebemos que, numa mistura de dor, desespero, dúvidas e questionamentos, elas acabam revelando um processo de mudanças e de aprendizagens, um crescimento por meio da dor originária da perda de alguém levado pela morte (biológica, social ou simbólica, conforme desenvolvermos mais à frente).

Para essas personagens, a fase adulta chega, assim, envolta por perturbações, revoltas, abandonos e tristezas. Seria isso uma necessidade para o crescimento ou se poderia obtê-lo em um *continuum* de tranquilidade, conforto e bem-estar? Afinal, o que motiva o processo de formação das personagens e, por extensão, dos indivíduos em geral?

Arcanjo Baleiro, o outro protagonista de *A confissão da leoa* (2012), também está rodeado por algumas mortes: sua mãe, Dona Martina Baleiro, morre depois de uma grave infecção oriunda de um hábito cultural da região onde vive, o qual consiste em o marido costurar a vagina da esposa antes de ele viajar ou estar ausente do lar durante um longo período de tempo; seu pai é assassinado pelo próprio filho (irmão do protagonista), Rolando Baleiro, como uma forma de vingar-se pela morte da mãe. Depois disso, esse irmão, Rolando, enlouquece, permanecendo aprisionado na semimorte da loucura⁴. Dessa forma, Arcanjo é obrigado a enfrentar simultaneamente um luto triplo (e num período de tempo opressivamente curto). Nisso, a personagem

⁴ A ideia da loucura como semimorte também será desenvolvida nesta pesquisa, haja vista que, alterado o eu são/ lúcido em um eu louco/ fora de si, acaba-se configurando uma nova identidade do sujeito acometido pelo enlouquecer, o que simboliza uma metamorfose psíquica, identitária e comportamental, acarretando uma espécie de luto simbólico (e eventual melancolia) naqueles que faziam parte do círculo afetivo e/ou social dessa pessoa. No romance *Vista chinesa*, da autora luso-brasileira Tatiana Salem Levy, a personagem protagonista, depois de passar pela experiência traumática de um estupro, afirma: “se em algum momento parecer que enlouqueci, saibam que ninguém é verdadeiro na lucidez. Ninguém. Nem mesmo a mãe de vocês” (Levy, 2021, p. 10); um bom exemplo literário e contemporâneo da oscilação de identidade entre o eu louco e o eu lúcido. Outro exemplo de obra nacional e contemporânea que mostra a variação do eu que a loucura acarreta: *Tudo é rio*, de Carla Madeira, onde se lê: “Cada um, isolado na própria loucura, construiu o enredo que bem entendeu” (Madeira, 2021, p. 149). Nesse pequeno trecho, fica claro que precisamos do outro para estabelecer as bases da realidade e de nós mesmos (Bakhtin, 2010); sozinhos, sem a alteridade, poderíamos divagar desordenadamente em narrativas que diluem, paulatinamente, o real.

atravessa aquilo comentado por Freud (2021, p. 36): “Um acúmulo de mortes parece extremamente terrível para nós”.

Diante da problemática apresentada, partimos da hipótese de que a morte pode ser um elemento-chave (temático, estrutural e estruturante – devido à recorrência) para a formação das protagonistas desses romances. Formalmente, pela extensão das respectivas obras, as personagens teriam um longo percurso em que a morte e situações oriundas desta as conduziriam por experiências de constante aprendizagem, reflexões e autoconhecimento, haja vista que vivenciam a forte experiência da concretização da finitude humana.

A morte faz-se presente em grande parte de *A confissão da leoa*, inclusive já na primeira página do romance (mais à frente, desenvolvemos essa localização na obra como uma hipótese estrutural):

[...] o céu ainda não está acabado. São as mulheres que, desde há milénios, vão tecendo esse infinito véu. Quando os seus ventres se arredondam, uma porção do céu fica acrescentada. Ao inverso, quando perdem um filho, esse pedaço de firmamento volta a se definir.

Talvez por essa razão a minha mãe, Hanifa Assulua, não tenha parado de contemplar as nuvens durante o enterro da sua filha mais velha. A minha irmã, Silência, foi a última vítima dos leões que, desde há algumas semanas, atormentam a nossa povoação.

Porque morreu desfigurada, deitaram o que lhe sobrava do corpo sobre o lado esquerdo, com a cabeça virada para o Nascente e os pés virados para o Sul (Couto, 2012, p. 13-4).

Sendo uma constante, principalmente depois de os ataques dos leões começarem (os habitantes da região passam a ser subitamente atacados por leões), a dura presença da morte acaba gerando um amadurecimento forçado e até precoce na narradora protagonista, Mariamar, bem como no outro narrador protagonista, Arcanjo Baleiro, que também perde o núcleo familiar inteiro. Seria esse crescimento igualmente realizado sem a morte?

Cabe ressaltar que, conforme exposto por um dos autores que formam nossa base teórica e crítica, estudam-se majoritariamente “as atitudes diante da morte em nossas *culturas cristãs ocidentais*” (Ariès, 2012, p. 18, grifo nosso). Em relação à obra *Ciranda de pedra* (1954), por ser um romance brasileiro, tais considerações seriam

bastante cabíveis, já que somos um país majoritariamente cristão⁵, o que se configura muito além da seara religiosa, haja vista que alcança a cultura⁶ como um âmbito mais amplo, influenciando-nos, discursivamente, mesmo que não frequentemos qualquer tipo de igreja cristã.

Contudo, ainda que Moçambique (terra natal de Mia Couto) tenha sofrido o processo de colonização mediante Portugal⁷ e, com isso, tenha também, pelo menos em parte, se ocidentalizado e se cristianizado forçadamente/colonialmente, a cultura autóctone não se perde totalmente e ainda possui espaço (diferentemente do Brasil, onde o epistemicídio⁸ (Carneiro, 2011, p. 92-3) e o linguicídio (Nascimento, 2019, p. 13) indígena e negro⁹, juntamente com o racismo estrutural (Almeida, 2020), foi – e ainda é – mais evidente). Essa consciência é necessária para que se evite o erro metodológico de se tentar aplicar, forçosamente, alguma teoria a uma realidade alheia, fugindo-se, assim, da cilada das “ideias fora do lugar”, conforme nos alerta e previne Roberto Schwarz (2012), e fazendo-se valer “o contraponto da atitude da conjunção das coisas no espaço literário – que salvaguarda, na pluralidade das civilizações, as singularidades culturais” (Holanda, 2004, p. 215), em consonância com o que comenta Lourival Holanda em “Da necessidade social da literatura”, capítulo de *As marcas da letra: sujeito e escrita na teoria da literatura* (Cordiviola; Santos; Cabral, 2004).

O termo “morte” com o qual lidamos – ainda que inicialmente seja, de fato, a morte biológica e natural do corpo físico – acaba por se expandir ao longo de nossas análises; haverá, assim, um espraiamento do conceito, abrangendo *mortes simbólicas/metafóricas*, que se dão no âmbito da perda emocional ou na “morte em vida” (morte social) pela qual algumas pessoas passam depois de determinadas ações, omissões,

⁵ “[...] a permanência das práticas católicas no ‘inconsciente do povo brasileiro’ remete-se à obrigatoriedade de se professar a fé cristã no período colonial” (Franco, 2010, p. 140).

⁶ Entendemos cultura como “suma das invenções e criações pelas quais o homem se faz” (Holanda, 2004, p. 216), “como todo o complexo das artes, usos e costumes, religião e ideias de uma sociedade” (Eagleton, 2011b, p. 160), e reconhecemos que ela “influencia o comportamento social e diversifica enormemente a humanidade, apesar de sua comprovada unidade biológica” (Laraia, 1986, p. 8).

⁷ No que se vê “a razão do Ocidente imprimindo sentido em outros mundos, criando sujeitos que vão ser a imagem e semelhança dessa racionalidade” (Krenak, 2021, p. 64-5).

⁸ “Ao longo de três ou quatro séculos, territórios, vidas e modos de vida foram dizimados para imprimir um único formato, esse formato monocultural, monolinguístico, e que tem também uma epistemologia única [...]” (Krenak, 2021, p. 67).

⁹ “A diáspora africana tem um sabor fúnebre, desde a partida no outro continente” (Franco, 2010, p. 132).

escolhas, distanciamentos, violências e/ou outros acontecimentos. As perdas diversas, oriundas de não conquistas, de frustrações, de sucessivas negações e insucessos, assim como de coisas (como pátria, propriedades etc.), também se constituiriam como uma espécie de morte – o que se evidencia nas atitudes das personagens estudadas, que vão amadurecendo ao longo de tudo disso.

Reconhecemos aqui a distância cronológica que se verifica entre os romances de nosso *corpus* (mais de meio século), além das idiossincrasias socioculturais e históricas que dão contornos diferentes aos espaços concretos que ensejaram a produção das obras. Essa consciência talvez nos afaste de possíveis erros metodológicos e interpretativos, fazendo valer os desafios críticos da Literatura Comparada (Nitrini, 2015) e evitando a forja de paralelos forçados.

Como literatura comparada, entenda-se

o estudo da literatura, além das fronteiras de um país particular, e o estudo das relações entre literatura, de um lado, e outras áreas de conhecimento, e da crença, tais como as artes (ex.: pintura, escultura, arquitetura, música), filosofia, história, ciências sociais, religião etc., de outro. Em suma, é a comparação de uma literatura com uma outra ou outras, e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana (Remak apud Nitrini, 2015, p. 28).

Além de outras definições de literatura comparada, destacamos ainda esta (que também coaduna com a metodologia seguida por nós nesta tese):

A literatura comparada é a arte metódica, pela pesquisa de liames de analogia, de parentesco e de influências, de aproximar a literatura dos outros domínios da expressão e do conhecimento ou, então, os fatos e os textos literários entre eles, distantes ou não no tempo e no espaço, desde que pertençam a várias línguas ou várias culturas, participando da mesma tradição, a fim de melhor descrevê-los, compreendê-los ou apreciá-los (Pichois; Rousseau, 1971 apud Nitrini, 2015, p. 30).

Dentre tantas obras com que poderíamos trabalhar nesta pesquisa, optamos por duas em que a morte se registra quase como uma supersaturação nas páginas romanescas: *Ciranda de pedra*, da brasileira Lygia Fagundes Telles¹⁰; e *A confissão da*

¹⁰ Paulista nascida em 1923, “a dama da literatura brasileira” passou a infância no interior do estado e se formou em Direito pela Universidade de São Paulo. Possui quatro romances (*Ciranda de pedra*, *As meninas*, *Verão no aquário* e *As horas Nuas*), além de vários livros de contos (*Antes do baile verde*,

leoa, do moçambicano Mia Couto¹¹. Durante toda a narrativa, vê-se o constante fim da vida ao redor das personagens protagonistas. O romance brasileiro nos é mostrado a partir da perspectiva da terceira pessoa de um narrador onisciente seletivo (Friedman, 2002), haja vista que “o leitor fica limitado à mente de apenas um dos personagens” (Friedman, 2002, p. 178); já o africano é narrado em primeira pessoa pelas personagens principais, caracterizando-se dois narradores-protagonistas (Friedman, 2002) que nos oferecem um ponto de vista “quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções” (Friedman, 2002, p. 177).

O livro *A confissão da leoa* está simetricamente dividido em 16 capítulos, dos quais Mariamar é narradora de oito, e Arcanjo Baleiro é narrador dos outros oito. Os capítulos são alternados, o que nos oferece uma visão dupla sobre alguns acontecimentos do romance. Ainda que uma parte desses capítulos possua fatos diferentes e que se passam em momentos distintos, seja em relação ao tempo cronológico ou psicológico (Gancho, 2004), quando ocorre a confluência dos acontecimentos, isso nos fornece uma perspectiva mais ampla. Prova disso é que os capítulos de Mariamar são marcados como “Versão de Mariamar” (os de Arcanjo são identificados como “Diário do caçador”). Dessa forma, a construção do romance, dividida entre dois pontos de vista, fornece-nos mais ângulos para compreender melhor a narrativa.

Sobre o título de *Ciranda de pedra*, podemos sugerir que haja nele uma metáfora para o círculo fechado de relações humanas das quais Virgínia tenta insistentemente

Seminário dos ratos, A noite escura e mais eu, Um coração ardente, Invenção e memória, Durante aquele estranho chá, A disciplina do amor). Seus contos “A estrutura da bolha de sabão”, “O moço do saxofone” e “A caçada” foram selecionados por Italo Moriconi (2009) para compor a antologia *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Venceu o prêmio Jabuti quatro vezes: 1966, 1974, 1996 e 2001. Ganhadora do prêmio Camões de 2005 pelo conjunto de toda a sua vasta obra. Faleceu em 2022. Em *História concisa da literatura brasileira*, Alfredo Bosi (2006) afirma que ela “fixa, em uma linguagem límpida e nervosa, o clima saturado de certas famílias paulistas cujos descendentes já não têm norte; mas é na evocação de cenas e estados da alma da infância e da adolescência que tem alcançado os seus mais belos efeitos. No romance *As meninas*, de 1973, desenhou o perfil de um momento da vida brasileira, em que o fantasma das guerrilhas é apreendido no cotidiano de estudantes burguesas” (Bosi, 2006, p. 448, grifo do autor). A obra *Ciranda de pedra* foi adaptada para novela televisiva duas vezes pela Rede Globo.

¹¹ Nascido na Beira (Moçambique), em 1955, possui vasta obra literária (principalmente contos, romances e ensaios, mas também poemas e livros infantis): *Terra sonâmbula; Antes de nascer o mundo; E se Obama fosse africano?; O último voo do flamingo; O outro pé da sereia; O gato e o escuro; A menina sem palavra; Estórias abensonhadas; Contos do nascer da Terra; Cada homem é uma raça; Venenos de Deus, remédios do Diabo; Vozes anotecidas; A varanda do frangipani; O fio das missangas; Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra; Mulheres de cinzas; Sombras da água; O bebedor de horizontes; O mapeador de ausências*. Ganhador do prêmio Vergílio Ferreira em 1999 e do prêmio União Latina de Literaturas Românicas em 2007. É biólogo de formação.

fazer parte, mas é sucessivamente rejeitada. Na casa onde mora, existe uma fonte em que anões de pedra estão de mãos dadas formando um círculo, o que se associa diretamente ao título da obra e também a essa rede de relacionamentos interpessoais da qual ela é impossibilitada de participar. Essas pessoas (as irmãs Otávia e Bruna; Conrado, Afonso, Letícia, Natércio, Laura, Daniel, Luciana), em uma cansativa sequência de “nãos”, excluem – ora tácita, ora abertamente – Virgínia, que fica de fora dessa ciranda de pedra:

Virgínia afundou a cabeça no travesseiro. Que tarde aquela... Como é que Bruna e Letícia podiam gostar dele [de Afonso]? E por que ficaram de repente tão amigas? Correria ao encontro de ambas assim que as vira. Mas Bruna cumprimentara-a friamente. E Letícia estava preocupada demais com a ausência de Afonso para ser cordial (Telles, 2009, p. 68).

E assim elas morrem em vida para a protagonista, que vive o interminável luto por elas, sendo forçada a tentar aprender a lidar com essa situação de rejeição desde a infância, culminando na idade adulta: “já que é preciso aceitar a vida, que seja então corajosamente” (Telles, 2009, p. 199). Esse espraiamento do conceito de morte – que vai além da finitude física/biológica – será mais bem explorado e desenvolvido a partir de nossas pesquisas bibliográficas e análises literárias.

Muitas das situações pelas quais Virgínia passa no decorrer do romance ratificam o seu padrão formador: “atravessei as provas sem me queimar realmente, foi duro, mas passou” (Telles, 2009, p. 198). Dessas vivências, as mortes de fato e as mortes metafóricas e sociais representam a maior fonte de aprendizagem: “Vida e morte se entrelaçavam. E, se no momento era difícil amá-las, impunha-se recebê-las com serenidade” (Telles, 2009, p. 196). A formação da personagem é bastante explícita¹² e avança juntamente com as páginas. Ao final da narrativa, percebemos o crescimento da protagonista, que se revela madura, serena e forte, o que concretiza a obra como um verdadeiro romance de formação: “a vida é bem-vinda, como bem-vinda é a morte, volta natural aos elementos. Existia a natureza. [...] ‘Sinto uma grande tranquilidade’” (Telles, 2009, p. 196).

¹² Cristina Ferreira Pinto, no livro *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros* (1990), elenca *Ciranda de pedra* como um exemplo desse gênero romanesco em nossa literatura nacional.

Chamaremos aqui de *morte-aprendizagem* a tese que defendemos: o papel didático e catalisador de aprendizagens que a morte, o morrer, o luto etc. exercem no amadurecimento – por vezes precoce e forçado – de tais personagens. Desde já, vale salientar novamente que expandimos o conceito de morte física (biológica) para uma abrangência metafórica/ simbólica que o morrer social e psicológico desempenha na formação de Virgínia, Mariamar e Arcanjo Baleiro (protagonistas das obras). Como demonstraremos mais à frente, a partida, a distância, o abandono, a loucura, as mudanças drásticas, as quebras de expectativas e idealizações, as violências etc. representam verdadeiras mortes dentro da narrativa, ainda que as personagens relacionadas a isso continuem biologicamente vivas.

Metodologicamente, seguiremos as orientações de Eco (2012), Bhabha (2013), Bakhtin (2014) e Haddad (2022). Quanto à tanatologia, dentre tantas autoras e autores, destacam-se DaMatta (1997), Freud (2010; 2021), Barthes (2011b), Paiva (2011), Arendt (2014), Schopenhauer (2014), Reis (2019), Han (2020), Adichie (2021) e Becker (2021). Para o suporte teórico dos romances de formação, recorreremos a Pinto (1990), Mazzari (2010) e Moretti (2020). Para nos trazer embasamento quanto às questões de gênero, buscamos Beauvoir (2016a; 2016b) e Lerner (2019), já que duas de nossas três personagens são mulheres.

O tema da tanatologia sofre desdobramentos: da morte (fato biológico, físico e químico), decorre o luto (Freud, 2010) e podem decorrer a depressão (Dunker, 2021) e a melancolia (Freud, 2010). Há também a morte social (DaMatta, 1997) e/ou a morte moral¹³ (Amado, 2008), que podem ocorrer independentemente da morte literal (biológica).

A morte, como um fato humano, contrasta com a morte como um fato animal (Schopenhauer, 2014) e, longe de ter apenas consequências psicoemocionais em quem perde um ser amado, reverbera fisicamente no enlutado (Adichie, 2021; Couto, 2012; Barthes, 2011b; Lewis, 2021), no que chamamos de “luto corporal”.

¹³ Em *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*, de Jorge Amado, o narrador afirma: “O que nos leva a constatar ter havido uma primeira morte, se não física pelo menos *moral*, datada de anos antes, somando um total de três, fazendo de Quincas um recordista da morte, um campeão do falecimento” (Amado, 2008, p. 15, grifo nosso). A primeira morte – moral – de Quincas se dera quando do abandono do lar, ao largar a filha e a esposa, fazendo destas, respectivamente, pessoas órfã e viúva mesmo enquanto ele ainda estava vivo.

Para uma profícua compreensão da morte, do morrer, do luto e da melancolia (juntamente com as consequências individuais e sociais que deles decorrem), apresentaremos um levantamento teórico que perpassa diferentes áreas do saber humano: Filosofia, Psicanálise, Etnologia, Sociologia, Psicologia, História, Biologia e Antropologia. Com essa diversidade teórica, ainda que não tenhamos formação específica nessas searas, esperamos abarcar mais apropriadamente o tema para que isso nos auxilie a pensar sobre a literatura nos romances estudados.

Nossa metodologia bibliográfica que visa à interdisciplinaridade segue a perspectiva que Fernando Haddad (2022) menciona em *O terceiro excluído: contribuição para uma antropologia dialética*. Nessa obra, o autor afirma que

o especificamente humano reside no todo, o que exige uma mirada interdisciplinar que aborde em conjunto características como a razão [a Filosofia, a Ciência], o polegar oposto [a Biologia], a vida social [a Sociologia], a posição ereta [Biologia outra vez], a linguagem [a Linguística, a Literatura e a Psicanálise] etc. (Haddad, 2022, p. 168).

Evidencia-se, assim, que “a literatura (e isso vale para outras disciplinas das humanidades também) incentiva um alargamento da visão cientificista” (Durão, 2020, p. 22), filosófica e, obviamente, artística. Antônio Soares Amora (2006), em sua *Introdução à teoria da literatura*, também comenta que a arte literária nos encaminha naturalmente para outras formas de conhecimento, revelando a necessidade de buscar outros saberes para melhor compreendê-la:

a obra literária, conforme seu assunto, leva-nos a pensar em outras realidades, que já não são a obra lida. E nesta ordem de ideias é também natural imaginarmos que o conhecimento de determinadas disciplinas, como a Psicologia, a História etc., deve ajudar-nos a compreender aquelas obras cujo assunto se liga a essas mesmas disciplinas (Amora, 2006, p. 155).

Tal atitude metodológica que se quer interdisciplinar também encontra respaldo em *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, quando Mikhail Bakhtin (2014) discorre sobre a necessidade de incluir a filosofia e outros saberes se se pretende alcançar uma maior amplitude dos objetos estético-literários, visto que tomar a obra de arte somente em si mesma pode resvalar em uma crítica meramente intuitiva, posto que não ancorada em outros conhecimentos:

Realmente, o estético, de certo modo, encontra-se na própria obra de arte, o filósofo não o inventa, mas para compreender cientificamente a sua singularidade, a sua relação com o ético e o cognitivo, seu lugar no todo da cultura humana, e, enfim, os limites de sua aplicação, necessita-se da filosofia sistemática com os seus métodos. O conceito de estético não pode ser extraído da obra de arte pela via intuitiva ou empírica: ele será ingênuo, subjetivo e instável; *para se definir de forma segura e precisa esse conceito, há necessidade de uma definição recíproca com os outros domínios, na unidade da cultura humana* (Bakhtin, 2014, p. 16, grifo do autor).

Tendo em vista a “singularidade da arte na unidade da cultura humana” (Bakhtin, 2014, p. 16), o teórico russo demonstra até certa veemência em sua recomendação metodológica de se enfatizar a via interdisciplinar de modo mais amplo e diverso em uma “concepção sistemática” (Bakhtin, 2014, p. 16), como se mais luzes lançadas sobre um cristal pudessem expandi-lo, enriquecê-lo ainda mais e, de fato, garantir a maior beleza e plenitude que as miríades de cores refratadas, juntas, iluminariam:

Nenhum valor cultural, nenhum ponto de vista criador pode e deve permanecer ao nível da simples manifestação, do fato puro de ordem psicológica e histórica; somente uma definição sistemática na unidade semântica da cultura superará o caráter fático do valor cultural. A autonomia da arte é baseada e garantida pela sua participação na unidade da cultura, tanto que a definição sistemática ocupa aqui um lugar não só singular, mas também *indispensável e insubstituível* [...]: a pesquisa só se sente segura quando se move na própria periferia da obra de arte, ela se esquiva de todos os problemas que conduzem a arte para a grande estrada da cultura humana, e que são insolúveis fora de uma vasta orientação filosófica (Bakhtin, 2014, p. 16-7, grifo do autor).

Nessa metodologia de “pesquisa” e de “compilação” (Eco, 2012, p. 2), além de buscarmos “um trabalho *original* de pesquisa” (Eco, 2012, p. 2, grifo do autor), tentamos ainda seguir a lógica de “uma reorganização e releitura de estudos precedentes que conduzem à maturação e sistematização das ideias que se encontravam dispersas em outros textos” (Eco, 2012, p. 2), fazendo desta tese uma fonte de informações sobre romances de formação e tanatologia (de modo geral) e, especificamente, sobre as obras em estudo de Lygia e Mia Couto.

Apesar de essa busca por interdisciplinaridade poder soar, num primeiro momento, como algo complexo (devido à ousada intromissão em várias áreas do saber,

as quais estão além de nossa formação acadêmica em Letras), registramos aqui nossa intenção de objetivar sempre um tom leve e ensaístico, com o qual tentamos deglutir a complexidade crítica e teórica para transformá-la em um conhecimento mais acessível, evitando aquilo que Homi K. Bhabha (2013) relata em “O compromisso com a teoria”, primeiro capítulo de *O local da cultura*:

Existe uma pressuposição prejudicial e autodestrutiva de que a teoria é necessariamente a linguagem de elite dos que são privilegiados social e culturalmente. Diz-se que o lugar do crítico acadêmico é inevitavelmente dentro dos arquivos eurocêntricos de um ocidente imperialista ou neocolonial. Os domínios olímpicos do que é erroneamente rotulado como “teoria pura” são tidos como eternamente isolados das exigências e tragédias históricas dos condenados da terra. Será preciso sempre polarizar para polemizar? (Bhabha, 2013, p. 47).

Com isso, registramos o nosso esforço e o nosso compromisso de trabalho de pesquisa para explicar e divulgar o conhecimento artístico, científico, filosófico etc., nos moldes e na metodologia que se recomendam para um professor (Freire, 2011, 2016, 2017), enquanto mediador de saberes¹⁴, atuar entre o público acadêmico e o público que constitui nossa comunidade, nosso chão, em uma lógica epistêmica antropofágica¹⁵ (Andrade apud Veloso, 2012; Cunha, 2006) de trocas e conexões de experiências, tendo sempre em vista o fato de que “o conhecimento é diverso e corresponde à pluralidade de formas de ser no mundo. Assim, ao confrontar a hegemonia de um modelo que se reivindica como único, denuncia[-se] sua parcialidade em relação aos outros existentes” (Rufino, 2019, p. 41). Nessa lógica de antropofagia e interdisciplinaridade, constitui-se como objetivo nosso tentar “construir um ‘objeto’ que, como princípio, possa também servir aos outros” (Eco, 2012, p. 5).

Por mais que alguns conhecimentos pareçam antagônicos, e a tradição¹⁶ insista em os contrapor, por que não tentar uni-los dialeticamente? “Existem muitos jogos de linguagem diferentes; trata-se da heterogeneidade dos elementos” (Lyotard, 2021, p.

¹⁴ “Como educador, preciso ir ‘lendo’ cada vez melhor a leitura do mundo que os grupos populares com quem trabalho fazem de seu contexto imediato e do maior de que o seu é parte” (Freire, 2011, p. 78-79).

¹⁵ “[...] a antropofagia é proposta como representação que neutraliza o mal-estar da vivência colonial e da postura colonizada” (Cunha, 2006, p. 126).

¹⁶ “O perigo ameaça tanto o corpo da tradição como aqueles que a recebem. Para ambos, esse perigo é um e apenas um: o de nos transformarmos em instrumentos das classes dominantes. Cada época deve tentar sempre arrancar a tradição da esfera do conformismo que se prepara para dominá-la” (Benjamin, 2022, p. 11-12).

18), conforme comenta Jean-François Lyotard em *A condição pós-moderna*. A luta por unir teses e antíteses para gerar novas sínteses, portanto, pode nos encaminhar para ultrapassar, pelo menos um pouco, as verdades contingenciais e teimosamente dicotômicas; e, na impossibilidade de encontrar uma verdade universal (que inexistente), que se alcancem verdades mais democraticamente amplas, mais inclusivas, em que múltiplas vozes possam se fazer ouvir e marcar, assim, o seu lugar, marcando a complexidade e a diversidade humana.

Salientamos que não seguimos uma linha cronológica na sequência em que elencamos as autoras e os autores; preferimos optar pela lógica de amarrar o raciocínio conforme produzimos o texto – e também pela via da proximidade afetiva (no sentido de como as leituras nos afetam), filosófica, cultural, geográfica e temporal, apresentando especialmente intelectuais nacionais e/ou contemporâneos, mas logo ignorando essa pretensão inicial de organização, haja vista que deixaremos as águas da escrita nos conduzirem.

Também é escolha metodológica nossa não nos limitarmos estritamente aos “grandes nomes” consagrados academicamente. “Pequenas” autoras e “pequenos” autores que, tradicionalmente, seriam excluídos de uma tese – *Pode o subalterno falar?* (Spivak, 2010) – foram deliberadamente aqui incluídos pensando em contemplar o que ensina Walter Benjamin em “Sobre o conceito da História”, capítulo do livro *O anjo da história*: “O cronista, que narra os acontecimentos em cadeia, sem distinguir entre grandes e pequenos, faz jus à verdade, na medida em que nada do que uma vez aconteceu pode ser dado como perdido para a história” (Benjamin, 2022, p. 10). Dessa forma, assim como os estudos históricos tendem a ganhar com essa inclusão, os estudos literários também.

Em nosso primeiro capítulo, “Tanatologia: estudos sobre a morte, o luto e o morrer”, focaremos nas obras críticas e teóricas em que a morte, o morrer, o luto e outros subtemas relacionados à tanatologia são abordados; no segundo capítulo, “Romance de formação – *Bildungsroman*”, elencamos informações sobre o tipo romanesco correspondente às obras que estudamos; no terceiro e último capítulo, “Morte-aprendizagem: aprendizagens com os mortos e com a morte”, trataremos como a expressão central desta tese (*morte-aprendizagem*) se configura no *corpus* literário selecionado; e, por fim, nas Considerações finais, resumiremos, brevemente, os percursos percorridos nesta tese.

Capítulo I

TANATOLOGIA: ESTUDOS SOBRE A MORTE, O LUTO E O MORRER

“Só a morte era vasta o bastante.”

(*Georges Bataille*)

“Nascer e morrer são atos solitários; não importa o que pensam as mães e os carrascos.”

(*Angelo Girotto*)

Entendemos que a morte – como tema fraturante – demanda uma longa e complexa conceituação para que possamos colar nossos pedaços por ela quebrados e, dessa forma, alcançarmos alguma possibilidade de cura oriunda do (auto) conhecimento. Neste capítulo, propomos acumular reflexões a partir da lógica interdisciplinar.

CONCEITOS: ACUMULAÇÃO E INTERDISCIPLINARIDADE

Antes de começarmos, pensemos: o que é a morte, a mais “indesejada das gentes”, “a terrível figura”?

Para alcançarmos uma definição que já existe literalmente há milênios, recorreremos ao diálogo *Fédon (ou Da Alma)*; nessa obra, Platão – mediante as palavras de Sócrates – afirma “que a morte é a separação da alma do corpo, e que o estado que corresponde a estar morto é aquele no qual o corpo está separado da alma e existe sozinho por si mesmo, enquanto a alma está separada do corpo e existe sozinha por si mesma” (Platão, 2012, p. 20).

Percebe-se, destarte, que o pensador pós-socrático define a morte amparando-se numa perspectiva filosófica metafísica, haja vista que apela ao conceito de alma¹⁷ – em um viés tão quase teológico que, conforme veremos mais à frente (no capítulo III), muito provavelmente foi um dos responsáveis por influenciar na formação do Cristianismo (em uma visão maniqueísta que opõe o corpo à alma, o que se conecta claramente com o paralelo antagônico entre o mundo físico e o mundo das ideias): “A experiência que o filósofo tem do eterno [...] só pode ocorrer fora do domínio dos assuntos humanos e fora da pluralidade dos homens. Sabemos disso desde a parábola da Caverna, na *República* de Platão” (Arendt, 2014, p. 25).

Registramos que essa concepção filosófica metafísica não ficou limitada apenas à filosofia antiga (grega clássica e platônica/socrática): a filosofia moderna também a abarca, como se vê em Hegel, filósofo alemão para o qual “a morte é compreendida como o Absoluto, ali onde a vida do espírito culmina e se realiza” (Rodrigues, 2021, p. 70). Mas e biologicamente? O que é a morte?

É tentando responder a essa pergunta que o médico geriatra Franklin Santana Santos admite que “ela permanece sem definição até os dias atuais” (Santos, 2009, p. 301), já que cada área do saber humano, especificamente, tende a observar um aspecto idiossincrático dela, limitando o foco. Em “Conceituando morte”, capítulo do livro *Cuidados paliativos: discutindo a vida, a morte e o morrer*, o pós-doutor em Psicogeriatria mostra como a tentativa de definir a morte varia de acordo com a área de estudos:

A morte, por exemplo, para um geneticista é a saída do mundo vivo, corresponde à parada de um conjunto de processos bioenergéticos e das funções que eles subentendem, sendo o conjunto dirigido pelo nosso patrimônio genético. Na nossa morte, esse patrimônio, cuja atividade exige energia, torna-se mudo, ele para de dar ordens.

Já para o fisiologista, ela significa a parada completa e definitiva (entendam como irreversível) de todas as funções vitais. É rapidamente seguida pela desorganização das estruturas teciduais e celulares (Santos, 2009, p. 301-2).

¹⁷ “A palavra alma evoca um poder invisível: ser distinto, parte de um ser vivente ou simples fenômeno vital; material ou imaterial, mortal ou imortal; princípio de vida, de organização, de ação [...]. Por seu poder misterioso, sugere uma força supranatural, um espírito, um centro energético. Afirmar a existência de uma alma, entretanto, provoca reações opostas. Na opinião da ciência ou da filosofia esta existência é rejeitada [...] ou aceita, diferentemente concebida, sem dúvida, porém admitida. Essas duas atitudes determinarão diferenças essenciais na antropologia, na ética e na religião” (Chevalier; Gheerbrant, 2021, p. 77).

Além da variação nas tentativas de uma conceituação estritamente médica/científica, até no campo teológico/religioso (cristão católico, no caso), em menos de cinquenta anos, existem variações: em 1957, o “Papa Pio XII determina que não existe obrigação de usar meios extraordinários para prolongar a vida de pacientes criticamente enfermos e que caberia ao médico definir o momento da morte” (Santos, 2009, p. 302); já em 2004, o “Papa João Paulo II rejeita a retirada de nutrição e hidratação como uma opção nos casos de estado vegetativo permanente” (Santos, 2009, p. 302).

Ao avançar nas definições, Santos (2009), ancorando-se em Robert M. Veatch, define a “morte como sendo uma mudança completa no *status* de uma entidade viva, caracterizado por perda irreversível das características que são essencialmente significantes para ela” (Santos, 2009, p. 303, grifo do autor). Por fim, parece chegar a uma definição mais ampla e completa:

as quatro abordagens à definição e determinação da morte são: perda *irreversível* do fluxo de fluidos vitais; perda *irreversível* da alma do corpo; perda *irreversível* da capacidade de integração corporal; e perda *irreversível* da capacidade de interação da consciência ou social (Santos, 2009, p. 303, grifo nosso).

Note-se que o adjetivo “irreversível” acompanha todos os quatro requisitos que caracterizam a morte, o que enfatiza a ideia de que se trata de algo definitivo, do qual não existe retorno. Em “Tanatologia – a ciência da educação para a vida”, outro capítulo do livro, o doutor em Medicina pela USP aborda o problema da morte a partir de uma perspectiva mais social:

Não é preciso ser um Sócrates, tampouco um Hipócrates, para diagnosticar que a sociedade ocidental apresenta um sintoma de uma séria doença, a negação da morte, que se não for tratada com o arsenal terapêutico da educação plural e interdisciplinar certamente ficará, brevemente, fora de possibilidades de cura. [...]

O sistema capitalista, de mãos dadas com a filosofia materialista, construiu uma visão hegemônica e dogmática da vida que anestesia não só a tomada, mas também o processo de apropriação da consciência de nossa finitude (Santos, 2009, p. 1).

A visão da morte como um tabu – ou a negação da morte – é uma fonte potencial de adoecimento psíquico, visto que ignorar a finitude da vida gera um descolamento

nada saudável da realidade, principalmente quanto a uma questão que inevitavelmente virá. Em “A morte nas diferentes fases do desenvolvimento humano”, Paiva (2009) também vê esse negar como um grave problema: “Apesar de a morte nos rondar ao longo dos dias, continua sendo um temor diário e, ao mesmo tempo, um tabu. Não se fala da morte. É ela que nos assalta e nos persegue em nosso cotidiano. Mas dela fugimos e fingimos sua não existência” (Paiva, 2009, p. 125).

Dantas (2015), na dissertação *A lírica do moribundo: Manuel Bandeira – poesia de vida e morte*, também verifica o tabu com que a morte tem sido tratada nos últimos tempos: “Quando paramos para pensar na representação da morte em nossa sociedade, percebemos que há uma espécie de negação em relação a sua existência” (Dantas, 2015, p. 18). Segundo a pesquisadora, “essa negação surge com a modernidade” (Dantas, 2015, p. 18).

No campo psicanalítico, a negação da morte já era comentada por Freud (2021) em “Considerações contemporâneas sobre a guerra e a morte”, texto publicado originalmente em 1915. Ele afirma que existem “duas atitudes opostas diante da morte, a que a reconhece como aniquilação da vida e a que a nega como irreal” (Freud, 2021, p. 51). Divididos nessa ambivalência, ora a admitimos, ora a negamos – ora olhando-a de frente, ora desviando o olhar dessa terrível figura sombria e onipotente que emerge e imerge em nosso inconsciente:

defendíamos prontamente que a morte era o desfecho necessário de toda a vida, que cada um de nós devia uma morte à natureza e tinha que estar preparado para pagar a dívida; em suma, que a morte era natural, inegável e inevitável. Na realidade, porém, costumávamos agir como se fosse diferente. Mostramos uma tendência inconfundível de deixar a morte de lado, de eliminá-la da vida. Tentamos fazer um silêncio de morte em relação a ela [...]. Nossa própria morte também é inimaginável e, sempre que tentamos imaginá-la, podemos perceber que continuamos sendo, na verdade, seus expectadores. De modo que, na escola psicanalítica, ousamos dizer que, no fundo, ninguém acredita na própria morte, ou, o que é o mesmo, no inconsciente: cada um de nós está convencido de sua imortalidade (Freud, 2021, p. 35-6).

Das palavras freudianas, depreende-se que a morte só se mostra como um tema razoavelmente tranquilo de lidar enquanto não nos atinge diretamente; já quando nós somos implicados, seja nós mesmos ou quem amamos, o distanciamento e a posterior negação logo se apresentam. Apesar de ser um fato biologicamente óbvio e

naturalmente inexorável, nós o jogamos ao inconsciente como mecanismo de defesa, fugindo dele até que ele nos atinja. Quando a morte vem, nós somos meros objetos, e ela se apresenta como sujeito absoluto.

Já no campo filosófico, o francês Emmanuel Levinas¹⁸ (2021) inicia seu texto “Que sabemos nós da morte?”, contido no livro *Deus, a morte e o tempo*, da seguinte forma:

Que sabemos nós da morte, o que é a morte? De acordo com a experiência, a morte é a paragem de um comportamento, a paragem de movimentos expressivos e de movimentos ou processos fisiológicos envoltos em movimentos expressivos, dissimulados por eles – formando isto “qualquer coisa” que se mostra, ou antes *alguém* que se mostra, que faz mais do que mostrar-se: que se exprime (Levinas, 2021, p. 40, grifo do autor).

A morte é o fim do movimento de um eu, o qual cessa suas ações, suas interações e, assim, sua identidade, que deixa de se fazer no mundo, pois se torna materialmente estagnada pelo fim da vida. Invocando o vínculo social e as reverberações que dele decorrem, o filósofo afirma:

A morte de outrem, que morre, afeta-me na minha própria identidade de eu [*moi*] responsável – identidade não substancial, não simples coerência dos diversos atos de identificação, mas feita de indizível responsabilidade. Tal é a minha afeção pela morte de outrem, a minha relação com a sua morte. Ela é, na minha relação, a minha deferência por alguém que não responde mais, já uma culpabilidade – uma culpabilidade de sobrevivente (Levinas, 2021, p. 41, grifo do autor).

Fica claro, nas palavras de Levinas, como a morte interfere na pessoa que perde alguém, fazendo o enlutado ter até mesmo a própria identidade afetada¹⁹. Nessa mesma lógica identitária, em *Diário de luto*, Roland Barthes (2011b) nos mostra como a morte de sua mãe modificou sua identidade e alterou os seus desejos, o que acarreta uma mudança de sentidos (ou mesmo a perda de sentido):

¹⁸ De acordo com Jaffe (2021), a “ética levinasiana” se caracteriza pelo acolhimento: o ser “aberto e atento para a face do outro” (Jaffe, 2021, p. 92).

¹⁹ “A identidade é um conceito que não pode afastar-se do de *alteridade*: [...] é impossível conceber o ser fora das relações que o ligam ao outro. [...] A consciência de si toma sua forma na tensão entre o olhar sobre si próprio – visão do espelho, incompleta – e o olhar do outro ou do outro de si mesmo – visão complementar” (Bernd, 2011, p. 17, grifo da autora). Sobre como esse vínculo pode se mostrar mais forte ou mais enfraquecido, discorremos no terceiro capítulo, quando tecemos comentários sobre o individualismo e sobre o senso comunitário das personagens protagonistas que analisamos.

Os desejos que tive antes de sua morte (durante sua doença) agora não podem mais ser realizados, pois isso significaria que é sua morte que me permite realizá-los – que sua morte poderia ser, em certo sentido, libertadora com relação a meus desejos. Mas *sua morte mudou-me, já não desejo o que desejava* (Barthes, 2011b, p. 18, grifo nosso).

Note-se que há uma culpa projetada pelo autor simplesmente devido à possibilidade de tentar realizar desejos que tinha antes da morte da mãe. Sentindo o peso dessa culpabilidade e tendo sua própria identidade alterada²⁰, resta esperar que o processo de luto transcorra bem para que seu eu se reconfigure, gerando um novo eu adaptado à triste realidade em que a mãe amada já não existe mais. “A nossa é uma vida de desejo” (Eagleton, 2011a, p. 282) e, portanto, nem mesmo a morte de quem amamos pode nos desvincular do desejar que caracteriza o viver; se isso ocorre, configurar-se-á a melancolia (Freud, 2010).

Para falar sobre o tema de forma genuína e ancestralmente brasileira, acessando a cultura daqueles que já habitavam nosso chão antes da colonização portuguesa, recorremos ao verbete “Morte” presente no livro *Coisas de índio: versão infantil*, de Daniel Munduruku²¹ (2019). A presença dessa palavra em uma obra de nossa literatura infantojuvenil contemporânea ilustra a necessidade de, desde cedo, debater o tema do morrer, evitando que ele permaneça sendo um tabu, seja entre pessoas adultas, seja entre crianças. Assim discorre o autor indígena:

Entre os povos do mundo, podemos encontrar formas muito diferentes de encarar a morte. Entre os povos indígenas não é diferente.

Os Guarani têm o costume de enterrar os mortos em um cemitério distante da aldeia. Creem na reencarnação, isto é, acreditam que cada criança é um velho que morreu e que voltou à vida. Eles não têm medo da morte porque acreditam que *ela é a libertação do corpo*.

Os Tapirapé, povo do Mato Grosso, têm o costume de enterrar seus mortos dentro de casa. É também comum enterrar os pertences do morto junto com ele.

²⁰ “A identidade só se torna um problema *quando está em crise*, quando algo que se supõe ser fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza” (Woodward, 2012, p. 20, grifo nosso).

²¹ Escritor indígena, licenciado em História, graduado em Filosofia e em Psicologia; doutor em Educação pela USP e pós-doutor em Linguística pela Universidade Federal de São Carlos. Em 2017, ganhou o Prêmio Jabuti na categoria Juvenil. Alguns de seus mais de 52 livros receberam o selo “Altamente Recomendável” da FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil).

Alguns povos enterram seus mortos com alimentos, para facilitar a viagem da alma até o local do descanso final (Munduruku, 2019, p. 48, grifo nosso).

O trecho que grifamos acima – a morte “é a libertação do corpo” – mostra como o pensar dos Guarani se aproxima da filosofia platônica (conforme vimos anteriormente) e de outras tradições do pensamento “civilizado”. Isso evidencia parte do quanto que perdemos ao longo desses últimos cinco séculos de genocídio indígena brasileiro, haja vista que nossos povos originários podem muito nos ensinar – e imaginar essa perda é uma dor para aquelas e aqueles que valorizam a multiplicidade do conhecimento humano.

É epistemologicamente relevante a ênfase na diversidade que Munduruku (2019) faz: se temos uma vasta diferença nos modos de lidar com a morte ao redor do mundo, temos também, igualmente, essa vasta diferença dentro de nosso próprio país, pois as nações indígenas (conforme cita o autor, são 305 povos de acordo com o censo do IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – de 2010) que nos constituem como Brasil revelam idiosincrasias culturais verdadeiramente ricas.

O grande teórico russo Mikhail Bakhtin (2010), em “Reformulação do livro sobre Dostoiévski” (capítulo que consta dos Adendos de *Estética da criação verbal*), enquanto discorre sobre a necessidade essencial da alteridade para a constituição do eu (que inexistente sem ela), comenta brevemente a respeito do que é a morte: “Morte absoluta (o não ser) é o inaudível, a irreconhecibilidade, o imemoriável” (Bakhtin, 2010, p. 341), remetendo-nos à lógica do que não pode mais se comunicar e, por isso, desaparece no silêncio mudo sem memória, sem forma e sem conteúdo por ser agora inacessível ao conhecimento do outro.

Ainda na tentativa de definir o que é a morte, recorremos ao clássico *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2021), que dedicam quase duas páginas ao verbete. Segundo eles,

A morte designa o fim absoluto de qualquer coisa de positivo: um ser humano, um animal, uma planta, uma amizade, uma aliança, a paz, uma época. Não se fala na morte de uma tempestade, mas na morte de um dia belo.

Enquanto símbolo, a morte é o aspecto perecível e destrutível da existência. Ela indica aquilo que desaparece na evolução irreversível das coisas (Chevalier; Gheerbrant, 2021, p. 694).

É interessante esse aspecto valorativo que os autores veem na palavra “morte”: só a usamos para lamentar algo que era querido, que nos tinha alguma importância, que nos era positivo. Os autores, entretanto, se encaminham, mais à frente, para uma ênfase metafísica: “Liberadora das penas e preocupações, ela não é um fim em si; ela abre o acesso ao reino do espírito, à vida verdadeira” (Chevalier; Gheerbrant, 2021, p. 695). É a ideia de alma, de vida após a morte, majoritária quase que integralmente nas mais distintas culturas do mundo (Ambalu et al., 2014), e que chega a nós, ocidentais, quase sempre por meio da formação cristã (formal, deliberada ou tácita, indireta). A Bíblia, conjunto de textos sagrados para o Cristianismo, está repleta de passagens que reforçam essa promessa consoladora:

Pois é preciso que ele reine, até que tenha posto todos os seus inimigos debaixo dos seus pés. O último inimigo a ser destruído será a morte, pois Deus tudo colocou debaixo dos pés de Cristo (Coríntios 15:25-27).

Porque nenhum de vocês vive para si mesmo, e ninguém morre para si mesmo. Se vivemos, é para o Senhor que vivemos; se morremos, é para o Senhor que morremos. Quer vivamos, quer morramos, pertencemos ao Senhor. Cristo morreu e voltou à vida para ser o Senhor dos mortos e dos vivos (Romanos 14:7-9).

O justo perece, e ninguém se incomoda; os homens de bem são eliminados, e ninguém se importa. Porque o justo é levado antes que venha o mal, para que entre na paz: aquele que procede com sinceridade descansa no seu leito (Isaías 57:1-2).

Irmãos, não queremos que vocês ignorem coisa alguma a respeito dos mortos, para não ficarem tristes como os outros que não têm esperança. Se acreditamos que Jesus morreu e ressuscitou, acreditamos também que aqueles que morreram em Jesus serão levados por Deus em sua companhia (1 Tessalonicenses 4:13-14).

A ideia de vida após a morte é um fortíssimo princípio dogmático cristão e, claramente, opera como mecanismo consolador contra a força inexorável do morrer, servindo tanto para esperar no sonho de reencontrar aquelas e aqueles que morreram, quanto para pretensamente assegurar nossa própria imortalidade, especialmente tendo em vista a lógica de bem-estar contida no dogma do Paraíso. Nisso, a ideia de uma alma

perpétua revela amor ao próximo e a si mesmo, em uma espécie de, respectivamente, cuidado e vaidade em querer tornar vitalício o que é precioso.

Em *O dicionário de mitologia: um A-Z de temas, lendas e heróis*, Coleman (2021) descreve a morte como uma divindade:

Mors

“morte”

= *Grega* Thanatos

Deus da morte, controlador do destino; filho de Nyx, deusa da noite; irmão gêmeo de Somnus, deus do sono. Ele é retratado com uma ampulheta na mão e a foice com a qual ele cortou [corta] aqueles cujo tempo de vida havia expirado. Em alguns relatos, Mors é mulher (Coleman, 2021, p. 346).

Terrível e assustadora, a Morte se projeta, assim, como um (a) deus (a) que ceifa vidas quando o prazo delas se acaba. Num mundo pré-filosófico e pré-científico, restava recorrer aos mitos para tentar explicar o mundo e as coisas terríveis que se passam nele; dessa forma, os antigos uniam, concomitantemente, temor e respeito em torno do acontecimento do morrer. A inconsciência, o torpor e o desligamento do sono também eram explicados mediante um deus – irmão gêmeo da Morte e igualmente cercado por medo e mistério:

Hypnos

também Hypnos;

= *Romana* Somnus

Um deus do sono; irmão de Tânato (“morte”). Ele vive no mundo inferior durante as horas do dia e, em alguns relatos, é considerado uma ave noturna (Coleman, 2021, p. 255).

Para diversificar as definições elencadas, escolhemos uma definição literária de morte, contida no livro *Tudo é rio*, de Carla Madeira (2021). Note-se o tom sensorial e visceral com que a autora escreve; ela mostra a morte como algo que atravessa não só nossas emoções e sentimentos, mas também a nossa corporalidade; percebe-se também a ênfase na mudança que a morte acarreta:

Desgraça! A morte põe um olho no passado e outro no futuro e *deixa a gente cego* na hora, no encontro do que foi e do que será, na tortura do que poderia ter sido. Impõe o desespero do definitivo, trava os

movimentos. *Embrulha o estômago indigesta. Faz frio nos ossos. A morte é vida intensa demais para quem fica. [...] Como a morte podia mudar tudo tão sem cerimônia?* (Madeira, 2021, p. 163, grifo nosso).

Outra definição literária nos é oferecida por Evandro Affonso Ferreira (2010) no romance *Minha mãe se matou sem dizer adeus*:

aqui desta mesa-mirante observo o anoitecer dos outros para esquecer-me do próprio crepúsculo. É domingo. Chove choro. Tenho medo. Possivelmente a dor da morte é o conjunto das principais dores da vida inteira. Tenho medo; sempre tive. Melancólico medroso medíocre. [...] Inimiga que chega de súbito apenas uma única vez para inexorável vencer a contenda. Não há nada mais conciso e objetivo e implacável do que ela – a morte. Tremura não veio por casualidade do destino: medo farejando feito cães chegada dele terremoto – personalizado (Ferreira, 2010, p. 11-17).

Nesse pequeno trecho, o narrador usa o substantivo abstrato “medo” três vezes e ainda o desdobra no adjetivo “medroso”, o que faz a morte lhe parecer algo terrível, que lhe traz “tremura” e o leva a pensar na dor que dela virá; desse medo, não resulta qualquer orgulho, mas apenas o sentimento de que ele – o narrador – é “medíocre”, já que não possui coragem alguma para enfrentá-la. A aliteração em “m” o harmoniza com a consoante inicial da palavra “**morte**”, como se esta o orquestrasse através do medo e do som: “**M**elancólico **m**edroso **m**edíocre”.

Hannah Arendt (2014), em *A condição humana*, afirma que, “inserida em um cosmo onde tudo era imortal, a mortalidade tornou-se o emblema da existência humana” (Arendt, 2014, p. 23). Partindo do pensar grego e chegando ao nosso mundo cristão contemporâneo, ela compara nossa espécie com os outros animais e vê, em nós, a individualidade que estes não teriam:

[os] homens são “os mortais”, as únicas coisas mortais que existem, porque, ao contrário dos animais, não existem apenas como membros de uma espécie cuja vida imortal é garantida pela procriação. A mortalidade dos homens reside no fato de que a vida individual, como uma história vital identificável desde o nascimento até a morte, advém da vida biológica. *Essa vida individual difere de todas as outras coisas* pelo curso retilíneo do seu movimento, que, por assim dizer, trespassa o movimento circular da vida biológica. É isto a mortalidade: mover-se ao longo de uma linha reta em um universo em que tudo o que se move o faz em um sentido cíclico (Arendt, 2014, p. 23-4, grifo nosso).

Se não tivéssemos a consciência idiossincrática que nos individualiza, entenderíamos nossa vida como um ciclo simples e natural que se renova organicamente em cada novo ser que nasce (a vida que sempre se refaz geneticamente); estaríamos integrados coletivamente mediante a lógica reprodutiva, que gera novas vidas ciclicamente. Nossa identidade e nossa biografia (Lira Neto, 2022), porém, nos inserem numa linha de movimento que sempre nos empurra para a frente, delineando-se passado, presente e futuro, e desenhando nossa individualidade por meio de nossas obras e ações próprias de nosso eu, como um progresso e um desenvolvimento compulsório que forjam seres únicos: “por sermos animais históricos, estamos sempre no processo de vir-a-ser, perpetuamente projetados para adiante de nós mesmos” (Eagleton, 2011a, p. 281). Essa natureza progressiva e individualista desenha e acentua a consciência da morte.

Como pretensa solução para tentar aplacar minimamente a angústia e o medo oriundos do inexorável morrer, os indivíduos recorrem a exercícios de imortalidade através de obras que – talvez – os eternizam:

A tarefa e a grandeza potencial dos mortais residem em sua capacidade de produzir coisas – obras, feitos e palavras – que mereceriam estar e, pelo menos até certo ponto, estão confortáveis na eternidade, de sorte que por meio delas os mortais pudessem encontrar o seu lugar em um cosmo onde tudo é imortal exceto eles próprios. Por sua capacidade de realizar feitos imortais, por poderem *deixar atrás de si vestígios imorredouros*, os homens, a despeito de sua mortalidade individual, atingem a imortalidade que lhes é própria e demonstram sua natureza “divina” (Arendt, 2014, p. 24, grifo nosso).

Tal pretensão à vida eterna por intermédio de algo que se *faria* afastaria as pessoas ainda mais da condição dos animais não humanos, como se a animalidade fosse algo negativo, inferior, e a humanidade fosse algo que precisasse ser colocado à prova, numa lógica que forjaria hierarquias e superioridades:

A diferença entre o homem e o animal aplica-se à própria espécie humana: só os melhores (os *aristoi*), que constantemente provam serem os melhores [...] e que “preferem a fama imortal às coisas mortais”, são realmente humanos; os outros, satisfeitos com os prazeres que a natureza lhes oferece, vivem e morrem como animais (Arendt, 2014, p. 24, grifo da autora).

Se, segundo as palavras da filósofa alemã, o distanciar-se do modo animal, nesses aspectos, propiciaria alguma placidez por oferecer certa imortalidade às pessoas, veremos mais à frente (no terceiro capítulo), mediante o filosofar de Arthur Schopenhauer (2022), que o comportamento animal nos ofereceria, instintivamente, uma solução perante a morte. Longe de complexas elocubrações humanas, uma atitude animalesca bastante simples poderia nos trazer um conforto psíquico e uma tranquilidade psicológica incalculáveis.

Ainda que essa atitude filosófica de ver nas obras humanas um meio para a nossa imortalidade tenha preponderado no mundo grego clássico, foi religiosamente (pelo menos para nós, ocidentais), com a vitória histórica e cultural do Cristianismo, que se forjaram tanto a mentalidade diante da morte, quanto a apofenia do pretensamente eterno que chegaram ao nosso mundo ocidental cristão contemporâneo – e que majoritariamente ainda prevalecem em nossa sociedade (o que se revela em tabus, preconceitos, intolerância e até na falta de consenso quanto aos benefícios do respeito à diversidade de crença presente no Estado laico):

a vitória derradeira da preocupação com a eternidade sobre todos os tipos de aspiração à imortalidade não se deveu ao pensamento filosófico. A queda do Império Romano demonstrou claramente que nenhuma obra de mãos mortais pode ser imortal, e foi acompanhada pela promoção do evangelho cristão, que pregava uma vida individual eterna, à posição de religião exclusiva da humanidade ocidental (Arendt, 2014, p. 26).

Gilles Deleuze (2011), em *Crítica e clínica*, registra que a “literatura começa com a morte do porco-espinho, segundo Lawrence, ou com a morte da toupeira, segundo Kafka. [...] Escreve-se para os bezerros que morrem, dizia Moritz” (Deleuze, 2011, p. 12). Terá mesmo a morte um papel tão crucial nas obras literárias? Especificamente, será ela um motor maior em romances de formação? Como algo considerado por tantos como um verdadeiro tabu pode ser tão recorrente em tantas obras?

Em *A cultura literária medieval: uma introdução*, Segismundo Spina (2007), professor emérito da Universidade de São Paulo, afirma que a Morte (assim, como que didaticamente personificada, com M maiúsculo) foi, juntamente com a Virgem Santíssima e a Fortuna, um tema fundamental daquele período histórico:

Outros temas tiveram ainda grande voga na literatura medieval, sobretudo na esfera da poesia lírica: o da *Virgem Santíssima*, o da *Morte* e o da *Fortuna*. O primeiro, visível no seu culto durante toda a Idade Média, é o polo oposto ao tema da Morte. A Virgem encarna o princípio do Bem, como a Morte [encarna] o fim; simboliza a fonte da vida, a esperança, a piedade, ao passo que a outra representa o reino do Nada, da negação e da inexorabilidade (Spina, 2007, p. 57, grifos do autor).

Organizada em uma antítese com a vida que Nossa Senhora simboliza, a ideia de Morte certamente opera como um poderoso mecanismo de ensino: pedagogicamente, a presença da terrível figura condensa o medo do fim, a ameaça de algo fatal do qual ninguém pode escapar. Embora possamos ver o morrer como um castigo obviamente didático-pedagógico em diversos mitos ancestrais e em tragédias gregas clássicas (Ovídio, 2003; Sears, 2015; Bulfinch, 2015; Canton, 2016; Wilkinson, 2018; Coleman, 2021), o autor prefere datar o assunto milênios à frente:

O tema da Morte nasce literariamente em fins do século XII, mas adquire caráter verdadeiramente epidêmico no século XV, em que a morte ocupa obsessivamente a consciência dos homens, invadidos pelo desespero e pelo ceticismo de uma época devastada pela peste, pela miséria e pela fome. E a Morte torna-se expressão e imagem dessa conjuntura dolorosa, suscitando um cortejo riquíssimo de outros temas e motivos: o cadáver, a caveira, o esqueleto, o corpo em decomposição (tão do gosto da literatura barroca seiscentista), o ataúde exumado, as vozes angustiantes, a visão terrífica da putrefação, a imparcialidade da Morte, o sentimento de fugacidade da vida, o menosprezo do mundo (Spina, 2007, p. 57-8).

Superada essa irrelevante e desnecessária polêmica sobre a precisa origem histórica da morte na literatura, entendemos que a universalidade do tema atravessa séculos, milênios, eras e, dessa forma, se consagra como uma legítima presença, já que se trata de um assunto natural e inevitável, podendo-se dele ser extraída uma miríade de ensinamentos e reflexões. Na época estudada por Spina (2007), o fim da vida chegou mesmo a alcançar certa banalidade, haja vista a profusão de materiais que surgiram para tentar ensinar a enfrentá-lo:

o tema da Morte, nessa época [medieval], tornou-se tão surrado que em vários lugares da Europa surgiram manuais didáticos a respeito da arte de morrer (*Ars moriendi*), com ideias gerais a respeito da Morte, as precauções sobre os perigos espirituais que nos cercam nos momentos do desenlace, e as instruções mais minuciosas com que evitá-los e vencê-los (Spina, 2007, p. 58-9, grifo do autor).

Avançando cerca de quatro séculos e chegando ao nosso país, recorreremos a João José Reis (2019) em “O cotidiano da morte no Brasil oitocentista”, segundo capítulo do livro *História da vida privada no Brasil, volume 2 – Império: a corte e a modernidade nacional*. Ratificando a ideia de ver a preocupação com a morte como um verdadeiro *Zeitgeist*, o autor – professor do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal da Bahia – afirma que as

atitudes diante da morte e dos mortos foram tomando novas formas e novos sentidos ao longo do século XIX. O tema se liga a uma das preocupações maiores dos homens e mulheres daquele tempo, a preocupação com uma boa morte. As concepções sobre o mundo dos mortos e dos espíritos, a maneira como se esperava a morte, o momento ideal de sua chegada, os ritos que a precediam e sucediam, o local da sepultura, o destino da alma, a relação entre vivos e mortos – eram todas questões sobre as quais *muito se pensava, falava, escrevia* e em torno das quais se realizavam ritos, criavam-se símbolos, movimentavam-se devoções e negócios (Reis, 2019, p. 73, grifo nosso).

Depreende-se, dessarte, que a morte como um tabu entre nós só se estabelece depois (cerca de um século mais tarde, com a chegada da lógica da pretensa higienização, como veremos mais à frente). “A morte tem um papel bastante significativo no período colonial do Brasil, em que grupos étnicos diferentes encontravam-se num contexto novo. As raízes portuguesas e africanas mostram uma preocupação com a preparação para a morte” (Franco, 2010, p. 136). Cabe destacar também “o caráter festivo da morte [que] aparece entre os grupos indígenas” (Franco, 2010, p. 139).

Vê-se, assim, que, no passado, a terminalidade da vida era um tema bastante popular e corriqueiro, até banal e familiar, do qual ninguém se afastava nem temia se aproximar nem debater abertamente. Talvez essa familiaridade e esse destemor devam-se ao fato de a religiosidade ainda ser bastante intensa e majoritária nesse período histórico, tratando-se de uma constante amplamente coletiva, o que fazia com que, teologicamente, a rigor não houvesse morte, “já que se vivia em profundidade a crença na imortalidade da alma” (Reis, 2019, p. 73).

Ainda conforme esse professor, ao longo do século XIX foram ocorrendo mudanças sociais que levaram a uma cultura mais secular, mais distante da lógica

estritamente dogmática e fechada das igrejas; talvez isso tenha contribuído para um afastamento da visão de que a morte era algo simples e superável com a vida eterna da alma, desenhando-se o tabu ao redor do tema:

As mudanças no estilo de morrer refletiram e influenciaram mudanças no modo de pensar e sentir. Estava em curso um movimento de secularização da mentalidade da época, que se expressou em novas formas, não religiosas, de cultivo do espírito – hábitos de leitura, métodos de ensino, teatro etc. – e na difusão de novas formas de associação – grêmios literários, associações de classe etc. –, que ocupariam parte do terreno antes quase inteiramente ocupado pelas rezas, igrejas e irmandades (Reis, 2019, p. 112).

Ao comparar tempos históricos bastante diversos, um tão antigo que nos chega com ares míticos através da literatura de Homero e outro historicamente mais próximo de nós, Corbin, Courtine e Vigarello (2020), na Introdução Geral à obra *História das emoções: da Antiguidade às Luzes*, afirmam que o

luto de Aquiles diante da morte de Pátroclo, que na narrativa homérica é descrito como efusão irreprimível, acompanhada de gritos, extirpação de cabelos e ablução de poeira no corpo do enlutado, não teria mais sentido na sociedade burguesa do século XIX. Aqui o luto se manifesta por uma economia gestual, pelo silêncio, por uma calma aparente, para melhor significar a trágica “suspensão da vida” (Corbin; Courtine; Vigarello, 2020, p. 11-2).

Nessa comparação, vemos que, em geral, nosso comportamento diante da morte neste tempo histórico contemporâneo é uma extensão daquele que se via na sociedade burguesa do século XIX, principalmente quando acessamos o texto de Homero (conforme se lê no canto XVIII – A Feitura das Armas – da *Iliada*) e verificamos o desespero de Aquiles quando da perda de Pátroclo:

Enquanto a luta prossegue, qual chama voraz, chega Antíloco,
de pés velozes, a Aquiles, levando a notícia funesta.
Este se achava sentado ante as naves de popas eretas,
a pressentir no imo peito a desgraça de havia ainda pouco.
[...]
“Nobre e prudente Pelida, é forçoso que nova bem triste
tenhas agora de ouvir – oh! prouvera que fosse inverdade! –,
Pátroclo a vida perdeu; ferve a luta ao redor do cadáver,
nu, como se acha, que Heitor o espoliou da armadura brilhante.”
Nuvem de dor envolveu a alma nobre do grande Pelida,
que, tendo terra anegrada tomado nas mãos, a derrama
pela cabeça, desta arte as graciosas feições afeando.
De cinza escura manchado também fica o manto nectáreo.

Logo na poeira se estende, ocupando grande área no solo,
e os ondulados cabelos com ambas as mãos arrepela.

[...]

Solta gemidos terríveis; ouvi-os a mãe veneranda
das profundezas do mar, onde ao lado do pai se encontrava.
Em altos gritos prorrompe; cercaram-na, logo, afanosas,
todas as deusas nereidas, que o fundo do mar habitavam
(Homero, 2015, p. 385-6).

A dor de Aquiles é tão ampla e avassaladora que ultrapassa sua interioridade e se exterioriza, contagiando sua mãe, Tétis, a qual abandona instantaneamente sua sagrada morada marítima, junto com seu panteão de deusas, para vir à superfície tentar consolar o filho e descobrir qual o motivo que o leva a sofrer tão pungente e excruciante desespero:

Logo que a altura alcançaram do solo fecundo de Troia,
uma após outra saíram na praia, onde as naus dos Mirmídones
em torno ao barco de Aquiles se achavam, em filas dispostas.
Chega-se para o guerreiro, que fundo gemia, a divina
mãe; dando gritos agudos de dor, abraçou-lhe a cabeça,
e entre lamentos sentidos lhe diz as palavras aladas:
“Qual a razão de teu choro, meu filho? Que dor te acabrunha?
Ora me conta sem nada ocultar-me; de Zeus obtiveste
quanto pediste, para o alto, na súplica, as mãos elevando [...]”
“Sim, minha mãe, é verdade que o Olímpio me fez isso tudo,
mas, que prazer posso eu ter, se perdi o mais caro dos sócios,
Pátroclo, o amigo que acima de todos prezava, estimando-o
como a mim próprio? Perdi-o [...]”
(Homero, 2015, p. 387).

Com que olhos o mundo contemporâneo veria Aquiles e com que palavras o julgaria? Teria ele autorização para demonstrar tão gravemente suas dores oriundas da perda de um ser tão visceralmente amado?

Em *A casa & a rua*, o professor Roberto DaMatta (1997), sociólogo brasileiro, faz uma importante distinção entre os mortos e a morte. “Esquecer o morto é positivo, lembrar o morto é assumir uma espécie de sociabilidade patológica” (DaMatta, 1997, p. 124), afirma ele. Ao longo do capítulo “A morte nas sociedades relacionais: reflexões a partir do caso brasileiro”, fica claro o quanto a sociedade nos pressiona a superar, rapidamente, a perda das pessoas que amamos, como se o processo de luto fosse algo fácil, mecânico, automático – exatamente o contrário do que preconiza Sigmund Freud (2010), que vê, nos mecanismos econômicos do luto, o tempo como um elemento primordial para que o processo de cura e as dinâmicas de realocações da libido ocorram

de modo salutar, como veremos logo mais à frente quando debatermos sobre o pai da Psicanálise.

Demorar-se numa eventual melancolia e/ou cair em depressão²² após a partida de alguém querido ganha logo ares de morbidez, empurrando-se sucessivas possíveis curas, desrespeitando-se o natural e necessário processo de ressignificar o mundo após perder uma pessoa com quem se dividia a vida:

não deixa de ser significativo o fato de, nas sociedades individualistas, as práticas serem de destruir o morto, dele não devendo ficar nem mesmo uma memória, pois aqui pensar sistematicamente no morto e falar constantemente dele trai uma atitude classificada como patológica (DaMatta, 1997, p. 123).

A lógica social e cumulativa do indivíduo produtivo – inserido no capitalismo da emoção (Han, 2018) que sempre demanda mais e mais produtividade, mais e mais consumo – não aceita a *perda de tempo e energia* com os mortos²³: é necessário sempre progredir, e rapidamente, para otimizar e ampliar as experiências, produzir ainda mais, consumir ainda mais, acumular maquinalmente, nunca parar, ser compulsivamente célere e ativo, obstinadamente veloz, contrário a qualquer natureza contemplativa. A memória que se dedica a alguém que já se foi, portanto, precisa ser logo descartada: nada que nos permita uma pausa reflexiva e/ou questionadora pode ser tolerado. Por outro lado,

O mesmo, porém, não é verdadeiro no que diz respeito à morte, que é, de fato, a musa e o tema crítico de livros, cursos, palestras e seminários. Falar abertamente da morte define uma atitude moderna e destemida diante da vida, algo que denuncia um questionamento “científico” e uma postura “tranquila” e resignada face a um momento que, um dia, se espera, será decifrado como tudo o mais (DaMatta, 1997, p. 123).

²² “Por esse lugar de passagem, de intervalo ou de parênteses, entre a vida e a morte, entre o humano e o inumano, entre o mundo e o palco, todos passamos; o depressivo, porém, parece ter decidido habitá-lo” (Dunker, 2021, p. 23).

²³ “[...] nesse contexto, toda tristeza parece vergonhosa e mesmo injustificada, podendo facilmente ser patologizada. A tristeza, o luto e a dor, antes legitimados pela cultura, perderam hoje, sob o mandado do *time is money* [tempo é dinheiro], essa legitimidade e, conseqüentemente, o tempo necessário à sua elaboração. [...] O tempo do luto, como o tempo da tristeza e da dor, é fortemente combatido na contemporaneidade” (Edler, 2020, p. 98-110, grifo da autora).

Percebe-se que a morte, sendo algo despersonalizado e utilizável como um combustível para que os indivíduos façam sua vida mais produtiva, é, segundo o autor, constantemente debatida. Já os mortos – com quem compartilhamos o viver, criamos laços, vivências concretas, sendo, portanto, personalizados e carregando o peso da identidade e das memórias – devem ser deletados, pois são empecilhos para o desenvolvimento.

Discursar sobre os mortos [...] revela o exato oposto, sendo algo sentimental e mórbido. Algo revelador de uma atitude psicologicamente débil, como se o indivíduo que assim procedesse estivesse de fato se recusando a seguir em frente – para o futuro, que implica novas fronteiras e relações sociais (DaMatta, 1997, p. 123-4).

Em relação às personagens do *corpus* que estudamos, Virgínia (protagonista de *Ciranda de pedra*) tende mais para a superação de seus mortos, enquanto Mariamar Assulua e Arcanjo Baleiro (protagonistas de *A confissão da leoa*) parecem se demorar mais neles, seja voluntária ou involuntariamente: “Na aldeia, até as plantas tinham garras. Tudo o que é vivo, em Kulumani²⁴, está treinado para morder. As aves abocanham o céu, os ramos rasgam as nuvens, a chuva morde a terra, *os mortos usam os dentes para se vingarem do destino*” (Couto, 2012, p. 23, grifo nosso).

Esse senso de demorar-se nas pessoas levadas pela morte não abrange somente os protagonistas: trata-se de um senso comunitário de reverência para com a pessoa morta, como se percebe a partir da mãe de Mariamar: “Já descalça, venceu a porta e se afundou na cama. Pode-se enterrar uma filha, sim. Ela já o fizera antes. Mas não se regressa nunca dessa despedida. *Ninguém pede mais a atenção de uma mãe que um filho morto*” (Couto, 2012, p. 15, grifo nosso).

Corroborando com uma das hipóteses que temos investigado nesta pesquisa, DaMatta (1997) também faz uma distinção aproximada entre a morte biológica e a morte simbólica/ metafórica – no que chama de “morte social”: “a morte (social ou física) vem abrir a possibilidade de um retorno e de um recomeço em novas bases” (DaMatta, 1997, p. 144).

²⁴ Espaço onde se passa o romance moçambicano.

Nesta perspectiva, podemos identificar essa situação, nas obras estudadas, nos momentos em que Virgínia se afasta do pai adotivo e quando Arcanjo Baleiro tem seu irmão condenado a cumprir, em um sanatório, a pena pelo assassinato do pai; podemos chamar esses eventos de “morte social”, conforme o etnólogo brasileiro discorre no livro citado. O pai adotivo de Virgínia e o irmão de Arcanjo continuam vivos, porém mortos socialmente para os protagonistas.

Salientamos também que, embora haja a necessidade terapêutica de luto e “superação” da pessoa morta (simbólica ou biologicamente), “o ‘morto’ é sempre o elemento que deixou o cenário [...], mas que ainda mantém um elo potente com os que ficaram” (DaMatta, 1997, p. 144). Embora mortos, eles deixam alguma marca na identidade de quem ficou.

Por tratar especificamente da seara socioantropológica brasileira, o autor afirma que “no Brasil a morte mata, mas os mortos não morrem” (DaMatta, 1997, p. 144); contudo, por meio do pensamento dedutivo e indutivo, podemos afirmar que, igualmente, de forma amplamente humana (enquanto espécie), os mortos, paradoxalmente, não morrem em lugar algum do mundo, haja vista que o peso e as influências da alteridade²⁵ sobre nós não se apagam nem mesmo após o morrer: o corpo morto se desfaz materialmente, mas as memórias, os afetos (positivos e negativos), as aprendizagens vividas com a pessoa morta permanecem: “o que você é não termina com sua morte” (Eagleton, 2011a, p. 287).

DaMatta (1997) nos auxilia, ainda, a entender a forma como Virgínia encara a morte e os mortos em *Ciranda de pedra*, assim como Mariamar Assulua e Arcanjo Baleiro o fazem em *A confissão da leoa*, tendo-se em vista que a sociedade brasileira possui algumas diferenças atitudinais em relação à comunidade moçambicana retratada no romance de Mía Couto:

A morte, parece-me, é um problema filosófico e existencial moderno. Mas não é assim nas sociedades tribais e tradicionais, onde 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 (DaMatta, 1997, p. 121).

²⁵ “O outro, para além de uma alteridade oposta, é também a possibilidade de a gente se constituir como pessoa. Eu só posso ser alguém se existirem os outros. Mas essa fúria de eliminar o outro não permite que nos constituamos, cada um de nós, com a sua alteridade positiva capaz de interagir no mundo, de uma maneira que coopere para que o mundo seja melhor” (Krenak, 2021, p. 67-8).

A maior praticidade e objetividade com que Virgínia enfrenta o problema do morrer espelha uma tendência mais individualista quando se compara essa atitude dela com as de Mariamar e Arcanjo Baleiro. Por metonímia entre as personagens e as comunidades em que elas estão inseridas²⁶, poderíamos ver que a sociedade brasileira está mais vinculada à tradição individualista que herdamos colonialmente do povo português (em detrimento das culturas indígenas e negras, em cujo seio há um senso de coletividade consideravelmente mais forte):

De fato, saber se a morte pode ser vencida, conhecer seu significado, ficar profundamente angustiado com o fato paradoxal de que é a única experiência social que não pode ser transmitida, discutir a imortalidade, o tempo, a eternidade, tomar a morte como algo isolado são questões modernas certamente ligadas ao *individualismo como ética do nosso tempo e das instituições sociais* (DaMatta, 1997, p. 121, grifo nosso).

DaMatta (1997) consegue rastrear a possível fonte desse individualismo, traçando a origem sócio-histórica e econômica precisa dessa lógica: a ética protestante²⁷. Num mundo globalizado e (eternamente) colonizado de múltiplas formas, já que “o pensamento colonial estabeleceu os protocolos” (Krenak, 2021, p. 68-9), a expansão contagiosa de modos de proceder individuais e coletivos (socioeconômicos, políticos e institucionais) é natural e inevitável:

É básico constatar que, tal como [Max] Weber haveria de fazer em 1904 e 1905 em *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, Feuerbach também sugeria que essa consciência da individualidade está diretamente relacionada à constelação de valores protestantes e ao rompimento de uma concepção de comunidade onde as relações (os elos, as ligações) eram seguramente mais básicas que os indivíduos nelas envolvidos (DaMatta, 1997, p. 122).

²⁶ “Partindo da premissa de que a personagem é um habitante da realidade ficcional, de que a matéria de que é feita e o espaço que habita são diferentes da matéria e do espaço dos seres humanos, mas reconhecendo também que essas duas realidades mantêm um íntimo relacionamento” (Brait, 2006, p. 11-2), fazemos nossas deduções e induções entre a sociedade e a literatura.

²⁷ Ernest Becker, em *A negação da morte*, também detecta a “herança calvinista e luterana de negação da vida” (Becker, 2021, p. 35), ratificando a ideia de que as estruturas culturais religiosas exercem uma influência – e até um controle – muito grande tanto sobre os indivíduos isoladamente, quanto sobre o pensar e o agir coletivos. Podemos ver, por isso, as religiões como verdadeiras e potentes instituições sociais coercitivas.

Dessa forma, explicam-se – pelo menos parcialmente – algumas diferenças atitudinais de Virgínia, Mariamar e Arcanjo Baleiro, pois as sociedades em que eles vivem interferem culturalmente (psicológica e socialmente) no modo de agir de cada um deles.

Mariamar e Arcanjo Baleiro, oriundos de uma comunidade mais tribal, com maior senso de coletividade, mais umbilicalmente integrados e conectados ao todo social e afetivo que os envolve, revelam um luto que tende à melancolia; Virgínia, por sua vez, habitante de uma sociedade mais individualista e industrial, atravessa processos de luto mais práticos e céleres – alguns quase automáticos:

Na sociedade moderna não há luto, nem qualquer tipo de contato com os mortos, que necessariamente evocam o passado. De fato, esse contato é extraordinariamente complicado nos sistemas individualistas modernos, permeados pela técnica, pela “razão prática” e marcados [...] pela ideologia do progresso e do consumo (DaMatta, 1997, p. 124).

Virgínia, dessarte, trataria “a morte como um evento isolado e [...] como um instrumento definitivo de descontinuidade” (DaMatta, 1997, p. 124). Mariamar e Arcanjo Baleiro, em contrapartida, não revelam essa facilidade objetiva em processar economicamente o luto e a melancolia resultantes da perda biológica e social/simbólica daqueles que eles amam: “A lembrança de minha mãe, suja do meu sangue, como se me parisse pela segunda vez, *ressurge* em mim” (Couto, 2012, p. 172, grifo nosso), lamenta-se repetidamente Arcanjo.

UM MERGULHO NO LUTO

No ensaio *Notas sobre o luto*, a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2021), após o evento traumático da morte de seu pai (James Nwoye Adichie, 1932-2020) durante a pandemia de covid-19, tece considerações pessoais bastante significativas sobre a morte e o luto. Como no método indutivo, tais considerações subjetivas estendem-se e ampliam-se objetivamente como um saber útil e necessário para a coletividade.

Corroborando com nossa hipótese de *morte-aprendizagem*, a autora também vê no luto um aprendizado doloroso cujo sofrimento psicológico é tão forte, intenso e profundo que chega a afetar o enlutado fisicamente, configurando-se em uma espécie de *luto corporal*:

O luto é uma forma cruel de aprendizado. Você aprende como ele pode ser pouco suave, raivoso. Aprende como os pêsames podem soar rasos. Aprende quanto do luto tem a ver com palavras, com a derrota das palavras e com a busca das palavras. Por que sinto tanta dor e tanto desconforto nas laterais do corpo? É de tanto chorar, dizem. Não sabia que a gente chorava com os músculos. A dor não me causa espanto, mas *seu aspecto físico sim*: minha língua insuportavelmente amarga, como se eu tivesse comido algo nojento e esquecido de escovar os dentes; no peito um peso enorme, horroroso; e dentro do corpo uma sensação de eterna dissolução (Adichie, 2021, p. 14-5, grifo nosso).

A escritora insiste na dimensão *física, corporal, material* do luto e reitera novamente a ideia: “Meu coração me escapa – meu coração de verdade, físico, nada de figurativo aqui – e vira algo separado de mim, batendo depressa demais num ritmo incompatível com o meu” (Adichie, 2021, p. 15).

Em *A confissão da leoa*, percebemos essa espécie de luto corporal, por exemplo, na mãe da protagonista Mariamar. Os olhos de Hanifa Assulua “estavam rasgados como os de um afogado” (Couto, 2012, p. 16); além disso, “em obediência ao luto” (Couto, 2012, p. 15), o seu cabelo é raspado, o que marca corporalmente a ausência da filha morta.

No já citado *Diário de luto*, Roland Barthes (2011b) também faz referência a uma sensação semelhante – ainda que sem nomeá-la de *luto corporal*: “Meu espanto e, por assim dizer, minha inquietude (meu mal-estar) vem do fato de que, na verdade, não é uma falta (não posso descrever isso como uma falta, minha vida não está desorganizada), mas uma *ferida*, algo que dói no coração do amor” (Barthes, 2011b, p. 63, grifo do autor). Ainda que a expressão “coração do amor” represente certo distanciamento da corporalidade e alguma aproximação metafísica, o termo grifado pelo pensador (“*ferida*”) possui um forte apelo corpóreo.

Em *A anatomia de um luto*, C.S. Lewis (2021) revela, igualmente, essa questão do luto corporal, cujas sensações despertadas se assemelham, segundo o autor, com o medo:

Nunca me disseram que o luto se parecia tanto com o medo. Não estou com medo, mas a sensação é como estar com medo. A mesma agitação no estômago, a mesma inquietação, o bocejo. Eu continuo com a garganta seca.

Outras vezes, é como se eu estivesse ligeiramente bêbado ou tivesse recebido uma pancada na cabeça (Lewis, 2021, p. 31).

O estado psicológico do luto se desdobra fisicamente no corpo, trazendo-lhe sede, sono, um frenesi ruim, perturbações corpóreas que se juntam com o mal-estar psíquico, adensando-se os desconfortos. No prefácio da obra *A anatomia de um luto*, Madeleine L'Engle, ao lembrar o luto em que esteve quando da morte do marido, também apresenta essa sensação corporal, sintetizada numa incompletude drástica: “A morte de uma pessoa amada é uma amputação” (L'Engle, 2021, p. 10). A perda de alguém querido pode ser tão significativa que representaria a sensação de ter uma parte do corpo amputada.

Exemplo literário e bastante semelhante do luto corporal pode ser encontrado em *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*, de Jorge Amado, no trecho da obra em que Curió recebe a notícia da perda do grande amigo: “A morte de Quincas parecia-lhe uma amputação, como se lhe houvessem roubado um braço, uma perna, como se lhe tivessem arrancado um olho. Aquele olho do coração do qual falava a mãe de santo Senhora, dona de toda a sabedoria” (Amado, 2008, p. 55).

Esse despertar consciente e concreto para a inexorabilidade da morte (o qual insiste em se fazer notar materialmente na anatomia), ainda que possa soar paranoico²⁸ em um primeiro momento, revela-se como algo necessário, pois, inevitavelmente, o morrer se instalará em nós e próximo a nós:

É um tormento não apenas do espírito, mas também do corpo, feito de dores e perda de força. Carne, músculos, órgãos, tudo fica comprometido. Nenhuma posição é confortável. Passo semanas com o estômago embrulhado, tenso e contraído de apreensão, *com a certeza sempre presente de que alguém mais irá morrer, de que mais coisas irão se perder* (Adichie, 2021, p. 15, grifo nosso).

²⁸ Mais à frente, apresentaremos a hipótese de o medo da morte ser uma herança genética evolutiva/atávica, conforme teóricos pós-darwinianos que veem nesse medo um possível potencializar do senso de autopreservação, algo essencial para a nossa sobrevivência enquanto espécie.

Esse pensamento de Chimamanda é compatível com a ideia que observamos nas personagens analisadas: a consciência da morte as coloca em permanente estado de alerta e de aprendizagem, como alguém que vai se preparando, constantemente, para tudo que virá – ganhos e perdas, alegrias e tristezas, derrotas e vitórias, chegadas e despedidas.

Ainda no conturbado processo de aceitação, a ensaísta revela alguma ambivalência, na qual se pode ver certa revolta: “Que fácil fazer um sermão sobre o caráter definitivo da morte quando na verdade é justamente o caráter definitivo da morte que é a fonte de toda aflição” (Adichie, 2021, p. 38). Nesse processo, a *memória* surge como mecanismo terapêutico vital para o luto ser superado: “Ter um amor arrancado, sobretudo quando isso é inesperado, e depois ouvir que se deve recorrer às lembranças” (Adichie, 2021, p. 38). O outro, quando verdadeiramente amado, torna-se uma parte permanente do eu, constituindo-o.

Mais tarde, a mesma aprendizagem – oriunda da morte e do luto e sua decorrente transformação pessoal – que se materializa nas personagens de nosso *corpus* instala-se também na autora nigeriana:

Pouco importa se eu quero ser mudada, porque estou mudada. Uma voz nova faz força para vir à luz na minha escrita, cheia da proximidade que sinto em relação à morte, da consciência da minha própria mortalidade, uma trama muito delicada, muito claramente presente. Uma urgência nova. Uma impermanência no ar. Preciso escrever tudo agora, pois quem pode saber quanto tempo eu tenho? (Adichie, 2021, p. 15).

Assim, plenamente consciente da única certeza absoluta da vida (a morte), não se pode continuar a viver meramente, de forma à toa: “Um dos muitos componentes notáveis do luto é a criação da dúvida” (Adichie, 2021, p. 109). Se havia alguma arrogância, orgulho e petulância no modo de viver anterior, a morte e o luto chegam com a humildade e a pequenez de quem sabe que se aprende muito com a dúvida – a dúvida como propulsão, elemento que nos catapulta para o saber.

Sigmund Freud, no texto basilar *Luto e melancolia* (publicado originalmente em 1917 e escrito inicialmente em 1915), também revela uma compreensão do luto como uma perda que vai além do fim biológico: “luto é a reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que ocupa seu lugar, como pátria, liberdade, um ideal etc.” (Freud,

2010, p. 171-2). Já existe aqui uma expansão maior do sentido do termo, indo além do que geralmente se concebe: não é só o que é biologicamente vivo que morre; coisas sem vida biológica (mas com existência metafísica) também morrem – a exemplo da pátria, da liberdade e dos ideais que o autor cita.

Seguindo a perspectiva freudiana, igualmente entendemos que a superação dessas perdas se faz no tempo, pelo tempo e com o tempo, o que se revela estruturalmente na configuração do gênero textual literário *romance de formação* (obra consideravelmente mais longa quando comparada com a dimensão usual de poemas, textos teatrais, contos, novelas, cordéis, fábulas etc.):

jamais nos ocorre ver o luto como um estado patológico e indicar tratamento médico para ele, embora ocasione um sério afastamento da conduta normal da vida. Confiamos em que será superado após certo tempo, e achamos que perturbá-lo é inapropriado, até mesmo prejudicial (Freud, 2010, p. 172).

Freud discorre sobre a dinâmica econômica que caracteriza o luto, afirmando que toda a libido represada durante esse período será transferida para um novo objeto amoroso, no que poderíamos chamar habitualmente de cura e no que chamamos aqui de *morte-aprendizagem*. Quando tal processo não ocorre (ou só se faz parcialmente), pode surgir um desdobramento patológico: a melancolia.

A melancolia se caracteriza, em termos psíquicos, por um abatimento doloroso, uma cessação do interesse pelo mundo exterior, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e diminuição da autoestima, que se expressa em recriminações e ofensas à própria pessoa e pode chegar a uma delirante expectativa de punição (Freud, 2010, p. 172-3).

O estudo comparativo entre luto e melancolia permite que Freud possa afirmar que “o luto exhibe os mesmos traços, com exceção de um: nele a autoestima não é afetada” (Freud, 2010, p. 173). Essa simples diferenciação ratifica nossa tese defendida de *morte-aprendizagem* porque mostra que, após um processo de luto consciente e bem vivido, a pessoa/ a personagem, apesar de toda a dor que a atravessou, poderá permanecer incólume e ainda capaz de exercer os processos de exame da realidade e reconfigurações/ realocações de libido que caracterizam a vida.

Sendo a morte (biológica e metafórica) uma constante inexorável do viver, ter a plena consciência da eventual necessidade de extração e transferência de libido de um objeto amoroso para outro faz as personagens em análise (e nós) mais fortes, mais aptas para a vida – numa relação contígua entre romances de formação e nossa realidade individual e coletiva.

Ao elencar os elementos constituintes do luto (notem-se aqueles que também caracterizam a melancolia), Freud afirma o necessário (re) investimento libidinal, a terapêutica que reside na eleição de novos objetos amorosos em substituição natural e salutar daqueles que foram perdidos – porque esse é o movimento inevitável do viver e da saúde psíquica:

De resto é o mesmo quadro. O luto profundo, a reação à perda de um ente amado, comporta o mesmo doloroso abatimento, a perda de interesse pelo mundo externo – na medida em que não lembra o falecido –, a perda da capacidade de eleger [por ora] um novo objeto de amor – o que significaria substituir o pranteado –, o afastamento de toda atividade que não se ligue à memória do falecido (Freud, 2010, p. 173).

O pai da Psicanálise insiste que não se deve pular etapas: é essencial viver consciente e integralmente esse momento de perda (“Logo vemos que essa inibição e restrição do Eu exprime uma exclusiva dedicação ao luto, em que nada mais resta para outros intuitos e interesses” – Freud, 2010, p. 173) para só depois estabelecer novas conexões libidinais/ amorosas: “O exame da realidade mostrou que o objeto amado não mais existe, e então exige que toda libido seja retirada de suas conexões com esse objeto” (Freud, 2010, p. 173).

Enfatizamos novamente o desdobramento estrutural do efeito terapêutico temporal na extensão de páginas romanescas: num conto, novela ou poema narrativo, a brevidade do relato (ainda que meramente se diga “Tempos depois...”) não possui a potência opulenta de um romance de formação. Uma coisa é apenas citar o tempo transcorrido; outra coisa é apreender isso na estrutura formal da obra: “*é preciso tempo* para a detalhada execução do mandamento do exame da realidade, e depois desse trabalho o Eu tem liberada do objeto perdido a sua libido” (Freud, 2010, p. 186, grifo nosso).

Haveria alguma espécie de alinhamento e contágio entre uma forma narrativa longa e o leitor? O contato temporalmente mais longo com a obra poderia interferir na densidade, significação e profundidade da experiência literária? Ou se poderia obter o mesmo efeito com uma forma literária curta?

Se podemos ver a *morte-aprendizagem* no que chamamos de “contos de formação”, podemos vê-la com maior clareza e muito mais bem delineada nos romances de formação (especialmente nos que constituem nosso *corpus* de pesquisa), haja vista que, nestes, fica muito mais explícita “a compreensão econômica do processo” (Freud, 2010, p. 186) no qual o tempo de cura e o (re) investimento libidinal são muito mais perceptíveis. Dito com outras palavras, a estrutura do romance (longa) acaba realçando com maior força os efeitos da tríade morte, luto e aprendizagem, que vêm como que numa saturação ao longo das páginas.

Quando a pessoa morta (não necessariamente de modo biológico) não correspondia afetivamente aos sentimentos das personagens analisadas, o aprendizado fortalecedor decorrente do luto por essa perda é ainda mais saliente. E, mesmo quando a pessoa perdida estabelecia com as personagens o amor recíproco, a superação desse doloroso perder também se faz importante, pois, sem isso, poder-se-ia cair em labirintos, espirais e turbilhões patológicos.

Assim como o luto leva o Eu a renunciar ao objeto, declarando-o morto e oferecendo ao Eu o prêmio de continuar vivo, do mesmo modo cada conflito da ambivalência relaxa a fixação da libido no objeto, desvalorizando-o, depreciando-o, até abatendo-o, por assim dizer. Há a possibilidade de que o processo chegue ao fim [...], seja após a raiva ter se esgotado, seja após o objeto haver sido abandonado por não ter valor (Freud, 2010, p. 192-3).

Essa sequência de desvalorização, depreciação e abatimento do objeto é explícita quando as personagens precisam superar as pessoas que morreram (para elas) mas continuam vivas. Nos casos em que, apesar do investimento libidinal, o amor não é correspondido, esse matar simbólico do Outro que despreza é essencial para que ocorra um luto (deliberado, proposital, consciente) e o consequente superar dessa pessoa que não ama.

Em *Ciranda de pedra*, Virgínia faz isso em relação a Natércio (o pai adotivo que a despreza e a afasta deliberada e reiteradamente) e às irmãs Otávia e Bruna, que a

impedem de participar da dura ciranda de pedra do pequeno círculo social que está tão próximo, mas ao mesmo tempo tão distante dela. Quando as supera, percebendo que não precisa da companhia nem da aprovação delas, Virgínia possivelmente sente-se maior, gigante: mulher madura, autônoma, forte e independente se comparada às irmãs metaforicamente anãs, pequenas, inseguras, imaturas, fracas, submissas, dependentes afetivamente de Deus e de homens. “Nisso o Eu talvez desfrute a satisfação de poder se enxergar como o melhor, como superior ao objeto” (Freud, 2010, p. 193).

A energia libidinal que fora investida afetivamente no Outro não foi aceita. Para resolver esse problema econômico, ocorre o assassinato metafórico de quem rejeita. Durante o período desse luto proposital, a libido permanece represada²⁹. Quando ocorre a superação, ela retorna para o Eu – “regressão da libido ao narcisismo” (Freud, 2010, p. 193).

Entenda-se *narcisismo* aqui como uma potência libidinal investida pelo Eu no próprio Eu, por meio da qual esse Eu se configura, se reconhece e se entende como um objeto identitário existente, autônomo e diferenciado do Outro (onde há um Eu, há também narcisismo);³⁰ dito de outro modo, não como um pecado capital (soberba, vaidade, orgulho) que os dogmas cristãos nos ensinam, nem como egoísmo ou individualismo, mas como um mecanismo psíquico evolutivo de autopreservação, potência egoica e pulsão de vida, cotidianamente traduzido – de forma aproximada – como amor-próprio, autoestima, resiliência, desejo de viver, autocuidado, senso de autopreservação etc.

Ao longo da leitura dos romances (*Ciranda de pedra* tem cerca de 200 páginas; *A confissão da leoa*, por volta de 250), a forma como as três personagens protagonistas vão lidando com as mortes biológicas e simbólicas que ocorrem ao redor delas parece mais um retrato literário, uma transposição artística das palavras de Freud para a arte literária, como se os estudos psicanalíticos passassem por um processo de *mimesis* e desaguassem em registros da literatura:

A cada uma das recordações e expectativas que mostram a libido ligada ao objeto perdido, a realidade traz o veredicto de que o objeto não mais existe, e o Eu, como que posto diante da questão de partilhar

²⁹ “[...] o luto normal também supera a perda do objeto e absorve, enquanto dura, todas as energias do Eu” (Freud, 2010, p. 189).

³⁰ “O ego é o essencial; só ele dá autonomia, a capacidade de ter uma certa liberdade de ação e escolha, de traçar, tanto quanto possível, o próprio destino” (Becker, 2021, p. 151).

ou não esse destino, é convencido, pela soma das satisfações narcísicas em estar vivo, a romper seu vínculo com o objeto eliminado (Freud, 2010, p. 189).

Esse vínculo tão claro e perceptível entre literatura e Psicanálise exemplifica e explicita, simultaneamente, o poder de representação da arte da palavra e a provável (ou pretensa) universalidade da teoria freudiana/ psicanalítica. Em *Tempos de guerra e de morte*, Freud (2021) afirma:

Não se pode fazer outra coisa além de procurarmos no mundo da ficção, na literatura, no teatro, um substituto para as perdas de vida. Nesses mundos ainda encontramos pessoas que entendem o que é morrer e também que são capazes de matar outra pessoa. Só neles se realiza a condição sob a qual poderíamos nos reconciliar com a morte, a saber, a de que nos resta ainda uma vida inviolável por trás de todas as vicissitudes da vida. [...] No reino da ficção, encontramos a pluralidade de vidas de que precisamos. Morremos com a identificação com um herói, mas sobrevivemos a ele e estamos prontos para morrer uma segunda vez com outro herói, igualmente ilesos (Freud, 2021, p. 38-9).

Nesse trecho, o pai da Psicanálise exemplifica não só a principal ideia contida nesta nossa tese de *morte-aprendizagem*, como também ilustra o padrão econômico de reinvestimento libidinal que precisa ocorrer para que possamos manter nossa saúde psíquica; por meio da literatura e de suas personagens, ocorreria um salutar exercício, um treino bem-vindo para executarmos esse mecanismo psicanalítico de autorregulação dos fluxos de libido entre nossos objetos amorosos.

Em *Morte e alteridade*, o filósofo coreano Byung-Chul Han apresenta uma complexa relação entre os indivíduos e a morte. Ao dialogar com a tradição filosófica de Platão, Lévinas, Kant, Canetti e Heidegger, Han (2020) nos revela que o modo como reagimos à finitude da vida delata muito mais sobre o apreço que temos por nós mesmos do que o (suposto) amor por quem se foi. Pelo que parece, chora-se muito mais por perder o outro, e menos pelo outro em si mesmo.

Ao perceber-se nessa sensação, C.S. Lewis (2021), em *A anatomia de um luto*, chega a julgar-se culpado e envergonhado quanto à forma como se sente em relação à perda da esposa: “Pela primeira vez, voltei os olhos e li estas notas. Elas me assustam. Pelo modo como tenho falado, qualquer pessoa pensaria que me importo com a morte

de H. principalmente pelo efeito que causou em mim” (Lewis, 2021, p. 45). Como se a ausência que ele sente fosse superior ao valor da esposa perdida. Como se as dores dessa partida reverberadas nele fossem mais importantes do que a (não) existência da falecida, para sempre perdida.

Nota-se, assim, que a linha ética do luto e do sofrimento decorrente da morte é bastante tênue: o valor do outro é medido conforme a perda que sua partida representa para aquele que permanece vivo ou o morto teria um valor intrínseco, independente do que ele significa para quem fica? “É possível chorar sem derramar as lágrimas *por si*? Como chorar *para* o outro? [...] Em que medida o chorar *pelo* outro é possível?” (Han, 2020, p. 255-6, grifo nosso).

Esse jogo com a alteridade é essencial para compreender os múltiplos significados da morte, que revela, dessarte, sua “dimensão interpessoal” (Han, 2020, p. 251); afinal, a “morte é o outro” (Han, 2020, p. 251, grifo do autor), haja vista que nós nos confrontamos com a morte em vista do outro: “é primeiramente a morte de um amado que me ensina sobre aquilo que a morte é” (Han, 2020, p. 253). Essa visão de aprendizagem coaduna com nossa proposta de tese.

Ernest Becker (2021), em *A negação da morte*, confirma que o medo da finitude é uma das maiores inquietações humanas: “de todas as coisas que movem o homem, uma das principais é o seu terror da morte” (Becker, 2021, p. 31). Para enfrentá-lo, utiliza-se, dentre outras estratégias, o mecanismo psíquico da negação – tão recorrente que passa a ser uma constante social. Nessa tentativa de reprimir um medo tão ancestral, o ser humano recorre ao heroísmo³¹ (a pretensa imortalidade da pessoa que faz grandes feitos e, por isso, permanece viva na memória coletiva) e/ou à ideia de uma suposta e esperada vida além do plano material³².

³¹ “O heroísmo é, antes de qualquer coisa, um reflexo do terror da morte” (Becker, 2021, p. 31).

³² “A pesquisa antropológica e histórica também começou, no século XIX, a montar um retrato do heroico desde as eras primitivas e antigas. O herói era o homem que podia entrar no mundo espiritual, no mundo dos mortos, e voltar vivo. Tinha seus descendentes nos cultos misteriosos do Mediterrâneo Oriental, que eram cultos de morte e ressurreição. O herói divino de cada um desses cultos era alguém que tinha voltado dos mortos. E como sabemos, hoje, com base na pesquisa de mitos e rituais antigos, o próprio cristianismo era um concorrente dos cultos misteriosos e saiu vencedor – entre outras razões – porque também tinha em destaque um homem que curava, tinha poderes sobrenaturais e havia ressuscitado. O grande triunfo da Páscoa é o grito de alegria “Cristo ressuscitou!”, um eco da mesma alegria que os devotos de cultos secretos demonstravam em suas cerimônias da vitória sobre a morte” (Becker, 2021, p. 32).

A partir de pressupostos clínicos e teóricos da Psicanálise, o autor faz afirmações que nos permitem tecer associações com algumas atitudes da personagem Virgínia, de *Ciranda de pedra*, ainda na infância. A participação de uma figura materna, de modo geral, é citada como algo essencial para o estabelecimento de uma espécie de mecanismo psíquico salutar:

A criança que tiver boas experiências no contato com a mãe irá adquirir um sentimento básico de segurança e não estará sujeita a temores mórbidos de perder o apoio, de ser aniquilada, ou coisa semelhante. À medida que ela [a criança] crescer e passar a compreender a morte de forma racional, por volta da idade de nove ou dez anos, irá aceitá-la como parte da sua visão de mundo, mas essa ideia não irá envenenar sua atitude autoconfiante em relação à vida (Becker, 2021, p. 33-4).

Devido ao fato de Virgínia ter usufruído muito pouco dessa figura materna (haja vista que sua mãe enlouquece e, algum tempo depois, morre; e também porque não houve uma substituta para essa função psicanalítica estruturante³³), essa ausência resultante da morte e do vazio deixa na protagonista uma experiência lacunar, exigindo-lhe um empenho acima do usual para se constituir como sujeito seguro de si – ou seja, *morte-aprendizagem* através do luto duplo pela mãe (um resultante da loucura; o outro da morte biológica).

Becker (2021) nos traz um questionamento sobre a possibilidade de o medo da morte ser um componente intrínseco à nossa espécie (hipótese evolutiva), sendo, assim, portanto, um traço psicológico ancestral genético, como se fosse, de fato, algo já inscrito, através do DNA, em nossas características biológicas hereditárias: “o temor da morte deve estar presente por trás de todo o nosso funcionamento normal, a fim de que o organismo possa estar armado em prol da autopreservação” (Becker, 2021, p. 31). O medo como algo que nos salva em determinadas situações. Em relação ao medo em geral (e não apenas quanto ao medo da morte), Daniel Martins de Barros (2020) comenta em *O lado bom do lado ruim*: “há um aparato que nos predispõe a reagir a determinadas ameaças, mas não a todas, e que precisa ser ativado pelo ambiente” (Barros, 2020, p. 69).

³³ “[...] uma relação amorosa e dependente com uma figura materna é a precondição para se tornar humano” (Bettelheim, 2013, p. 389).

Para embasar sua argumentação, Becker (2021) recorre tanto à Psicanálise, quanto à Biologia: para o psicanalista Gregory Zilboorg, trata-se de “ponto pacífico que o medo da morte sempre está presente em nosso funcionamento mental” (Zilboorg *apud* Becker, 2021, p. 36); ao passo que os pós-darwinianos veem “o medo da morte como um problema biológico e evolucionário” (Becker, 2021, p. 37). Com isso, o autor amarra a hipótese biológica com a hipótese psicanalítica.

Por outro lado, em busca de uma síntese dialética, ele discorre sobre uma visão contrária (mas complementar) a essa: a de que a morte e o terror resultante dela decorrem de uma experiência sociocultural (sendo extrínseca – e não intrínseca – ao ser humano): “o medo da morte é algo que a sociedade cria e, ao mesmo tempo, usa contra a pessoa para mantê-la submissa” (Becker, 2021, p. 34).

Tratar-se-ia, segundo Moloney, de um mecanismo da cultura; e, de acordo com Marcuse, de uma ideologia (*apud* Becker, 2021, p. 34). Reconhecendo como certa e inexorável a finitude da vida, o ser humano, enquanto indivíduo coletivo, submete-se à força e ao poder do Estado, o leviatã em cujas mãos a liberdade humana é depositada num pacto social em troca de segurança ao bem jurídico maior e elementar: a vida (Hobbes, 2008).

Sob esse viés, portanto, o medo do morrer instalar-se-ia, de modo paulatino, socioculturalmente nos indivíduos – indo de encontro à hipótese biológico-evolutiva pós-darwiniana:

Há pessoas “de mente sadia” que afirmam que o medo da morte não é uma coisa natural para o homem, que não nascemos com ele. Um número crescente de estudos cuidadosos sobre como o medo da morte se desenvolve na criança dá conta de que a criança não tem conhecimento algum da morte até por volta dos 3 a 5 anos de idade. E como poderia tê-lo? É uma ideia demasiado abstrata, demasiado afastada de sua experiência (Becker, 2021, p. 33).

Em *Ciranda de pedra*, Lygia Fagundes Telles nos mostra, através de Virgínia criança, essa instalação gradativa do saber sobre o morrer chegando à consciência infantil:

havia a andorinha que sepultara certa manhã numa caixa de sapatos, debaixo do pessegueiro: desenterrara-a alguns dias depois para ver o que havia acontecido. Aquilo era a morte.

– Os bichos comem a gente (Telles, 2009, p. 62).

Além desse primeiro contato com a finitude da vida, existem outros: uma amiga ainda na infância, o pai biológico que se suicida, a mãe (primeiro para a loucura, depois para a morte literal). A teorização de Becker ecoa como um espelhamento da arte literária de Lygia, assim como o romance de Lygia parece espelhar a teoria de Becker, em um paralelo entre literatura e estudos psicanalíticos:

A criança vive em um mundo que está cheio de coisas vivas, que se mexem respondendo a ela, distraíndo-a, alimentando-a. Ela não sabe o que significa a vida desaparecer para sempre, nem teoriza para onde deveria ir. Só aos poucos reconhece que há uma coisa chamada morte, que leva algumas pessoas embora para sempre; com muita relutância, passa a admitir que mais cedo ou mais tarde ela leva todo mundo embora, mas essa percepção gradativa de inevitabilidade da morte pode vir a ocorrer só pelo nono ou décimo ano de vida (Becker, 2021, p. 33).

Em *Ciranda de pedra*, Virgínia, ainda criança, revela uma relação às vezes ambígua com a morte, como se vê neste trecho em que a protagonista está com Luciana, empregada da casa de Daniel, o seu pai biológico:

“Ela finge que não se importa mas está com vontade de me esganar.” Quando sentiu no pescoço seus dedos frios abotoando-lhe a gola, teve um arrepio misturado a uma estranha sensação de gozo. Viu-se morta, com a grinalda da sua primeira comunhão. Trazidas por Frau Herta, vestidas de preto, chegavam Bruna e Otávia [suas irmãs] debulhadas em pranto. “Nós te desprezamos tanto e agora você está morta!” Aos pés do caixão, quase desfalecido de tanto chorar, o pai lamentava-se: “Era a minha filhinha predileta, a caçula, a mais linda das três!”. Muito pálido dentro da roupa escura, Conrado [seu amor platônico infantil] apareceu com um ramo de lírios. “Ia me casar com ela quando crescesse.” Alguém se aproximou de Frau Herta. “Mas e onde está Daniel, por que não veio ao enterro?” E Frau Herta, em voz bem alta, para quem quisesse ouvir: “Ele fugiu com Luciana, fugiram os dois, a estas horas estão se divertindo juntos, rindo e cantando [...].”

Grossas lágrimas correram dos olhos de Virgínia. Como ele tivera coragem de fugir deixando-a ali, morta?! Tapou a boca para conter os soluços (Telles, 2009, p. 17-8).

A morte que ela tanto teme (devido ao estado de saúde da mãe) também seria, em seus devaneios, uma forma de obter a atenção de suas irmãs e o amor de Natércio, seu pai adotivo, e de Conrado; seria, porém, um momento da perda do pai biológico,

que fugiria com Luciana. Mesmo em imaginação, essa cena arranca lágrimas e soluços da protagonista.

Retornando à teoria da evolução, Becker (2021) afirma que o medo ancestral da morte está presente naturalmente em todos os animais. Vivendo em permanente estado de alerta, os animais não humanos revelam uma poderosa pulsão de vida que os afasta de situações de risco e perigo; tanto que “as regiões do cérebro que são ativadas quando se sente medo e prazer são muito próximas” (Barros, 2020, p. 59-60), conforme estudos cerebrais em macacos.

Paradoxalmente, embora os animais humanos sejam chamados de *Homo sapiens sapiens* (o homem que sabe o que sabe), essa consciência da morte (o medo em um grau maior de sofisticação e elaboração mental) se apaga e dá lugar a ímpetos do inconsciente que se configuram em pulsões de morte³⁴, detectáveis hodiernamente³⁵ como sintoma, por exemplo, no consumo de álcool, de cigarro e de outras drogas, na alimentação não saudável, em práticas sexuais sem proteção com múltiplos e/ou desconhecidos parceiros, no excesso de velocidade no trânsito e em atividades esportivas exaustivas, na submissão a riscos cirúrgicos por questões estéticas, na negligência quanto às práticas de autocuidado etc. Nisso, nós nos distanciamos bastante dos animais não humanos:

O argumento da biologia e da evolução é básico e tem de ser levado a sério; não vejo como pode ser deixado de fora em qualquer debate. Os animais, para sobreviverem, têm tido de se proteger mediante reações de medo, em relação não apenas a outros animais, mas à própria natureza. Tiveram que perceber a proporção verdadeira das suas limitadas forças diante do mundo perigoso em que viviam. A realidade e o medo andam juntos, naturalmente (Becker, 2021, p. 38).

Apesar de haver indivíduos cujo comportamento os aproxime da morte ao negligenciá-la, isso não enfraquece a hipótese biológico-evolutiva, que os toma como exceção à regra:

³⁴ “É a pulsão de morte que nos seduz a nos despedaçarmos para atingir a segurança absoluta do nada. Não-ser é a suprema pureza. Tem a qualidade imaculada de toda negação, a perfeição de uma página em branco” (Eagleton, 2011a, p. 287).

³⁵ “No mundo, 70% das mortes são atribuídas a fatores de risco comportamentais modificáveis, como fumar, inatividade física e dieta” (Lembke, 2022, p. 35).

Como o bebê humano se encontra numa situação ainda mais exposta e desamparada [em relação à situação dos outros animais], é tolice presumir que a reação animal ao medo teria desaparecido numa espécie assim tão fraca e sensível. É mais razoável pensar que essa reação de medo realmente foi ampliada, como pensavam alguns dos primeiros darwinianos: os homens primitivos que mais tinham medo eram os mais realistas em relação à sua situação na natureza, e transmitiram a seus descendentes um realismo valoroso para a sobrevivência (Becker, 2021, p. 38).

Já que “um pouco mais de medo tende a ser a opção mais segura, desequilibrando a balança a favor da ansiedade” (Barros, 2020, p. 70), a hipótese evolutiva é que as pessoas medrosas, por terem mais chance de sobreviver, seriam, majoritariamente, nossas ancestrais.

A evolução peca pelo excesso, fazendo de nós descendentes de ansiosos. Os transtornos de ansiedade – problemas médicos decorrentes da ansiedade patologicamente alta – são um preço que pagamos por isso. [...] Embora, do ponto de vista do indivíduo, esses transtornos sejam um problema, para as pequenas comunidades de nossos ancestrais podem ter sido úteis. [...] A ansiedade [fruto do medo] está o tempo todo tentando nos fazer evitar os perigos (Barros, 2020, p. 70-1).

Muito provavelmente já a imaginar alguma possível refutação a essa ideia, Becker já contra-argumenta: “o temor da morte não pode estar presente de forma constante no funcionamento mental do indivíduo, caso contrário o organismo não poderia funcionar” (Becker, 2021, p. 37). Nesse movimento de sempre tentar ver, no mínimo, os dois lados da situação, como quem se dispõe a buscar enxergar a partir – e além – de mais de uma perspectiva, cita-se William James, trazendo certo humor irônico e inevitavelmente macabro:

Que as otimistas mentalidades saudáveis aproveitem ao máximo o seu estranho poder de viver o momento e ignorar e esquecer, mas ainda assim o pano de fundo maligno está ali para ser lembrado, e a caveira irá aparecer com um riso escarminho durante o banquete (James *apud* Becker, 2021, p. 36).

Chega-se, por fim, a um paradoxo que, pelo menos aparentemente, soluciona o problema:

E assim podemos compreender o que parece ser um estranhíssimo paradoxo: ao mesmo tempo que o temor da morte está sempre presente no funcionamento psicológico normal do nosso instinto de autopreservação, também é total o nosso *esquecimento* desse temor em nossa vida consciente (Becker, 2021, p. 37, grifo do autor).

Dessa forma, embora a consciência da morte exista em nós tanto biológica quanto culturalmente, ela acaba fugindo um pouco do plano consciente³⁶ para que, assim, possamos realizar outras tarefas vitais de forma mais leve, sem permanecer com a ideia do morrer como uma machadiana ideia fixa³⁷.

Citando Wahl, Ernest Becker menciona ainda a *morte simbólica* que a criança projeta contra aqueles que representam algum freio às demandas de seu ego, como se a eliminação (mesmo apenas imaginada) de quem a castra pudesse lhe trazer alguma satisfação narcísica, vingança psíquica contra quem conduz seus desejos à irrealização, frustrando-os:

os processos de socialização, para todas as crianças, são dolorosos e frustrantes e, por isso, nenhuma criança escapa de sentir *desejos hostis de morte em relação aos seus socializadores*. Portanto, nenhuma delas escapa ao medo da morte pessoal, quer na forma direta, quer na forma *simbólica* (Wahl *apud* Becker, 2021, p. 39, grifo nosso).

Ainda que tardiamente (na fase adulta), podemos verificar essa aplicação da ideia da morte simbólica tanto em *Ciranda de pedra* quanto em *A confissão da leoa*: tanto Virgínia quanto Mariamar assassinam, simbolicamente, o pai adotivo que não se opõe à ideia de a filha crescer num colégio interno e o pai biológico que a estupra, respectivamente. E não se trata de mero capricho de um desejo simples: trata-se de (tentar) superar algo tão traumático como o abandono afetivo parental e a violência sexual extrema vinda do próprio pai.

Jean Delumeau (2009), em *História do medo no Ocidente (1300-1800): uma cidade sitiada*, resgata uma longa lista de medos históricos que atravessaram a nossa tradição ocidental: os medos escatológicos/apocalípticos (do fim do mundo); o temor de morrer de fome; o terror vindo dos “agentes de Satã” (os idólatras, o muçulmano, o

³⁶ “[...] o inconsciente não conhece a morte” (Becker, 2021, p. 43).

³⁷ “A minha ideia, depois de tantas cabriolas, constituirá-se ideia fixa. Deus te livre, leitor, de uma ideia fixa; antes um argueiro, antes uma trave no olho” (Assis, 2004, p. 4).

judeu, a mulher); o pavor de assassinatos rituais, profanações, blasfêmias, subversões e feitiçaria; o medo de fantasmas e da noite; e, claro, dentre eles, relacionados com alguns deles e contidos na maioria deles, o medo da morte. Para o autor,

o medo é ambíguo. Inerente à nossa natureza, é uma defesa essencial, uma garantia contra os perigos, um reflexo indispensável que permite ao organismo escapar provisoriamente à morte. [...] Mas, se ultrapassa uma dose suportável, ele se torna patológico e cria bloqueios. Pode-se morrer de medo, ou ao menos ficar paralisado por ele (Delumeau, 2009, p. 23-24).

Delumeau recorre ao pensamento cartesiano (em *Les passions de l'âme*) para propor uma possível solução para o problema do medo. Tal solução se aproxima daquilo que vemos como morte-aprendizagem: um preparar-se para enfrentar a situação inexorável do morrer; como se, precavendo-nos literária e imaginariamente sobre a morte, acessando a literatura em que a finitude da vida se faz presente, pudéssemos criar uma projeção mental como escudo para nos prepararmos para esse fato inevitável: “E porque a principal causa do medo é a surpresa, não há nada melhor para dele isentar-se do que usar de premeditação e preparar-se para todos os acontecimentos cujo temor pode causá-lo” (Descartes *apud* Delumeau, 2009, p. 23-24).

Tanto Virgínia quanto Mariamar e Arcanjo Baleiro não demonstram medo da morte. Apesar de esta rondá-los desde a primeira página dos romances (especialmente e com a probabilidade maior em *A confissão da leoa*, devido à sequência de ataques de leões), essas personagens revelam muito mais tristeza, dor e resignação em decorrência das mortes de seus familiares e de suas pessoas queridas do que precisamente medo de morrer. Como exemplo de coragem de Arcanjo existe o fato de ele ser parte da “Operação Leão” (Couto, 2012, p. 167), nome com que o administrador de Kulumani designa a caçada aos leões empreendida por Baleiro e outras pessoas.

Talvez a recorrência da morte tenha as afastado do medo e lhes mostrado que a dor de perder a vida seja menos assustadora do que as angústias persistentes oriundas de perder, sucessiva, biológica e simbolicamente, tanta gente amada.

Em “Contar histórias”, capítulo do livro *Romance das origens, origens do romance*, Marthe Robert (2007), subsidiando-se na psicanálise freudiana, escreve sobre a necessidade da ficcionalização para o desenvolvimento mental das crianças. Estas, ao irem percebendo, gradualmente, aspectos da concretude social, acabam passando por

sucessivos lutos: a quebra da idealização da imagem da mãe e do pai (o seu primeiro mundo) vai gerar abalos e frustrações que são mais bem resolvidos mediante mecanismos de defesa que ficcionalizam alguns aspectos da realidade após reinterpretá-la.

O suporte que a literatura oferece, seja desde muito cedo através de narrativas orais, seja um pouco mais tarde – após a alfabetização – por meio de contos, poemas, cordéis, fábulas, romances e outros textos narrativos, pode auxiliar na possível solução desses dilemas infantis. Sem essa consciência mínima oriunda do contato com estruturas narrativas ficcionais (nas quais a criança automaticamente se projeta e atua e criativamente), sentimentos e pensamentos podem ser recalcados antes mesmo de serem minimamente resolvidos.

Forma-se, dessa forma, o “romance familiar” (Robert, 2007, p. 35): um mundo virtual – e nem por isso menos real – projetado pela criança, no qual ela, secreta e imaginativamente, vai se lançando para “consertar” características de sua vida concreta, seguindo um instinto de autorregulação psíquica. Esse mecanismo terapêutico de autodefesa revela-se extremamente útil para o bem-estar psicoemocional e, conseqüentemente, social do infante. E as conexões com o mundo literário – talvez até de base genética ou arquetípica (Huston, 2010) – são uma espécie de espelho, no qual as imagens se projetam para gerar as necessárias acomodações mentais para o crescimento humano (Amarilha, 2012a, 2012b, 2013; Babo, 2016).

Na tese (publicada em livro) *A arte de falar da morte para crianças: a literatura infantil como recurso para abordar a morte com crianças e educadores*, Lucélia Elizabeth Paiva (2011) verifica que, atualmente, “a criança não participa do processo de morte e seus rituais. [...] subestima-se a criança alegando protegê-la” (Paiva, 2011, p. 37). Essa atitude de negação, porém, prejudica o desenvolvimento infantil (Nunes et al., 1998, p. 4).

A psicóloga entende que a “morte, além do mistério, traz consigo a individualidade, a solidão e o sentimento de impotência, no sentido de que é uma experiência única, individual, singular, da qual não temos como fugir” (Paiva, 2011, p. 36). Se a morte contém essa inevitabilidade, tentar colocar a criança numa redoma protetora falsamente antimorte pode acarretar riscos psíquicos e emocionais quando o morrer vier; por isso a autora defende a ideia de que a literatura pode auxiliar nesse

trabalho com o tema, do qual pode resultar um salutar humanizar: “é a conscientização de nossa finitude, de nossa condição humana, de nossa singularidade como mortais que nos abre a possibilidade de pensarmos em humanização” (Paiva, 2011, p. 35). Indo contrariamente a isso, constata-se de modo majoritário que,

para que a criança não sofra, nós a impedimos de olhar para a realidade da vida e suas perdas. Os ganhos são valorizados, e as perdas, muitas vezes, negadas. E, por causa disso, reforçamos a dificuldade de lidar com as várias perdas vivenciadas ao longo da vida, com os valores mais diversos: o brinquedo quebrado, o animal de estimação que morre, o amiguinho que se mudou, a morte de alguém (Paiva, 2011, p. 37).

Note-se que Paiva (2011) também entende que a morte vai além da questão biológica: não é só a pessoa ou o animal que morre; é também a perda de um brinquedo e o distanciamento de um amigo, por exemplo, que representam mortes simbólicas que proporcionalmente demandarão luto da criança. Em relação ao modo de lidar com a finitude da vida, Freud (2021) também discorre sobre a diferença que existe entre adultos e crianças:

Quanto à morte de outra pessoa, o humano da cultura evitará cuidadosamente falar dessa possibilidade, caso o destinado à morte possa ouvir. Apenas as crianças desafiam essa restrição; elas se ameaçam descaradamente com as ideias de morte e podem até mesmo dizer na cara de um ente querido coisas como: “Querida mãe, quando você, infelizmente, morrer, vou fazer isso ou aquilo” (Freud, 2021, p. 36).

A necessidade de ficcionalizar a realidade – tão importante para o desenvolvimento cognitivo e emocional infantil – estende-se para a idade adulta em determinados momentos, e a literatura pode suprir esse imperativo sociopsicológico, principalmente quando se trata de assuntos tomados por muitos como tabu (coisa que ocorre com a finitude da vida, haja vista que geralmente pouco se fala sobre o morrer e seus efeitos).

Existem escritoras e escritores, entretanto, que enfrentam esse tabu e tratam a morte literariamente em seus livros infantojuvenis, como se vê em *Mãe sereia*, da cubana Teresa Angulo Cárdenas. Narrando a forçada travessia transatlântica de pessoas negras transportadas por traficantes de seres humanos durante o período de escravidão,

a autora não poupa detalhes e entrega um narrar apavorante em que a Morte se personaliza:

Suas lágrimas pareciam-se, sua angústia e sua dor eram similares. Todos navegando naquele navio de ódio, querendo entregar a alma a cada instante e, ao mesmo tempo, temendo fazer isso.

Não havia dúvida de que a Morte estava com eles. Podiam vê-la com sua careta branca e seu manto de folhas secas batendo ao vento, sentada na proa ou no alto de um mastro, fitando-os em silêncio. À noite se apoiava nos trincos do porão onde lhes enclausuravam e ficava ali esperando. Às vezes atravessava sobre os corpos debilitados pela tontura ou flutuava entre as correntes que balançavam do teto. Ou sustentava a cabeça de algum moribundo, sussurrando-lhe ao pé do ouvido, atenta como se fosse uma mãe, acomodando-se sobre seu peito e cobrindo-lhe devagar com seu manto ocre. Tudo dependia de quanta vida lhe restava, de quantos suspiros, do quão profunda era a agonia.

Mas também, com frequência, atuava de maneira fulminante, como relâmpago. Aconteceu com a menina de dentes afiados e marcas na face. Morreu subitamente, machucada na cabeça com os aparelhos amontoados em um canto. Também o homem esguio, que expirou aos gritos, em uma nuvem de náuseas e excrementos (Cárdenas Angulo, 2018, p. 13-14).

Embora o livro tenha apenas 32 páginas, percebe-se nele, assim como em *Ciranda de pedra* e em *A confissão da leoa*, uma supersaturação da morte, fazendo-a personagem quase protagonista da narrativa e certamente forjando um impacto doloroso em quem lê:

Não obstante, nada afetou tanto os escravos quanto a morte das crianças. Quase todas tinham sucumbido desde a partida.

Era verdade: a Morte estava com eles desde o começo daquela viagem. Foi quem primeiro saiu do depósito de prisioneiros da costa e subiu pela passarela de madeira do navio. Estava com eles sob aquele sol salgado e as nuvens que se misturavam com a água. Estava na bile que expulsavam, no chicote dos brancos e na água gelada que penetrava pelas escotilhas.

Os escravos viam sua careta ossuda a cada momento, mesmo quando fechavam os olhos. E tremiam, pensando no que irremediavelmente estava por vir (Cárdenas Angulo, 2018, p. 14-15).

Como algum alívio mínimo que a justiça natural poderia trazer para equilibrar tanta angústia, dor, medo, desespero e sofrimento, a Morte faz-se amplamente

democrática e não perdoa quem quer que seja, espalhando-se perigosa e terrivelmente como o mar que os cerca:

No entanto, alguns brancos também haviam morrido. Um de febre e vermes. Outro de uma punhalada que ganhou de seu companheiro, para roubar suas botas de couro. E mais três pelos golpes demolidores de um escravo enlouquecido.

Alguns prisioneiros respiravam aliviados.

Descobriram que, ao menos antes da Morte, aqueles demônios de cabelos vermelhos e amarelos, com olhos azuis e sua ferocidade, com seus passos fortes, seus chicotes e suas pistolas, eram iguais aos escravos (Cárdenas Angulo, 2018, p. 15).

De modo geral, mais do que uma outra realidade para estar, o universo literário fornece uma espécie de conexão, um *link* com outros seres, e essa realidade outra nunca é exatamente solitária. Em *Arte como terapia*, Alain de Botton e John Armstrong afirmam que

muitas coisas tristes ficam ainda piores porque achamos que somos os únicos a sofrer. Sentimos a nossa desgraça como uma maldição ou como demonstração do nosso caráter maldoso e degenerado. Assim, o nosso sofrimento não tem dignidade; parece provir apenas da nossa esquisitice. Precisamos de ajuda para enxergar honra em algumas das piores experiências por que passamos, e *a arte está aí para lhes dar uma expressão social* (De Botton; Armstrong, 2014, p. 26, grifo nosso).

Por vezes, o desespero oriundo do sofrimento vem da impossibilidade (ou dificuldade) de haver partilha. Para reverter isso, a arte pode nos trazer uma consolação de coisa dividida, compartilhada, dando-nos aquele bem-estar que surge quando nos sentimos parte de uma coletividade, inseridos nela. “Com a arte *se educa* para a sensibilidade, para a reflexão crítica, para a vida” (Kollross apud Paiva, 2011, p. 307, grifo nosso).

Ao saber que as vicissitudes de nossa existência, em vez de serem algo unicamente nosso, são vivenciadas de modo igual – ou pelo menos parecido – por outras pessoas, sentimo-nos melhor, recebemos certo suporte, certa estabilidade. E aqui novamente reiteramos o papel que a arte literária (ainda que isso não seja uma *função*) pode exercer na formação humana de leitores, os quais receberiam subsídios para um crescimento mais pleno e psicologicamente saudável, porque “a literatura antecipa

sempre a vida” (Wilde apud Brait, 2010, p. 133). Em “Na fronteira dos sentidos”, capítulo de *Literatura e outras linguagens*, Brait (2010) elabora um raciocínio semelhante:

A boa literatura é sempre uma janela escancarada para o mundo. Por meio dela, a vida pode ser observada, usufruída, compreendida, questionada e, em certa medida, vivida. Tudo isso graças à sensibilidade de um escritor, incessantemente atento à vida e à arte que a reinventa. Isso se traduz, necessariamente, pela capacidade de recolocar em pé o vivido, o imaginado ou a mistura das duas coisas, por meio da linguagem e, generosamente, oferecer vivências, percepções, aos que têm acesso a seu texto.

Contar uma história, portanto, é uma maneira de compreender a vida e fazer com que outros a compreendam sob determinada perspectiva. Para isso, o autor escolhe o ângulo por meio do qual os acontecimentos ganham vida, a partir de recursos oferecidos pela língua e pelo ritmo estabelecido por um narrador (Brait, 2010, p. 133-134).

Vê-se, dessa forma, que a literatura pode ser uma fonte de conhecimento e de potencial bem-estar. Pensamento parecido parece haver em Arthur Schopenhauer (2014) quando ele elabora proposições estéticas sobre o sentimento e a beleza em *As dores do mundo*, como se a arte fosse, de fato, uma modalidade de terapia, especialmente mais potente nos versos da poesia lírica:

As coisas só têm atrativo enquanto não nos tocam. A vida nunca é bela, só os quadros da vida são belos, quando o espelho da poesia os ilumina e os reflete, principalmente na mocidade, quando ignoramos ainda o que é viver.

Apoderar-se da inspiração no seu voo e dar-lhe um corpo nos versos, tal é a obra da poesia lírica. E é, contudo, a humanidade inteira, nos seus íntimos arcanos, que reflete o verdadeiro poeta lírico; e todos os sentimentos que milhões de gerações passadas, presentes e futuras experimentaram e não de experimentar nas mesmas circunstâncias que se reproduzirão sempre encontram na poesia a expressão viva e fiel (Schopenhauer, 2014, p. 90-91).

O tom apaixonado do filósofo polonês se intensifica ainda mais, e ele vê a poesia como um destino da humanidade, sendo o poeta o melhor tradutor do humano, aquele que pode unir opostos, atravessando polos antagônicos e operando, livremente, como síntese dialética do mundo:

O poeta é homem, universal: tudo o que agitou o coração de um homem, tudo o que a natureza humana, em todas as circunstâncias, pôde experimentar e produzir, tudo o que reside e fermenta num ser mortal – é esse o seu domínio que se estende a toda a natureza. Por isso o poeta pode contar tão bem a voluptuosidade como o misticismo, ser Angelus Silésius ou Anacreonte, escrever tragédias ou comédias, representar sentimentos nobres ou vulgares, segundo a fantasia ou a vocação. Ninguém poderia prescrever ao poeta ser nobre, elevado, moral, piedoso e cristão, ser ou não ser isto ou aquilo, porque ele é o espelho da humanidade e apresenta-lhe a imagem clara e fiel do que ela sente (Schopenhauer, 2014, p. 91).

Sendo captador do todo, o poeta também necessariamente abarca o lado sombrio, a dor, o mal, aquilo que nos faz desviar o olhar; e aqui estabelecemos o natural paralelo: se os poetas tudo abarcam nos versos de sua obra lírica, os escritores em geral (especialmente os de romances de formação) também o fazem em sua prosa que é mimesis da realidade:

É um fato deveras notável e realmente digno de atenção que o objeto de toda a alta poesia seja a representação do lado medonho da natureza humana, a dor sem nome, os tormentos dos homens, o triunfo da maldade, o domínio irônico do acaso, a queda irremediável do justo e do inocente: é este um sinal notável da constituição do mundo e da existência [...] todos morrem purificados pelos sofrimentos (Schopenhauer, 2014, p. 91).

Nota-se, aqui, o clássico tom pessimista que tradicionalmente permite reconhecer Arthur Schopenhauer como o filósofo do pessimismo. E qual outro tema poderia nos conduzir mais morbidamente e sem aviso ao pior lado da vida do que a morte? Segundo ele, “cada um precisa, a todo tempo, de uma certa quantidade de preocupação, ou dor, ou necessidade, assim como o navio precisa do lastro para prosseguir com firmeza e retidão” (Schopenhauer, 2022, p. 72-73). O teor de alguns trechos de sua obra parece vir de certa observação empírica da realidade: “*Trabalho, flagelo, esforço e necessidade* constituem, aliás, a sorte de quase todas as pessoas durante a vida inteira” (Schopenhauer, 2022, p. 73, grifo do autor). Devido a isso, o filósofo polonês parece defender uma verdadeira tese sobre o sofrimento humano:

Se o sofrimento não for a finalidade direta e imediata de nossa vida, nossa existência terá de ser a coisa mais despropositada que há no mundo. Pois é absurdo assumir que a dor incessante, surgida da carência essencial à vida, da qual o mundo está totalmente preenchido,

deva ser desprovida de finalidade e puramente casual (Schopenhauer, 2022, p. 70).

O sofrer, portanto, teria muito mais do que um mero significado para nós: ele se constituiria como a finalidade do viver, e com ele deveríamos aprender a valorizar melhor os raros momentos de prazer, estabelecendo-se uma dualidade didática. O sofrimento nos traria (auto) consciência, pois a dor vinda das vicissitudes seria uma espécie de despertar:

Da mesma maneira que o riacho não faz torvelinhos enquanto não encontrar um obstáculo, também a natureza humana, assim como a animal, determina que não notemos propriamente nem nos demos conta de tudo que vai de acordo com nossa vontade. Para que notemos algo, esse algo não pode ter sido diretamente de acordo com nossa vontade, mas precisa ter sofrido algum empecilho. Em contrapartida, tudo que se oponha à nossa vontade, que a contrarie, que dela divirja, ou seja, tudo que é desagradável e doloroso, sentimo-lo imediatamente, sem demora e com grande nitidez. Assim como *não sentimos* a saúde de nosso corpo inteiro, mas apenas o pequeno ponto em que o sapato nos aperta, tampouco pensamos no conjunto de nossos assuntos que vão perfeitamente bem, mas em alguma ninharia insignificante qualquer que nos contraria. Nisso baseia-se a negatividade do bem-estar e da felicidade, em oposição à positividade da dor, frequentemente enfatizada por mim (Schopenhauer, 2022, p. 70-71).

As contrariedades e as adversidades teriam, assim, uma função de nos manter acordados na vida, evitando que sigamos vivendo maquinalmente, entorpecidos, inconscientes do que se passa conosco. A inversão que o filósofo faz do senso comum (ao associar a dor com positividade) consiste no fato de o sofrimento produzir consciência – enquanto que estar bem e feliz constantemente (o que seria impossível) seria negativo pois nada produz, já que nos anestesiaria no torpor do prazer, legando-nos a um estado de não consciência. Vladimir Safatle (2020) coaduna com essa visão; para ele, “a pulsão de morte não é simplesmente um instinto de destruição, mas a base libidinal de toda criação efetiva, [...] a verdade do desejo encontra-se em sua energia negativa” (Safatle, 2020, p. 158).

Depois de exaltar o lado positivo do sofrer, o filósofo nos oferece uma possível solução para amenizá-lo: “O consolo mais eficaz para toda infelicidade e sofrimento é olhar para outros que são ainda mais infelizes que nós: e todos podem fazê-lo”

(Schopenhauer, 2022, p. 71). Nisso vemos uma terrível ambivalência da morte: ao mesmo tempo em que sofremos por perder pessoas amadas, de forma cruelmente egoísta (ainda que inconscientemente) podemos nos alegrar minimamente por continuarmos vivos; o lamento pela morte do outro é antípoda da alegria que temos por nossa própria vida. Tendo em vista as obras literárias em geral e, especialmente, os romances de formação que estudamos, ler o sofrimento das personagens nos traria um prazer sem culpa, haja vista serem seres fictícios – daí também resulta o conceito de catarse, que tanto nos apraz e nos purifica os sentimentos, satisfazendo-nos enquanto fruição da literatura (Barthes, 2013).

Divergindo do pensamento teológico majoritário que defende a crença na vida além deste plano físico, a “metafísica ateísta” de Schopenhauer nos oferece o paradoxo da consolação através do sofrimento (que nos torna vivos) porque o filósofo não nos promete “nenhuma perduração da pessoa após a morte” (Schmidt apud Ziegler, 2020, p. IX), do que resulta a importância de valorizar o presente e de tomar as atitudes instintivas dos animais não humanos como exemplo a ser seguido (conforme mostraremos mais à frente, no terceiro capítulo).

Em *Morte*, José de Anchieta Corrêa (2008) discorre sobre o posicionamento de muitos filósofos frente ao tema. Para alguns, estudá-la caberia, de fato, à Filosofia; já para outros, pensar sobre a morte não valeria a pena. Montesquieu, pensador francês do século XVIII, profetiza que “filosofar é aprender a morrer” (*apud* Corrêa, 2008, p. 85). Corrêa, no entanto, afirma que a Filosofia ainda levou “muito tempo para reconhecer a finitude e a mortalidade como os aspectos mais universais da condição humana” (Corrêa, 2008, p. 85). Essa relutância em tomar a morte como um dos temas de estudo da Filosofia ocorreu devido a alguns filósofos bastante influentes, como Demócrito, Kant, Epicuro e Spinoza.

Segundo Epicuro (*apud* Corrêa, 2008, p. 88), “quando a morte existe, nós não mais existimos”. Pensamento este que se estende, parafraseado, a Montaigne: “Enquanto vivemos, a morte não existe; e, quando a morte aí está, não estamos mais” (*apud* Corrêa, 2008, p. 91). O epicurismo, voltado à volúpia do viver, não vê a morte como um tema prazeroso sobre o qual debruçar-se e, por isso, a rejeita. A conclusão de Epicuro “acerca da morte, o mais terrificante dos males, não pode ser outra senão que ela não tem nenhuma relação conosco” (Corrêa, 2008, p. 88). Com esse malabarismo de pensamento, ele a exclui de seus questionamentos filosóficos.

Já Sócrates, conforme o *Fédon*, de Platão, vê a morte sem angústia e até com certo desdém, tomando-a como algo que desperta simplesmente a indiferença. Talvez isso se deva à projeção que Platão dedica à imortalidade da alma (o subtítulo do *Fédon* é “Da Alma” ou, em algumas traduções mais explicativas, “Diálogo sobre a imortalidade da alma”). Acreditando que a vida terrena é um mero momento de toda uma existência ampla que transcende o curto período humano neste plano concreto, Platão não dá grande importância à figura inexorável da morte – o próprio Sócrates não hesita nem demonstra resistência quando vem sua sentença de tomar a cicuta.

Por sua vez, Michel de Montaigne, em *Os ensaios*, especificamente no capítulo “Que filosofar é aprender a morrer”, ratifica nosso entendimento de que refletir sobre a morte contribui para o crescimento humano. O filósofo nos recomenda que

aprendamos a arrostá-la [a morte] de pé firme e a combatê-la. E para começar a tirar-lhe sua grande vantagem sobre nós, tomemos um caminho totalmente oposto ao comum. Tomemos-lhe a estranheza, frequentemo-la, acostumemo-nos com ela, não tenhamos nada de tão presente na cabeça como a morte: *a todo instante a representemos em nossa imaginação e em todos os aspectos* (Montaigne, 2010, p. 68, grifo nosso).

Observe-se que o autor orienta que “a representemos em nossa imaginação”, o que nos permite estabelecer uma aproximação com a arte literária, que muitas vezes representa mimeticamente a realidade. A literatura nos ajudaria, assim, a estabelecer um contato prévio e menos traumático com a morte, preparando-nos para essa constante da vida. Montaigne continua a exemplificação, algo que as obras literárias nos trariam com farta e ampla riqueza:

No tropeção do cavalo, na queda de uma telha, na menor picada de alfinete, repisemos subitamente: pois bem, e se fosse a própria morte? E diante disso nos enrijeçamos e nos fortaleçamos. Entre as festas e as alegrias, tenhamos sempre esse refrão da lembrança de nossa condição, e não nos deixemos arrastar tão fortemente pelo prazer que por vezes não nos volte à memória de quantos modos essa nossa alegria está na mira da morte, e por quantos golpes ela nos ameaça. Assim faziam os egípcios, que no meio de seus festins e entre seus melhores banquetes mandavam vir a anatomia seca [a múmia] de um homem para servir de advertência aos convivas (Montaigne, 2010, p. 68).

Nos verbos “enrijeçamos” e “fortaleçamos”, reitera-se a força individual e social que o pensar sobre a morte poderia trazer. Longe de mantê-la como uma ideia fixa, o

que acarretaria muito provavelmente algum tipo de paranoia, ter a constante consciência sobre a morte nos ensinaria a viver melhor, sempre preparados para as possibilidades de, de repente, a vida vir ao fim. O exemplo da sabedoria antiga do povo egípcio confirma mais uma vez essa lógica do pensamento, tratando-se, portanto, de uma proposta de pensar já milenar.

Enquanto o refletir sobre a constância da morte traria fortaleza e até certa possibilidade de resiliência para aqueles que o praticam, a tentativa de negar a morte ou de tentar fugir dela conduziria a um engano:

Uns vão, outros vêm, trotam, dançam, e sobre a morte nenhuma palavra. Tudo isso é muito bonito, mas quando ela chega, para eles ou para suas mulheres, filhos e amigos, surpreendendo-os de improviso e sem defesa, que tormentos, que gritos, que fúria e que desespero os dominam? Já viste um dia alguém tão cabisbaixo, tão mudado, tão confuso? É preciso preparar-se para ela [a morte] mais cedo (Montaigne, 2010, p. 67).

Além de criticar a alienação – ora voluntária, ora inconsciente – frente à figura da morte, Montaigne também rejeita o medo que se dispensa a ela: “Amedrontamos nossa gente só em mencionar a morte, e a maioria se persigna, como diante do nome do diabo” (Montaigne, 2010, p. 64). E assim ele segue com seu pensamento:

A morte é o fim de nossa caminhada, é o objeto necessário de nossa mira; se nos apavora, como é possível dar um passo à frente sem ser tomado pela ansiedade? O remédio do vulgo é não pensar nela. Mas de que estupidez brutal pode vir cegueira tão grosseira? (Montaigne, 2010, p. 63).

Tal é a convicção do filósofo que ele assume um discurso mais veemente, enfático, como que para enrijecer sua perspectiva. Somente a plena aceitação da morte como algo natural e inevitável traria, portanto, serenidade e paz: “Mas, quanto à morte, é inevitável. [...] E, por conseguinte, se ela nos amedronta, é um contínuo motivo de tormento que nada consegue aliviar. Não há lugar de onde ela não nos venha” (Montaigne, 2010, p. 62).

Mais do que um mero modo de estar no mundo, Montaigne associa à virtude o não temor à morte: “um dos principais benefícios da virtude é o desprezo pela morte, o que fornece à nossa vida a mansa tranquilidade, dá-nos seu gosto puro e benfazejo sem

o qual todo outro prazer está extinto” (Montaigne, 2010, p. 62); portanto, seria virtuoso de nossa parte encarar os processos da finitude.

Em *Morte: a experiência da vida em plenitude*, Anselm Grün (2014) – apesar de alguns ocasionais posicionamentos escolásticos, certamente devido à sua formação teológica – tece considerações importantes sobre a experiência da finitude. Ele afirma: “o processo da morte não deve ser apressado”, tendo em vista que “a morte é um mistério, que precisa ser tolerado e vivenciado” (Grün, 2014, p. 29).

Com isso, reiteramos a necessidade de precisar haver uma consciência permanente sobre a inexorabilidade da morte, tão onipresente e inevitável; ela não pode ser negada, nem se deve fugir dela e, quando ela vier, o luto também deve ser vivenciado, para que se forme um aprendizado resiliente sobre essa experiência, evitando-se possíveis transtornos e patologias posteriores, resultantes de situações de vida negligenciadas, postergadas e mal resolvidas. O autor discorre brevemente sobre os estágios da morte propostos pela médica suíça Elizabeth Kübler-Ross:

As pessoas passam pela negação, revolta, negociação e, finalmente, chegam à reconciliação com a própria morte. Quem conseguir suportar a revolta, o luto e a raiva do moribundo pode, muitas vezes, experimentar coisas maravilhosas (Grün, 2014, p. 28).

Vê-se nisso a importância de vivenciar a morte, em vez de fugir dela. Sendo uma experiência que não pode ser vivenciada direta nem exatamente pelo próprio indivíduo, constituindo-se sempre como algo alheio que tomamos para nós por proximidade e empatia frente à pessoa morta, a finitude que a morte representa pode nos ensinar valores e sentimentos que nos serão caros durante a vida. E novamente a morte representa uma vivência pedagógica, da qual se tiram inúmeros ensinamentos e reflexões.

Dos estágios listados por Kübler-Ross (2008), na primeira posição, a “negação funciona como um para-choque depois das notícias inesperadas e chocantes” (Kübler-Ross, 2008, p. 44), ocupando geralmente um longo período de tempo: “Em geral, só muito mais tarde é que o paciente lança mão mais do isolamento do que da negação” (Kübler-Ross, 2008, p. 47). Vê-se que a morte, portanto, demanda a negação como um mecanismo de defesa.

A seguir, “quando não é mais possível manter firme o primeiro estágio de negação, ele é substituído por sentimentos de raiva, de revolta, de inveja e de ressentimento” (Kübler-Ross, 2008, p. 55). Aquelas e aqueles que são “bem-sucedidos na segunda fase [acabam] entrando em algum tipo de acordo que adie o desfecho inevitável” (Kübler-Ross, 2008, p. 87), constituindo-se a barganha, por meio da qual se forja uma espécie de negociação com a morte.

Esse terceiro momento negociador conduz ao quarto estágio, em que surge “um sentimento de grande perda” (Kübler-Ross, 2008, p. 91), e a depressão pode se desenhar de dois modos: a reativa e/ou a preparatória (Kübler-Ross, 2008, p. 92), que demandam formas distintas de tratamento. Seja para quem reage de modo mais abrupto, seja para quem tem natureza mais conciliatória e compreensiva, “dizer-lhe para não ficar triste seria contraproducente, pois todos nós ficamos profundamente tristes quando perdemos um ser amado” (Kübler-Ross, 2008, p. 93). Aqui a médica nos recomenda a necessidade de haver uma escuta ativa: “Se *deixarmos que exteriorize o seu pesar*, aceitará mais facilmente a situação e ficará agradecido aos que puderem estar com ele neste estado de depressão sem repetir constantemente que não fique triste” (Kübler-Ross, 2008, p. 93, grifo nosso).

Por fim, no quinto e último estágio, chega a aceitação, quando há “uma necessidade gradual e crescente de aumentar as horas de sono, como um recém-nascido, mas em sentido inverso” (Kübler-Ross, 2008, p. 117). A autora, no entanto, nos alerta: “Não se confunda aceitação com um estágio de felicidade. É quase uma fuga de sentimentos” (Kübler-Ross, 2008, p. 118). Os sintomas de depressão ainda não foram totalmente superados, e percebe-se certa perda de sentido: “seu círculo de interesse diminui. E deseja que o deixem só, ou, pelo menos, que não o perturbem com notícias e problemas do mundo exterior. Os visitantes quase sempre são indesejados” (Kübler-Ross, 2008, p. 118). Como medida terapêutica auxiliar, entretanto, a autora reitera a necessidade da presença do outro – ainda que silenciosamente, funcionando muito mais como um corpo presente do que um corpo falante:

há pouca ou nenhuma necessidade de palavras. É mais um sentimento que se exprime mutuamente, traduzido, em geral, por um toque carinhoso de mão, um afago nos cabelos, ou apenas por um silencioso “sentar-se ao lado”. [...] Isto pode lhe dar certeza, quando não puder mais falar, de que não foi abandonado, e um leve aperto de mão, um olhar, um recostar no travesseiro podem dizer mais do que muitas palavras “proferidas” (Kübler-Ross, 2008, p. 94-118).

Além de obras estritamente acadêmicas e/ou especializadas, alguns livros mais populares (*bestsellers* consumidos pelo grande público) também tratam da morte e do morrer. Em *Confissões do crematório: lições para toda a vida*, por exemplo, Caitlin Doughty (2016), uma agente funerária estadunidense, parte de sua experiência profissional para tecer importantes reflexões sobre como a sociedade contemporânea majoritariamente tem lidado com a finitude da vida:

Podemos nos esforçar para jogar a morte para escanteio, guardando cadáveres atrás de portas de aço inoxidável e enfiando os doentes e moribundos em quartos de hospital. Escondemos a morte com tanta habilidade que quase daria para acreditar que somos a primeira geração de imortais. Mas não somos. Vamos todos morrer e sabemos disso (Doughty, 2016, p. 13).

Denunciando práticas da indústria funerária dos Estados Unidos da América, ela rejeitou algumas ofertas internacionais de emprego, afirmando não querer “agir como a portadora colonialista de procedimentos funerários desaconselháveis” (Doughty, 2016, p. 209). Opondo-se a isso, ela relata seu sonho de ter uma agência funerária em que o funeral caseiro fosse uma possibilidade:

as famílias poderiam retomar o processo da morte, lavando, vestindo e cuidando do corpo como os humanos fizeram por milhares de anos. Os familiares ficariam com o corpo e teriam liberdade de passar pelo período de luto e cuidar do ente querido em um ambiente encorajador e realista (Doughty, 2016, p. 208).

Entretanto, apesar dessa consciência da naturalidade da morte, a autora discorre sobre os empecilhos:

Uma ideia assim era tabu na faculdade funerária, onde a sabedoria dizia que embalsamar mantinha um corpo “higiênico”. [...] diretores funerários diziam para as famílias que os cadáveres eram uma ameaça à saúde pública, pois *eles estavam aprendendo que os cadáveres eram uma ameaça à saúde pública* (Doughty, 2016, p. 208).

Fica explícito o caráter construído desse pensar: indo de encontro a toda uma tradição histórica que lidava sem tabus com os mortos, a sociedade individualista contemporânea ergue barreiras de (suposta) higiene biológica, mesmo que esse

isolamento contra a pessoa morta possa atrapalhar o processo de luto e ocasionar algum malefício patológico, oriundo do burlar etapas essenciais para que o bem-estar psicológico não seja perdido. Frente a isso, a autora ratifica sua posição:

Olhar diretamente nos olhos da mortalidade não é fácil. Para evitar isso, nós escolhemos continuar vendados, no escuro em relação às realidades da morte. No entanto, a ignorância não é uma bênção – é só um tipo mais profundo de pavor. [...] A morte guia todos os impulsos criativos e destrutivos que temos como seres humanos. Quanto mais perto chegamos de entendê-la, mais perto chegamos de entender a nós mesmos (Doughty, 2016, p. 13).

Dessa forma, a autora coaduna com nossa hipótese de morte-aprendizagem: a visão de que o refletir sobre a morte é uma forma de aprendizado importante para o desenvolvimento humano; sendo inerente à vida, não há de se fugir de algo tão natural e inevitável. Ter a plena consciência da finitude da própria vida, assim como da dos outros, é tanto uma forma de autoconhecimento, quanto de valorização da alteridade que nos cerca: autocuidado para si mesmo ou, nos termos de Foucault (2020), cuidado de si; amor àquelas e àqueles enquanto ainda os temos por perto.

Em seu segundo livro (*Para toda a eternidade: conhecendo o mundo de mãos dadas com a morte*), Doughty (2019) continua refletindo sobre o tema e nos apresenta suas experiências profissionais e pessoais a ele atreladas em seu cotidiano. Dessa vez, mostra-nos uma consciência econômica³⁸ envolvendo a morte e as mudanças sociais ligadas ao morrer: sendo uma fonte de recursos financeiros, a finitude da vida torna-se, automaticamente, uma questão comercial e mercadológica:

Nos Estados Unidos, onde eu moro, a morte tornou-se um grande negócio desde a virada do século XX. Um século se mostrou ser a quantidade de tempo perfeita para os cidadãos esquecerem como os funerais eram antes: assunto da família e da comunidade. [...] Em pouquíssimo tempo, a indústria funerária norte-americana se tornou mais cara, mais empresarial e mais burocrática do que qualquer outra indústria funerária no planeta. Se pudermos ser chamados de melhores em alguma coisa, seria em manter as famílias em luto separadas dos mortos (Doughty, 2019, p. 20-21).

³⁸ Em *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*, de Jorge Amado, revela-se uma crítica ao egoísmo, ao rancor e à amargura da família diante do morto quando Eduardo (irmão de Quincas) comenta sobre essa questão financeira: “Caro mesmo é o caixão. E os automóveis, se for acompanhamento grande. Uma fortuna. Hoje não se pode nem morrer” (Amado, 2008, p. 31).

Ninguém é ingênuo para duvidar da força e das influências que a indústria e o comércio exercem sobre a cultura de modo geral. Criam-se datas comemorativas, forjam-se novos hábitos, inventam-se modas e produtos. Ao longo do tempo, a invenção vai se tornando uma tradição (deliberadamente pensada, milimetricamente planejada, midiaticamente arquitetada) e, assim, não se a questiona mais. Os modos contemporâneos de lidar com a morte certamente refletem tendências de mercado: as formas como encaramos o morrer estão diretamente relacionadas com lucros funerários e hospitalares. Esse proceder contemporâneo é bastante diferente do que ocorria, por exemplo, no passado da sociedade brasileira e portuguesa, conforme esclarece Reis (2019), em “O cotidiano da morte no Brasil oitocentista”, capítulo de *História da vida privada no Brasil*:

A morte ideal não devia ser uma morte solitária, privada. Ela se encontrava mais integrada ao cotidiano extradoméstico da vida, desenhando uma fronteira tênue entre o privado e o público. Quando o fim se aproximava, o doente não se isolava num quarto hospitalar, mas esperava a morte em casa, na cama em que dormira, presidindo a própria morte diante de pessoas que circulavam incessantemente em torno de seu leito – a morte representava “uma manifestação social”, como a definiu Philippe Ariès. Reuniam-se familiares, padres, rezadeiras, conhecidos e desconhecidos. Era como em Portugal (Reis, 2019, p. 80).

Se isolar corpos doentes e moribundos pode, por um lado, nos afastar um pouco – pelo menos visivelmente – do sofrimento de quem amamos, isso, por outro lado, também gera rendas médico-hospitalares; não significa apenas um tratamento especializado. Se terceirizar todos os cuidados com o corpo morto é sinônimo de higiene e assepsia, isso também não deixa de culminar em dinheiro nas mãos de empresas; não é meramente a questão da técnica e da especialização com os ritos fúnebres. Se tentar acelerar o necessariamente paulatino processo de luto pode nos reinserir na vida cotidiana, isso não deixa de ser também lucrativo para quem nos emprega (ainda que possa nos sequelar); não é mero profissionalismo. A lógica comercial atravessa tudo – inclusive todas as etapas do morrer. A autora recomenda evitar o tabu sobre o assunto:

Por que nos recusamos a ter essas conversas nas quais perguntamos para nossas famílias e amigos o que eles querem que seja feito com seus corpos quando morrerem? Evitar o assunto como fazemos é autodestrutivo. Ao fugir da conversa sobre nosso inevitável fim, nós

colocamos nossos recursos financeiros e nossa capacidade de processar o luto em risco (Doughty, 2019, p. 23).

Aqui, não se trata apenas de uma mera questão de planejamento econômico: trata-se, sim, de projetar imageticamente a morte como coisa certa e inevitável, favorecendo desde sempre o lidar natural com o tema e evitando-se a inexperiência de quem sequer imagina o fim inexorável a que somos submetidos a partir do dia em que nascemos. O planejamento é também muito mais subjetivo, individual, como se falar sobre o assunto pudesse organizar nossa paisagem interna (emocional e afetiva) quanto à perda de quem amamos, coisa psicologicamente bastante salutar, como um verdadeiro trabalho de preparação psíquica para o dia em que o fatídico ocorrerá – tratar o fim como a coisa certa que é. Essas mudanças de comportamento que foram nos afastando artificialmente da onipresença da morte ocorreram em cerca de um século, devido (em parte) à grande força e agilidade do avanço científico, conforme esclarece Prost (2009), em “Fronteiras e espaços do privado”, primeiro capítulo do quinto volume de *História da vida privada*:

Resignar-se a envelhecer não é [...] uma virtude própria de nossa época. E menos ainda se resignar a adoecer. No começo do século XX, a doença e a morte eram fatalidades com que as pessoas estavam acostumadas a contar. A mortalidade infantil ainda era considerável: um quinto das crianças morria antes dos cinco anos de idade. A pneumonia, a difteria, as doenças infecciosas eram causas frequentes de morte, e a tuberculose figurava entre os flagelos sociais. Os antibióticos após 1945 – ano em que Fleming ganhou o prêmio Nobel pela descoberta da penicilina –, a conservação do sangue e os avanços da cirurgia modificaram todo esse panorama: a mortalidade infantil diminuiu enormemente, e a expectativa de vida das crianças nascidas em 1985 é vinte anos maior do que a do começo do século (Prost, 2009, p. 92).

Vemos assim que o isolamento do tema “morte” – e a consequente transformação dela em um tabu – resulta de uma lógica multifatorial: o declínio (ou pelo menos a diminuição) dos dogmas religiosos; os avanços científicos em geral e os avanços médicos e farmacológicos em particular; o interesse econômico de empresas hospitalares e funerárias. Cada um desses fatores interferiu na forja de uma falsa sensação de que a morte poderia ficar longe de nós – o erro de, paulatinamente, se esquecer de que ela é onipresente:

Em primeiro lugar, uma relação com a morte ainda vinculada à Idade Moderna, e não à época contemporânea. A morte tem um caráter normal, que se atenuará no entre-guerras e se tornará um “escândalo” após a Segunda Guerra Mundial (antibióticos, cirurgias cardíacas etc.) (Vincent, 2009, p. 184).

Ratificando o pensamento e as observações de Doughty (2019), Paiva (2011) e Prost (2009) também relatam a questão hospitalar como uma das formas de tentar isolar a morte e o morrer:

Durante o século XIX, a sociedade burguesa, com hospitais e sanatórios, viveu em espaços depurados de qualquer morte, permitindo aos homens que fossem poupados desse espetáculo, o que antes era um episódio público na vida do indivíduo (Paiva, 2011, p. 36).

De uns vinte anos para cá, vastos canteiros de obras vêm reformando os antigos centros hospitalares, substituindo as enfermarias coletivas por quartos individuais ou, pelo menos, por quartos de poucos leitos.

Assim, a reivindicação do direito individual à própria vida privada, para além da vida familiar, encontra sua derradeira consumação nesses hospitais modernos, compostos de um mosaico de quartos individuais, onde pessoas solitárias deslizam discretamente para a morte, fazendo de conta que ignoram o fato para não perturbar seus parentes... (Prost, 2009, p. 96).

Certamente o pensador primordial ao qual muitos desses autores (quicá todos) recorreram é o basilar Walter Benjamin (1994). Este, no célebre “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (capítulo de *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*), afirma que, “durante o século XIX, a sociedade burguesa produziu, com as instituições higiênicas e sociais, privadas e públicas, um efeito colateral que inconscientemente talvez tivesse sido seu objetivo principal: permitir aos homens evitarem o espetáculo da morte” (Benjamin, 1994, p. 207).

Se há, ainda, outro fator que fez da morte um tema do qual as pessoas se afastam, podemos pensar nas atrocidades das grandes guerras mundiais: os números inconcebíveis de mortos que resultam delas podem ter feito com que, como num legítimo mecanismo de defesa, tenhamos tentado evitar a temática mórbida. Se as incontáveis casas matemáticas dos milhões de corpos destruídos fogem de nossa capacidade imediata de apreensão, fazendo com que a morte se constitua como uma

temível banalidade (“só” números, a exemplo das vítimas diárias de covid-19 no Brasil e no mundo), restou-nos tentar tirá-la do campo de nosso consciente após a divulgação oficial do morticínio generalizado, que assombrou as pessoas da época e que continua nos assombrando:

Convencidos de que “o moral não resistiria”, todos os beligerantes mantiveram em segredo o número de suas baixas, maximizando as do adversário. Foi apenas em 1921 que o relatório redigido pelo deputado de Nancy, Louis Marin, informou aos franceses a dimensão da hecatombe. Cerca de 10 milhões de mortos (Alemanha: 2,040 milhões; Rússia: 1,8 milhão; França: 1,3 milhão; Áustria-Hungria: 1,1 milhão; Reino Unido: 700 mil; Estados Unidos: 114 mil) (Vincent, 2009, p. 180).

Em “Uma vida privada francesa segundo o modelo americano”, texto presente no quarto capítulo do quinto volume de *História da vida privada*, embora Sophie Body-Gendrot (2009) trate especificamente dessas sociedades (francesa e americana), podemos induzir esse pensamento para generalizá-lo, haja vista que, por se tratar de uma questão cultural literária, televisiva e cinematográfica, esse modelo se expandiu por grande parte do Ocidente (alcançando, talvez, o mundo inteiro através da lógica da globalização). Dessa forma, a modo raso de lidar com a morte ainda teria sofrido mais uma influência:

Herdeiros de uma literatura popular do horror, do macabro e do diabólico, que certamente deriva dos romances “góticos” do século XVIII, depois seguidos pelos textos de Edgar Allan Poe, o cinema fantástico (*A noite dos mortos-vivos*, *Squirm*, *Vampiros de almas*, *O exorcista* etc.) e, recentemente, os videoclipes (*Thriller*, *A noite dos lobisomens* etc.) alimentam rendosamente os medos e as angústias. Causada por monstros (mais ou menos antropomórficos), pelos erros da ciência ou pela guerra, a morte ocupa as telas do cinema e da tevê. As apresentações de maior sucesso são exportadas para a França, que as consome como produtos exóticos (Body-Gendrot, 2009, p. 527).

Apresentada como um mero produto televisivo e cinematográfico, a morte se torna banal, e não se elabora a partir dela nenhum trabalho educativo: consomem-se o filme e a série, descartam-se. Ainda que a autora afirme que tais filmes e séries “alimentam rendosamente os medos e as angústias” (Body-Gendrot, 2009, p. 527), não se vê nisso a força catártica e reflexiva da morte-aprendizagem, mas sim apenas o mero terror e horror feitos para assustar e entreter superficialmente: a saída da sala de cinema

e o desligar do televisor repercutem subjetivamente como as páginas lidas longamente (especialmente nos romances de formação)?

Ainda nesse texto, Body-Gendrot (2009) também atravessa a questão mercadológica anteriormente citada através de Doughty (2019). Para ambas, o interesse econômico corroborou com alterações sociais do lidar com a morte e o morrer, movimentando vultosas quantidades de dinheiro e deixando-nos visível até mesmo um quê de desumanização:

o controle do poder médico nas mãos do advogado, que encontrou no *dying* [morrer] um mercado rentável, quer o médico seja acusado de um erro grave que teria provocado a morte ou de uma insistência em prolongar o tratamento que teria retardado a morte apenas para torná-la mais dolorosa (Body-Gendrot, 2009, p. 527).

Como num cúmulo de desumanização e de lógica de mercado, a autora cita uma modalidade de velório em que a pressa e o desejo de velocidade e praticidade se expressam de uma forma cruelmente fria: “Última inovação é o *drive-in funeral home*, que permite ver o defunto e assinar o registro de condolências sem sair do carro” (Body-Gendrot, 2009, p. 528, grifo da autora). Com isso e outros exemplos de sucesso nos negócios, os “funerais agora fazem parte do *American way of life* [O modo de vida americano]” (Mitford *apud* Body-Gendrot, 2009, p. 528, grifo da autora).

Outro *best-seller* (do New York Times e do Los Angeles Times, conforme consta em informação da capa do livro) que nos permite verificar uma conexão com nossa pesquisa é *Nação dopamina*, de Anna Lembke (2022). Na obra, ela declara que a sociedade contemporânea tem vivido dias regidos pela busca incessante (e viciante) por prazer, indo muito além da mera satisfação e alcançando status de adicção (literalmente). A psiquiatra nos apresenta esta definição genérica de adicção: “o consumo contínuo e compulsivo de uma substância ou um comportamento (jogos, videogame, sexo), apesar do mal que fazem para a pessoa e para os outros” (Lembke, 2022, p. 23).

A professora de Psiquiatria estuda a neurociência da recompensa, a ciência do desejo e propõe uma “sabedoria da recuperação”; ela lista casos clínicos extremos e assustadores de vícios, como masturbação, pornografia e até “romances estereotipados do gênero erótico” (Lembke, 2022, p. 22) – como é o caso da própria autora, que iniciou

a dependência literária através da saga *Crepúsculo* (constituída por quatro volumes principais e dois volumes paralelos), passando pela trilogia de *Cinquenta tons de cinza* e culminando no submundo de e-books eróticos gratuitos fornecidos irrestrita e exponencialmente pela Amazon mediante o leitor digital da empresa, o Kindle.

Como sintoma desse mundo cada vez mais viciado em prazer, Lembke afirma que “a busca da felicidade pessoal tornou-se uma máxima moderna” (Lembke, 2022, p. 40), o que vai de encontro ao que propomos como tese (a morte-aprendizagem e os inevitáveis luto e sofrimento que dela decorrem). Citando um psicólogo e filósofo do século XX, ela nos fala de um moderno *homem psicológico* que se opõe a uma lógica perdida no passado: “O homem religioso nasceu para ser salvo; o homem psicológico nasceu para ser satisfeito” (Rieff *apud* Lembke, 2022, p. 40).

Adaptando-se a este mundo da satisfação sem freios em que vivemos, até as religiões teriam sofrido mudanças: “uma fé que é, ao mesmo tempo, cosmopolita e reconfortante, prometendo todos os prazeres do exotismo [...] sem nenhum sofrimento” (Douthat *apud* Lembke, 2022, p. 40). Pesquisando sobre o prazer, descobriu-se também que o sofrimento se processa no mesmo lugar do cérebro:

Além da descoberta da dopamina, uma das constatações neurocientíficas mais extraordinárias do século passado [XX] é que o cérebro processa prazer e sofrimento no mesmo lugar. Ou seja, o prazer e o sofrimento funcionam como dois lados de uma balança (Lembke, 2022, p. 10).

Complementarmente, essa constatação científica nos permite tanto entender o porquê de a melancolia funcionar como uma clausura (ela vicia com a mesma potência e no mesmo *loco* cerebral do prazer), quanto compreender que a solução para superar o estado melancólico – bem como a adicção em dopamina – exige um equilíbrio entre as dinâmicas do sofrimento e da compensação saudável: “a busca incessante do prazer (e a fuga do sofrimento) leva ao sofrimento” (Lembke, 2022, p. 214).

Há, portanto, uma recomendação literalmente médica para que se viva o sofrimento sem tentar fugir dele, porém seguindo a mediania aristotélica (Aristóteles, 2015), sem mergulhar profundamente nas águas pesadas e pouco iluminadas do sofrer, conforme a psiquiatra nos alerta: “Pender *um pouco* para o lado do sofrimento reconfigura nosso equilíbrio para o lado do prazer” (Lembke, 2022, p. 214, grifo nosso).

Se pendermos muito para o sofrimento, a adicção por este também ocorrerá. “É preciso estar atento para não se tornar dependente do sofrimento” (Lembke, 2022, p. 214). É a Psiquiatria contemporânea aperfeiçoando o filosofar de Schopenhauer.

Voltando à seara dos estudos propriamente literários, encontramos Terry Eagleton (2011), em “A morte, o mal e o não-ser”, oitavo capítulo de *Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*, discorrendo sobre a necessidade de aceitarmos tanto a falta de sentido da vida, quanto a vinda inevitável da morte. Paradoxalmente, tal atitude frente à existência poderia nos fazer viver melhor:

os seres humanos têm que viver ironicamente. Aceitar a falta de bases para nossa existência significa, entre outras coisas, viver à sombra da morte. Nada ilustra mais graficamente quão desnecessários somos do que nossa mortalidade. Aceitar a morte seria viver mais plenamente (Eagleton, 2011a, p. 284).

Seguindo a lógica do desapego e da aceitação do absurdo do não sentido (Camus, 2012), o afastamento das preocupações e das angústias (que o morrer traz) viria mais facilmente; viria, também, um viver mais virtuoso:

Ao reconhecer que nossas vidas são provisórias, podemos relaxar nosso apego neurótico a elas e assim vir a gozá-las muito mais. Abraçar a morte nesse sentido é o oposto de deixar-se morbidamente seduzir por ela. Além disso, se de fato pudéssemos manter a morte em mente, é quase certo que agiríamos com mais virtude do que agimos. Se vivêssemos permanentemente à beira da morte, é provável que tivéssemos mais facilidade de perdoar os inimigos e refazer nossos relacionamentos. É, em parte, a ilusão de que viveremos para sempre que nos impede de fazer essas coisas. Imortalidade e imoralidade são aliados muito próximos (Eagleton, 2011a, p. 284).

Se temos a vida eterna para nos redirmos, especialmente com a promessa cristã de salvação se houver arrependimento dos crimes/pecados, a vida pode ser conduzida de modo temerário, inconsequente e até mesmo impiedoso ou cruel. Coadunando com nossa tese de *morte-aprendizagem*, o professor de Teoria Cultural da Universidade de Manchester prossegue:

A morte é tão estranha quanto íntima para nós; nem totalmente estranha nem puramente pessoal. Nessa medida, nossa relação com ela assemelha-se à relação com as outras pessoas, que são, da mesma forma, tanto companheiras quanto estranhas. A morte pode não ser exatamente uma amiga, mas também não é inteiramente uma inimiga.

Como amiga, pode me esclarecer a meu respeito, embora, como inimiga, o faça de maneiras que, na maior parte dos casos, eu preferiria não ouvir. Pode recordar-me da minha finitude e contingência de criatura, da natureza frágil e efêmera da minha existência, da minha carência e da vulnerabilidade dos outros (Eagleton, 2011a, p. 284).

Nota-se, assim, por meio das palavras do professor, que a figura da morte é uma verdadeira catalisadora de um poderoso processo de aprendizagem. Paradoxalmente estranha e íntima, ambigualmente amiga e inimiga, a terminalidade da vida traz à consciência coisas das quais preferimos não saber, ainda que funcione como um potente marcador de nossa identidade e como um indicador da urgência com que precisamos aproveitar a presença de quem amamos.

Aprendendo com isso, podemos transformar fatos em valores. Por estar assim entrelaçada com nossas vidas, a morte pode tornar-se menos assustadora, menos uma força ameaçadora que simplesmente está em campo para acabar conosco. Sem dúvida, está; mas, nesse processo, pode nos sugerir algo sobre como viver. E é esse o tipo de comportamento a se esperar de um amigo (Eagleton, 2011a, p. 284-285).

Continuando sua longa exposição sobre a morte, Eagleton (2011) afirma novamente a ideia de que a morte é nossa amiga, pelo menos quando estamos preparados para recebê-la – o inevitável, o impostergável – em nossas vidas; ele estabelece, outra vez, um paralelo com a amizade:

A absoluta autoentrega que a morte exige de nós só é tolerável se, de alguma forma, tivermos ensaiado para isso na vida. A autoadoção própria da amizade é uma espécie de *petit mort* [pequena morte], um ato com a estrutura interna do morrer. Isso, com certeza, é um dos significados do dito de São Paulo: morremos a cada momento. Nesse sentido, a morte é uma das estruturas internas da própria existência social (Eagleton, 2011a, p. 285).

O paralelo do autor é compreensível porque a doação que a amizade exige é parecida – quiçá a mesma – com aquela que a morte também demanda: quando a terminalidade da vida se aproximar de quem amamos, nós os entregaremos a ela, já que não temos poder contra sua onipotência; quando a triste figura vier até nós, inexoravelmente seremos entregues, do mesmo modo, a ela. Eagleton (2011) reforça

ainda o valor da alteridade para que saibamos – e não nos esqueçamos de – quem somos:

Minha identidade está sob a guarda dos outros. [...] só posso saber quem sou, ou o que sinto, ao partilhar de uma linguagem que nunca é posse pessoal minha. São os outros os guardiões do meu senso de identidade. “Tomo-me emprestado de outros”, como observa o filósofo Maurice Merleau-Ponty. É somente no falar compartilhado com eles que posso vir a significar o que quer que seja (Eagleton, 2011a, p. 285-286).

Juntam-se, aqui, os princípios da alteridade e da linguagem: o outro me forma com sua presença e com sua fala, com sua voz; é o corpo do outro que me posiciona, de forma relacional, no mundo, dizendo-me o meu lugar nele através de suas palavras e de seus silêncios, moldando-me com sua vida – e também, tragicamente, com sua morte: “É uma questão da maneira como minha existência aparece em suas vidas” (Eagleton, 2011a, p. 286). Daí o peso esmagador e excruciante da terminalidade do viver de quem amamos; quando perdemos aquelas e aqueles que nos dizem quem nós somos, inevitavelmente também perdemos as âncoras que dão sustentação ao edifício do nosso ser: “o *self* não tem essência porque está ligado à vida de inúmeros outros, sendo o produto de suas escolhas e condutas. Não pode ser claramente separado dessa teia de significados” (Eagleton, 2011a, p. 286).

Capítulo II

ROMANCE DE FORMAÇÃO – *BILDUNGSROMAN*

“Soltei seu nome, preso em algum poço, no fundo do peito morto.”

(*Marcelino Freire*)

“Contar os mortos é também uma maneira de reverenciá-los.”

(*Lilia M. Schwarcz e Heloisa M. Starling*)

Na tradição literária ocidental, existe um tipo de romance em que a personagem principal apresenta, ao longo da obra e do tempo nela decorrido, um significativo crescimento pessoal, desenvolvendo-se social, psicológica e afetivamente: o romance de formação. Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas, no texto “O romance de formação (*Bildungsroman*) no Brasil”, assim explana:

a criação do termo *Bildungsroman*, por meio de uma feliz justaposição, aponta tanto para o estabelecimento do romance como gênero “digno” quanto para o processo de aperfeiçoamento do indivíduo burguês nas circunstâncias peculiares do processo histórico e político da Alemanha dos últimos trinta anos do século dezoito. O termo teria sido empregado pela primeira vez em 1803, pelo professor de filologia clássica Karl Morgenstern (Maas, s/d, p. 1).

Consagrado e amplamente disseminado, o termo hoje faz parte da tradição literária universal, haja vista que podemos verificá-lo, com algumas variações (Maas fala em obras “mais” ou “menos” *Bildungsromane*), em diversas tradições de diferentes países e em diferentes períodos históricos, numa importante e natural derivação do conceito.

Em *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*, Cristina Ferreira Pinto (1990) também toma *Ciranda de pedra* como um romance de formação, mas enfatizando outros aspectos – e não a morte – para o crescimento humano, intelectual e

afetivo da personagem protagonista. Nesse romance, Virgínia, antes de deparar definitivamente com a morte de sua mãe, entra em contato com a *semimorte* representada pela loucura parcial materna, a qual faz com que a personagem perca uma parcela considerável de sua mãe:

– Mas a mãe não vai pro sanatório!

– Laura ficará comigo. Um dia, quando ela melhorar... – acrescentou ele evasivamente. Afundou na poltrona. Parecia ter sobre os ombros uma enorme carga. O olhar fatigado denunciava-lhe o peso mas a boca contraída dizia que ele haveria de suportá-la sozinho. Ergueu a mão em concha para afagar a cabeça de Virgínia. Mas interrompeu o gesto. A mão tombou. – Minha menininha...

– Ela tem tanto medo do sanatório, tanto medo! O senhor não acha que ela pode ser tratada aqui mesmo? A gente pode dar mais daquelas pílulas, ela pode dormir por mais tempo, não pode? Não pode, tio? (Telles, 2009, p. 33).

As realidades outras (para as quais a loucura pode levar) afastam a mãe da filha, e nisso existe uma sombra de morte: “aquela expressão desligada de quem não ouve nem vê. ‘Parece a mãe’, pensou” (Telles, 2009, p. 48); “ela que se tornara uma figura tênue como um sonho na escuridão. Mãezinha, escuta! – começou sofregamente” (Telles, 2009, p. 59). Em “Apocalipses da guerra”, décimo primeiro capítulo do terceiro volume de *História das emoções: do final do século XIX até hoje*, Audoin-Rouzeau (2020) também entende que aquilo que afeta a mente pode desencadear processos que se desdobram em uma espécie de finitude da vida: “Pensamos também em uma outra forma de morte – esta invisível –, quando feridas de uma outra ordem (as da psique, muitas vezes irremediáveis...) permanecem incompreensíveis aos outros e a si mesmo” (p. 351).

Esse contato precoce com a morte (personificada na loucura) funcionará como um catalisador potente para o desenvolvimento da personagem, que vai mudando sua forma de ver o mundo e as relações humanas, vai se (re) construindo a cada perda. Mais tarde, quando Frau Herta – a cuidadora de Virgínia e de suas duas irmãs durante a infância e a adolescência – envelhece e desenvolve o que pode ser interpretado como o mal de Alzheimer, a protagonista revê a debilidade mental como uma espécie de morte: “E Frau Herta nunca ficaria sabendo da verdade: já não podia distinguir o dia da noite. *Não era esta a característica dos mortos?*” (Telles, 2009, p. 193, grifo nosso).

Além da morte da mãe, Virgínia enfrenta um luto duplo em relação à figura paterna. Primeiramente, ao descobrir que Natércio não é seu pai biológico, mas sim Daniel, a quem ela chamava de tio. Depois, o segundo luto: quando Daniel se suicida. Assim, ela precisa enterrar metaforicamente um pai e, literalmente, o outro. Natércio, que a registra como filha e mantém sua guarda após a morte da mãe e do pai biológico da protagonista, permite que Virgínia estude em um internato, afastando-a por longos anos da família – o que também se constitui como uma espécie de morte, instituída por meio da distância e do longo tempo de afastamento, o que se desenha como um luto pela presença constante que havia outrora.

Cristina Ferreira Pinto (1990) aborda especificamente essa questão paterna, vendo nela um viés feminista – de emancipação da mulher e de protagonismo feminino, pois “o ponto de vista narrativo principal pertence à mulher e enfoca relações dentro das quais o homem já não tem poder determinante” (Pinto, 1990, p. 119).

Como primeira figura masculina detentora e centralizadora de poder familiar, social e econômico, o pai representa um controle e uma coerção dos quais a personagem precisa se livrar para poder se desenvolver autonomamente e se emancipar enquanto indivíduo independente:

em Fagundes Telles a descentralização da figura do Pai revela-se especialmente através de uma abordagem narrativa que privilegia protagonista e coprotagonistas femininas. [...] em *Ciranda de pedra*, ele [o pai] é uma figura que vai se apagando com o desenrolar da narrativa (Pinto, 1990, p. 119).

Perdendo tanto o pai biológico para a morte literal, quanto o pai adotivo para a morte social/simbólica (além de colocá-la num colégio interno, ele sucessiva e deliberadamente tenta se afastar dela quando ela termina os estudos), Virgínia, nesse luto paterno duplo, desenvolve asas para a liberdade e amadurece precocemente. O foco narrativo a partir da perspectiva dela é um elemento estrutural do romance que ratifica essa leitura:

Em *Ciranda de pedra*, por exemplo, Natércio, que representa a autoridade paterna, vai perdendo sua força como personagem e diminuindo de importância no desenrolar dos acontecimentos, à medida que Virgínia, a protagonista, vai crescendo, tomando consciência da realidade à sua volta e adquirindo confiança em si. Ou seja, as dimensões da personagem Natércio são definidas não pela

narrativa em si, mas pela visão subjetiva da protagonista, pelo modo como esta se coloca frente à realidade (Pinto, 1990, p. 120).

Dentre as estratégias e escolhas autorais para que o protagonismo feminino ocorra, a morte (simbólica/social e/ou biológica/natural) de personagens masculinas se torna bastante evidente em *Ciranda de pedra*. Entretanto, abrangendo de modo mais amplo as outras obras da autora paulista e também textos literários de autoria feminina diversa, Cristina Ferreira Pinto discorre:

O predomínio das protagonistas femininas sobre as masculinas na narrativa de Lygia Fagundes Telles é uma manifestação do caráter intimista e de autorrepresentação que frequentemente se encontra na ficção feita por mulheres. Nos romances da autora paulista, mais do que em seus contos, as personagens masculinas desempenham um papel mais ou menos acessório, isto é, seu papel dentro da narrativa ganha ou diminui de importância em função da personagem feminina (Pinto, 1990, p. 120).

A não submissão à figura masculina é vista até no nível epistemológico: surgirá uma proposta de saber metafísico ao qual a protagonista oporá um saber sensorial. Quando questionada por Daniel sobre o que seria a morte, Virgínia, ainda menina, demonstra uma visão concreta, materialista e simples, remetendo-nos à possibilidade de enxergar a “libertação da literatura das amarras do mito e da religião” (Durão, 2016, p. 112):

– Que é que você entende por morrer?

A pergunta fê-la vacilar. Levou o polegar à boca e ficou passando a ponta da língua na unha roída. Morrer, morrer... Pensou em Isabel, a irmã gêmea de Margarida. Tinha morrido um mês depois da primeira comunhão e todas as alunas do catecismo foram vê-la. Estava vestida de branco, com a coroa de lírios de pano no alto da cabeça e um ramo de jasmim na mão. Parecia mais branca e tão satisfeita no seu caixão cor-de-rosa que ninguém tinha vontade de chorar ao vê-la assim. “É a vontade de Deus”, dizia a mãe assoando-se no lenço limpo, nesse dia tudo pareceu-lhe mais limpo e mais calmo naquele porão. Também a morte lhe pareceu uma coisa clara. Simples. Era a vontade de Deus. “E essa é uma vontade forte”, pensou. Mas havia a andorinha que sepultara certa manhã numa caixa de sapatos, debaixo do pessegueiro: desenterrara-a alguns dias depois para ver o que havia acontecido. Aquilo era a morte.

– Os bichos comem a gente (Telles, 2009, p. 62).

Confrontado com essa visão prática e biologicamente natural, Daniel lhe apresenta uma visão metafísica, espiritualizando e tornando complexa a perspectiva mais simples, materialista e objetiva de Virgínia, dando a esse modo de ver a realidade um *status* de “verdade”:

Ele tocou-lhe a mão.

– Mas a gente não é só isso, entende? Dentro desse corpo, Virgínia, há como que um sopro, isso é o que a gente é de verdade. E isso não morre nunca. Com a morte esse sopro se liberta, vai-se embora varando as esferas todas, completamente livre, tão livre... O corpo se apaga como uma lâmpada, esfria como... – E Daniel fez uma pausa, vagando o olhar em redor. – Exatamente como um ferro de engomar que você desliga: assim que a tomada é arrancada, o ferro vai esfriando, esfriando e se transforma apenas num peso morto, sem calor, sem vida (Telles, 2009, p. 63).

Dessarte, uma visão antes simples e material sobre a morte vai obtendo elementos mais transcendentos e imateriais que, existindo ou não, passam a fazer parte de nossas realidades construídas social e coletivamente. Virgínia, contudo, ainda que não tenha oferecido, naquele momento, uma réplica ao pai, parece manter, ao longo da obra, sua visão simples e materialista sobre o morrer, sem que disso decorra a total descrença na ideia de alma. Ela nos apresenta um sincretismo bastante autoral, que nos faz lembrar dos dogmas espíritas da influência espiritual e da ação dos espíritos na natureza (Rivas; Ruas, 2018):

Não me fale no colégio. A melhor maneira para seguir não acreditando em nada é nos cercarmos de padres e freiras que acreditam demais. *Creio, sim, na sobrevivência da alma, mas isto porque sinto os meus mortos em redor.* Eles continuam embora nenhuma força consiga governá-los. Mortos e vivos, estão todos por aí completamente soltos. E a confusão é geral (Telles, 2009, p. 134, grifo nosso).

Indo além da questão teológica/religiosa, a sensação de que seus mortos estão ao redor pode ser interpretada como a força e a persistência da memória de cada pessoa que partiu e, também, daquelas que se distanciaram física e/ou afetivamente da protagonista, acarretando a chamada *morte social*, que pode ser independente da morte biológica: mesmo mortos ou distantes, o peso dessa alteridade permanece sobre a identidade do eu.

Em *A confissão da leoa*, Arcanjo Baleiro também apresenta uma ideia materialista da morte, tendo em vista que esta com tudo acaba, deixando-nos somente a concretude dos ossos: “As ossadas são a nossa única eternidade. Vai-se o corpo, esmorecem as lembranças. Restam os ossos para sempre” (Couto, 2012, p. 175). Deste trecho, depreende-se que o protagonista não crê na ideia metafísica de alma, revelando o seu ateísmo ou agnosticismo (Dawkins, 2007a, 2007b; Russell, 2011; Hitchens, 2016). A visão do divino como criação humana é comentada por Freud (2021) em *Tempos de guerra e de morte*:

O ser humano [ainda enquanto homem primevo] já não podia manter a morte longe de si, pois a tinha experimentado na dor pelo falecido, mas não queria admitir, porque não conseguia se imaginar morto. Assim, se deixou envolver com compromissos, admitiu a morte para si mesmo, mas negou-lhe a importância da aniquilação da vida [...] *Ele inventou os espíritos junto ao cadáver do ente querido* (Freud, 2021, p. 43, grifo nosso).

Além da dor imediata à perda de pessoas queridas, a persistência delas na memória também contribuiu para o desenvolvimento de ideias metafísicas de divindades e de espiritualidade, conduzindo, posteriormente, ao estabelecimento formal e organizado das religiosidades institucionais, já afastadas desse pensamento primitivo do homem primevo:

A recordação contínua dos falecidos tornou-se a base para a assunção de outras formas de existência e lhe deu a ideia de uma sobrevivência após a morte aparente. [...] Apenas mais tarde as religiões tiveram condição de apresentar essa pós-existência como a mais valiosa, plenamente válida, e reduzir a uma mera preparação a vida encerrada pela morte [...], tudo na intenção de furtar da morte seu significado como a suspensão da vida. Tão cedo teve aí seu início a negação da morte, que designamos como cultural-convencional (Freud, 2021, p. 43-44-45).

Assim como Virgínia, Mariamar também perde o pai mesmo antes da morte deste: depois de ser estuprada várias vezes por ele, a protagonista também o fará passar, pelo menos para si mesma, por uma espécie de semimorte. Ser negada, violentada e desamparada pela própria mãe também representa mortes metafóricas e ocasiona os inevitáveis lutos que a personagem enfrenta, a duras penas, para seu crescimento pessoal.

O estupro paterno, a violência³⁹ e o abandono maternos representam a morte social dessas personagens para a protagonista: ainda que ambos permaneçam biologicamente vivos, simbolicamente já se encontram mortos para Mariamar, que os enterra e sepulta para si mesma, distanciando-se deles, paulatinamente, no decorrer do romance, como se o vínculo paterno e o materno fossem, aos poucos, definhando. É o que vemos neste trecho em que a protagonista recebe a notícia da morte biológica de seu pai:

– *Levaram o corpo do seu pai, ainda há bem pouco tempo.*

– *Do meu pai?*

– *Sim. Genito Mpepe morreu. A leoa matou-o. Não sabia?*

Não respondo. Não sei medir o que sinto. Talvez não sinta nada. Ou talvez aquela morte já tivesse ocorrido havia muito dentro de mim (Couto, 2012, p. 239).

Dessa forma, vê-se, novamente, a morte como um elemento temático estruturante para que o desenvolvimento humano da personagem se concretize. O “Talvez não sinta nada” dela pode ser interpretado como certa frieza, mas também como um torpor resultante de tanta dor provocada por esse pai. Por que amar quem nos machuca?

Na cena em que ela recebe a notícia dessa morte, ocorre uma inesperada e estranha aproximação entre Mariamar e o corpo morto da leoa:

Ignorando a presença do polícia me prostro perante a felina. Contemplo os olhos abertos, a língua pendente, como se ela estivesse apenas sedenta e cansada. Liberto-me da roupa e, toda despida, deito-me ao lado da leoa, assentando a cabeça sobre o seu imobilizado corpo. Quem sabe ainda se escutasse o pulsar do coração? Demasiado tarde: apenas escuto o meu próprio peito.

Maliqueto [o policial] olha para mim com um misto de receio e estranheza (Couto, 2012, p. 238-239).

³⁹ “A violência é um sintoma. Sintoma do mal-estar nas relações humanas, da fragilidade e/ou ruptura dos laços sociais de indivíduos, grupos ou nações. E, ao mesmo tempo, está na origem de muitas situações que causam mal-estar, insegurança coletiva, medo social e estimulam, legitimam a intolerância e as práticas repressivas” (Bock; Furtado; Teixeira, 2018, p. 363).

Essa relação afetuosa com a leoa assassinada constitui um elemento que se desdobra no fantástico⁴⁰ (Todorov, 2012; Todorov, 2013) e/ou no realismo maravilhoso (Todorov, 2013; Chiampi, 2015) da narrativa (conforme se leiam certos eventos, haja vista que podem ser interpretados de distintos modos). Mesmo enquanto morava na mesma casa que a mãe e o pai, Mariamar forjava para si uma espécie de ilha psicológica em que conseguia se isolar afetivamente de ambos, como se estivesse em um limbo ou vácuo onde o amor parental inexistia.

Depois de ler as terríveis cenas das sequências de violências brutais paternas e maternas, esperar da protagonista um comportamento diferente seria cobrar demais dela. A tortura sexual iniciada pelo pai se soma com a violência física e psicológica vinda da própria mãe, por isso a solução de Mariamar para elaborar a morte social de ambos foi tão bem-vinda, salvador mecanismo de fuga. O trecho a seguir se inicia com Hanifa Assulua (mãe da personagem) debochando da (im)possibilidade de Mariamar estar grávida de Arcanjo Baleiro; o que, em um primeiro momento, parecem palavras de encorajamento logo se desdobra em uma forçosa e dolorosa tentativa de ensinar resignação com a dor e o sofrer:

– *Nós somos mulheres* – disse ela. – *Fomos feitas para superar o sofrimento.*

Depois, mais nenhuma palavra: apenas um enigmático sorriso, quase roçando o desdém. Sem nada dizer, minha mãe raspava na velha ferida: eu era seca, a minha aridez não tinha cura.

– *Não me olhe assim, minha filha. Você sabe bem de quem é a culpa.*

Não havia dúvida: eu estava impedida de ser mãe por causa da pancada que recebera do meu pai. Até o enfermeiro confirmara as graves sequelas dos pontapés.

[...] Acordei estremunhada, lençol úmido: o sangue me visitava, avermelhando-me as coxas. Gritei, insultando minha mãe (Couto, 2012, p. 186).

Mais à frente, a protagonista especifica – com detalhes dolorosos – que a “pancada que recebera” de seu pai era apenas um eufemismo para uma forma de violência muito mais terrível:

⁴⁰ “A ambiguidade se manterá até o fim da aventura: realidade ou sonho? Verdade ou ilusão? [...] O fantástico ocupa o tempo dessa incerteza; assim que escolhemos uma ou outra resposta, saímos do fantástico para entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural” (Todorov, 2013, p. 148).

Hoje, sei: a história da minha infância não é senão uma meia verdade. Para desmentir uma meia verdade é preciso bem mais que a verdade inteira. Essa verdade enorme, tão vasta que me escapava, era apenas uma: não foram os castigos físicos que me fizeram estéril. Essa era a versão adocicada inventada por minha mãe. O crime foi outro: durante anos, meu pai, Genito Mpepe, abusou das filhas. Primeiro aconteceu com Silência [a irmã mais velha]. Minha irmã sofreu calada, sem partilhar esse terrível segredo. Assim que me despontaram os seios, fui eu a vítima. Ao fim das tardes, Genito migrava de si mesmo por via da *lipa*, a aguardente de palmeira. Já bem bebido, entrava no nosso quarto e o pesadelo começava. O inacreditável era que, no momento da violação, eu me exilava de mim, incapaz de ser aquela que ali estava, por baixo do corpo suado do meu pai. Um estranho processo me fazia esquecer, no instante seguinte, o que acabara de sofrer. Essa súbita amnésia tinha uma intenção: eu evitava ficar órfã. Tudo aquilo, afinal, sucedia sem chegar nunca a acontecer: Genito Mpepe desertava para uma outra existência e eu me convertia numa outra criatura, inacessível, inexistente (Couto, 2012, p. 187).

Para que tudo ficasse ainda pior, os sucessivos crimes de estupro eram conhecidos pela própria mãe de Mariamar e, absurdamente, a culpa se volta contra a protagonista e gera outra sequência de violência:

Hanifa Assulua, minha mãe, sempre fez de conta que nada sabia. Que era invenção dos vizinhos, delírio de quem queria esconder as próprias mazelas. Quando as evidências a esmagaram, mandou-me chamar para, voz tremente, me perguntar:

– *É verdade?*

Não respondi, olhos presos no chão. O meu silêncio foi, para ela, a confirmação.

– *Maldita!*

Sem qualquer reação, fitei-a saltando sobre mim, agredindo-me com socos e pontapés, insultando-me na sua língua materna. O que ela dizia, entre babas e cuspos, era que a culpa era minha. Toda a culpa apenas minha. Bem que Silência já a tinha alertado: era eu que provocava o seu homem. Não se referia a Genito como “o meu pai”. Ele era, agora, “o seu homem”.

– *Vai para fora desta casa. Nunca mais a quero aqui* (Couto, 2012, p. 187-188).

Após a grotesca sequência de tortura física, vem ainda uma violência metafísica (espiritual) realizada mediante magia, desenhando-se novamente o elemento fantástico (Todorov, 2012; Todorov, 2013) e/ou maravilhoso (Todorov, 2013; Chiampi, 2015) após o estupro paterno e o espancamento materno:

Não cheguei a sair [da casa dos pais]. Ao contrário, enclausurei-me entre paredes e nunca ninguém se internou tanto numa casa. Hanifa Assulua fez comparecer um feiticeiro e esse *uwavi* fez-me beber uma amarga poção. Durante um dia inteiro me servi de um pequeno pote de barro. No dia seguinte, o veneno tinha produzido efeito. Eu tinha sido convertida num corpo sem alma. Peçonhenta seiva, em vez de sangue: era o que nas veias me restava.

Minha mãe vingava-se: antes ela transferira a minha doença para a árvore do nosso pátio. Agora ela fazia *takatuka* ao inverso: deslocava a vida de mim para a árvore morta. O tamarindo, num instante, renasceu verde e altivo. Em contrapartida, converti-me em inanimada criatura. Um único sentido me restava: a audição. No resto, um antigo e congénito escuro me rodeava.

O que Hanifa Assulua pretendia era mais do que me eliminar fisicamente. Morrer era pouco. Havia que apagar o meu nascimento (Couto, 2012, p. 188-189).

Por que Mariamar continuaria a amar quem a deseja matar? Como continuar a deixar viver dentro de si quem tanto a violenta? A morte-aprendizagem é o meio que a protagonista elabora para salvar a si mesma e enterrar esses vivos já mortos para ela. Voltando à já citada ideia da loucura como uma espécie de (semi)morte, a personagem é vista como nesse estado:

O castigo que me estava reservado era o exílio absoluto. Não de Kulumani, mas o exílio da razão e da linguagem. Fui declarada louca. A loucura é a única ausência perfeita. Na insanidade mental, eu estava visível, mas fechada; doente, mas sem ferida; magoada, mas sem dor (Couto, 2012, p. 189).

Violentada multiplamente pelo pai e pela mãe, Mariamar, no entanto, não é inteiramente abandonada, pois vêm em seu auxílio o seu avô e o padre que trabalha na localidade:

Tentou o avô Adjiru salvar-me, ensaiou os seus próprios *mintela*. De nada valeu. Convocaram o padre Amoroso. Desta vez, porém, o sacerdote português nem ensaiou milagre. *Levem-na já ao hospital*, foi a única coisa que ele disse. Conduziram-me a Palma e o enfermeiro diagnosticou sem pestanejar: isto são coisas sem causas.

– *Com sorte voltará a andar* (Couto, 2012, p. 189).

Não bastasse todo o acúmulo de tão trágicos sofrimentos, ainda impõem mais um para somar-se às já tão múltiplas dores e tormentos de Mariamar. A longa estadia

dela no hospital não foi exatamente para tratá-la, mas para excluí-la da possibilidade de despedir-se de seu querido avô:

Fiquei internada um tempo na enfermaria sem vestígio de melhoras. A medicina desistiu de mim, mas não foi por isso que me trouxeram de volta a Kulumani. No Hospital de Palma permaneci, com menos vida e ainda menos companhia. Só depois entendi aquele adiamento do meu regresso. O avô Adjiru morreu por esses dias. Não quiseram que eu estivesse presente. Não para me poupar da despedida. Mas *para que essa despedida demorasse a vida inteira* (Couto, 2012, p. 189).

Somam-se, dessarte, dores sexuais, físicas, psicológicas, afetivas e espirituais. Mesmo assim, com a morte-aprendizagem estabelecida mediante tantas pessoas amadas, resta à protagonista ainda um desejo – que não se realizará:

Não era ao mar que eu queria que me levassem. Desejava apenas regressar ao colo da minha mãe e que ela me embalasse e eu voltasse a ser menina. Esse era o único mar que eu queria. Entendi então o motivo por que o padre Amoroso falava tanto do dilúvio final. Era isso que eu aspirava: uma inundação que varresse este mundo. Este mundo que obrigava uma mulher como Hanifa a ter filhos, mas que não a deixava ser mãe; que a obrigava a ter marido, mas não permitia que conhecesse o amor (Couto, 2012, p. 191).

Apesar de colocar a mãe num espaço de morte social onde já não pode mais alcançá-la, Mariamar não deixa de ter piedade diante da condição de opressão em que a progenitora vive. Tal opressão inicia-se ainda na infância e se crava no corpo das crianças ainda em tenra idade:

Fizeram comparecer Silênciã, a minha irmã mais velha, e as pequenas gémeas, Uminha e Igualita. Em silêncio beijei Silênciã e me ajoelhei para encarar as irmãs mais novas. Apenas tinham passado uns meses. Contudo, as meninas estavam tristemente envelhecidas. Sempre me perguntei se em Kulumani existiam crianças. Pode-se chamar de criança a uma criatura que lavra a terra, corta a lenha, carrega água e, no fim do dia, já não tem alma para brincar? (Couto, 2012, p. 190-191).

De alguma forma (como se fosse possível haver ainda mais dores além daquelas que já existem torturando a personagem), a morte se projeta nos sonhos, no destino e no futuro incerto de Mariamar, como se se configurasse um terrível vaticínio do morrer, e ela fala como quem terrivelmente profetiza:

Se um dia tivesse uma filha chamar-lhe-ia assim: Espuma.

O nome que escolhi para esse impossível filho está, afinal, certo. Porque a minha descendência se fará com a mesma matéria que se solta das ondas e esvoaça até não ser mais que ausência. Não terei nunca filhos, não haverá ninguém a quem eu possa dar nome (Couto, 2012, p. 192).

Morte tão onipresente e onipotente que aniquila até mesmo as possibilidades: coisas e seres que poderiam vir, mas que morrem antes mesmo de existir, como se vê nos sonhos/desejos de maternidade de Mariamar:

– Há crianças que nascem e morrem dentro de nós – afirmou Hanifa, colocando termo ao diálogo.

Palavras escritas no destino. Porque naquela mesma noite um pesadelo me transbordou do sono: dentro de mim, uma fera carnívora devorava o meu filho. O meu bebé mulato, meu menino impuro, natural da estrada, se extinguiu como um sonho na obscuridade (Couto, 2012, p. 186).

Além dos filhos impossíveis, o futuro com o homem amado também parece que não virá, e a protagonista, não sem dor, revela ter consciência dessa quase certeza. A personagem conjectura sobre o que poderia ter gerado essa impossibilidade naquele momento:

Há dezesseis anos, quando Arcanjo Baleiro me olhou dançando na festa da aldeia, era já a incerteza que nele morava. O caçador tinha medo do que o meu corpo dizia, tinha medo de quem falava pelo meu corpo enquanto os batuques rufavam. Para ele, que não conhecia essa língua, só podiam ser forças obscuras. Os demônios falam assim, sem palavra, tudo dizendo na volúpia dos corpos. Esse era o seu receio (Couto, 2012, p. 184-185).

O que gera medo e incompreensão em Arcanjo Baleiro parece ser a diferença cultural, como se o protagonista, de modo ambíguo, desejasse e hesitasse ao mesmo tempo quanto a adentrar nos mistérios de Mariamar:

Mas não eram demônios que me faziam estremecer o corpo. Eram deuses que dentro de nós, mulheres, falam e escutam. O receio de Arcanjo era o mesmo de todos os homens. Que regresse o tempo em que nós, mulheres, já fomos divindades. Ao se enleiar em mim, com a suavidade de brisa, Arcanjo queria proteção e graça dessas entidades. Os nossos deuses, porém, não eram os mesmos. Os dele dormiam dentro de livros. Os meus despertavam na música. Foi isso que o

caçador não compreendeu. Eu não dançava. O que fazia era outra coisa: eu apagava o tempo e o peso, como cobra que se despe da velha pele (Couto, 2012, p. 185).

A perda temporária desse amor representa outra morte para a personagem. Morte-aprendizagem que se inscreve em seu recluír-se e culmina na consciência da expectativa de alteração identitária resultante desse morrer social, como uma lagarta que sofre metamorfose depois de perder seu eu de outrora:

O que agora me sucedia nesta imposta reclusão já antes me tinha acontecido. Há dezesseis anos, quando Arcanjo Baleiro se retirou da aldeia, prostrei-me na varanda vendo desfilar os dias. Sucedia comigo a mesma clausura que, num dado momento, ocorre com as borboletas. *Eu migrava para um casulo, embrulhada no tempo* e esperando que uma outra criatura emergisse de mim (Couto, 2012, p. 185, grifo nosso).

Como numa assustadora, interminável e verdadeira “dialética do desastre” (Han, 2017, p. 19), em que a “desgraça desastrosa converte-se inesperadamente em graça ou salvação” (Han, 2017, p. 19), Mariamar, após toda essa longa trajetória da morte e do sofrer, converte-se não mais naquela metamorfose delicada e inocente – “Ela quer dormir mais, prolongar-se borboleta em busca de novas asas” (Couto, 2012, p. 226) –, mas numa transformação terrível e fatal, iniciada na perda da humana faculdade do falar:

Quero falar. Uma cavernosa e incompreensível voz emerge-me da garganta. Maliqueto [um policial] pergunta, espantado:

– *O que disse?*

Não dissera nada. Quando tento repetir, mais claro, confirmo que, mais uma vez, havia perdido a habilidade de falar. Desta vez, porém, é diferente: daqui em diante não haverá mais palavra. Esta é a minha derradeira voz, estes são os últimos papéis. E aqui deixo escrito com sangue de bicho e lágrima de mulher: fui eu que matei essas mulheres, uma por uma. Sou eu a vingativa leoa. A minha jura permanecerá sem pausa nem cansaço: eliminarei todas as remanescentes mulheres que houver, até que, neste cansado mundo, restem apenas homens, um deserto de machos solitários. Sem mulheres, sem filhos, acabará assim a raça humana (Couto, 2012, p. 239).

Numa realidade cruel que silencia, oprime, estupra e mata mulheres, abusando delas e exigindo-lhes servidão extenuante, Mariamar vê na metamorfose da assassina

leoa uma chance de temerária e trágica salvação, que se estabelece como uma vingança contra os opressores:

Um fósforo devorado pelo fogo, assim vejo o futuro. O céu seguirá o exemplo da humanidade: definhará tão infértil quanto eu. E nenhum rio receberá em suas margens os defuntos corpos de crianças. Porque não haverá mais quem nasça. Até que os deuses voltem a ser mulheres, ninguém mais nascerá sob a luz do Sol (Couto, 2012, p. 240).

A atitude feminicida mas (de certo modo) heroica da protagonista – que impede o futuro ao aniquilar a possibilidade de trazer novas crianças para o mundo, orquestrando um distópico (ou utópico?) fim para a nossa espécie – nos faz lembrar um conto da orixá Oxum, narrado por Reginaldo Prandi (2001) em *Mitologia dos orixás*:

Oxum faz as mulheres estéreis em represália aos homens

Logo que o mundo foi criado,
todos os orixás vieram para a Terra
e começaram a tomar decisões e dividir encargos entre eles,
em conciliábulo nos quais somente os homens podiam participar.
Oxum não se conformava com a situação.
Ressentida pela exclusão, ela vingou-se dos orixás masculinos.
Condenou todas as mulheres à esterilidade,
de sorte que qualquer iniciativa masculina
no sentido da fertilidade era fadada ao fracasso
(Prandi, 2001, p. 345).

Enquanto a orixá obteve sucesso e conseguiu lugar para si e para as outras mulheres nas reuniões, restituindo a fecundidade feminina após negociar com o grupo masculino, Mariamar nada consegue além de múltiplos estupros, rejeições, torturas físicas, psicológicas e espirituais, restando-lhe a tragédia como forma de trazer a morte-aprendizagem aos homens:

há muito que desistira de procurar alguma verdade neste mundo. [...] Pela mesma razão, anos antes, matei as minhas pequenas irmãs. Fui eu que afoguei as gêmeas. Todos pensam que foi um acidente no barco, mas fui eu que sabotei a embarcação e que a lancei vogando sobre as ondas do mar. Foi melhor que essas meninas nunca tivessem crescido. Porque elas só se sentiriam vivas na dor, no sangue, na lágrima. Até que um dia, de joelhos, pediriam perdão aos seus próprios carrascos. Como eu fiz, todos estes anos, com Genito Mpepe (Couto, 2012, p. 239-240-241).

O título da obra – *A confissão da leoa* – converte-se, dessa forma, em uma chave de interpretação praticamente literal, já que, no último capítulo da protagonista, Mariamar prossegue relatando suas ações, revelando-nos uma total ausência de reciprocidade, sororidade ou dororidade (Piedade, 2017), o que culmina em uma venenosa inveja e em uma condução a um assassinato:

Fui eu que conduzi Silência [sua irmã mais velha] até à boca da morte, naquela fatal madrugada. Ela era minha irmã, minha amiga. Mais do que isso, ela era a minha outra pessoa. Da parte dela, porém, os ciúmes eram um obstáculo fundo. Silência sempre quis ser eu, viver o que eu vivia, amar quem eu amava. A minha irmã sempre se apropriou dos meus sonhos. Foi assim com o caçador Baleiro. Logo me arrependi de lhe ter contado os meus encontros com o visitante. Porque ela me acusou de inverter a situação, como se aquela história pertencesse a ela. No fundo, era o ciúme que a torturava. Porque ela não tinha alma para, em si, inventar uma outra vida. Estava morta pelo medo. Por isso, quando terminou de viver, já não houve falecimento (Couto, 2012, p. 241).

Incapaz de sonhar sozinha, de modo autônomo (pois castrada pelo próprio pai e pela sociedade limitadora em que cresceu), Silência ensaia roubar para si a vida da irmã. Vida esta que seria um mero simulacro, pálida, incompleta, limitada e sombria cópia da outra, original e quase colorida (embora não plena) de Mariamar. Das origens dessa castração, surge – novamente – a figura opressora e aniquiladora do pai, tão temível que penetra até mesmo o universo onírico da protagonista, drenando-lhe as possibilidades de liberdade que os sonhos poderiam lhe trazer:

Na noite em que Arcanjo chegou, sonhei que era uma galinha definhando na capoeira de Genito Mpepe [pai de Mariamar]. As outras galinhas eram as minhas irmãs. Vivíamos no quotidiano sem história das aves desprovidas de voo. Aos nossos ouvidos chegaram, entretanto, notícias de que em outras capoeiras as galinhas se haviam convertido em abutres. E nós rezamos para que a mesma metamorfose sucedesse conosco. Como abutres ascenderíamos à liberdade dos céus e aos estonteantes voos nas alturas. O milagre, contudo, demorava.

Um dia, enquanto nos dava milho, o avô Adjiru explicou: não eram as redes do galinheiro que nos separavam da liberdade. O segredo da nossa submissão era um outro e morava dentro de nós: todas as manhãs Genito Mpepe nos hipnotizava. Bastava um dedo, balançando como um pêndulo frente ao bico, para que mergulhássemos na imobilidade, alheias ao mundo. E quando uma de nós parecia despertar para a vida, o nosso dono colocava-lhe a cabeça debaixo da asa e, de imediato, ela regressava à eterna letargia.

Esse sonho foi recorrente todas as seguintes noites. Era como se os sonhos me quisessem avisar de alguma coisa. E essa coisa, sei agora, é o medo (Couto, 2012, p. 183-184).

Ainda que se desenhe uma esperança mínima forjada pelas palavras de alerta e de esclarecimento do avô, o medo do pai vence, dominando e paralisando não só a protagonista, mas também suas irmãs, visto que Mariamar não era um alvo pessoal; o que estava em jogo era a condição de ser mulher em uma sociedade onde se vive sob a égide aprisionadora do machismo estrutural. O pai castrador já não só habitava *com* sua vítima; ele *habitava* a própria vítima, visto que “morava dentro de nós” (Couto, 2012, p. 183). Revela-se, assim, que “a coexistência do mal na sociedade ganha foros de questão não apenas social, mas literária” (Patriota, 2019, p. 13).

Essa situação de domínio e controle patriarcal⁴¹ ocorre porque a “maldição que pesa sobre a mulher vassala reside no fato de que não lhe é permitido fazer o que quer que seja” (Beauvoir, 2016b, p. 503). A paralisia do desejo ocorre porque lhe cortam as asas. É importante não ver o núcleo familiar como uma bolha, como algo hermeticamente isento de influências sociais, imune ao meio em que se insere, já que a “família não é uma comunidade fechada em si mesma: para além de sua separação, ela estabelece comunicações com outras células sociais” (Beauvoir, 2016b, p. 331). Dessa forma, Genito Mpepe não é o único que hipnotiza as mulheres para dominá-las; ele reflete, reproduz e repete todo um sistema social de opressão que subjuga o feminino. Isso ocorre porque “nenhuma sociedade está ainda pronta a admitir que há vários desejos” (Barthes, 2011a, p. 25) e, por isso, tenta-se reiteradamente fazer preponderar a vontade masculina em detrimento da feminina, mantendo-se o domínio do homem sobre a parte majoritária do mundo.

Embora se sonhe com uma ave, essa ave sonhada é justamente uma que é incapaz de alçar grandes e altos voos: a galinha é criação domesticada, de voo baixo, curto, limitado; a galinha é nutrida para gerar ovos, ninhadas de pintinhos, e depois é abatida. Mesmo convertida em outra ave, a metamorfose não se dá em espécies aladas majestosas como o carcará, a harpia ou a águia: castrada pelo medo, não se pode ser de

⁴¹ “O patriarcado é um sistema político modelador da cultura e dominação masculina, especialmente contra as mulheres. É reforçado pela religião e família nuclear que impõem papéis de gênero desde a infância baseados em identidades binárias, informadas pela noção de homem e mulher biológicos” (Akotirene, 2020, p. 118).

rapina. A transformação animal resvala em outro símbolo de morte: o abutre, ave lúgubre que persegue cadáveres em decomposição, como se, ainda que deixando a humanidade para trás e se transmutando em animalidade, a morte-aprendizagem continuasse como uma máxima – o que se aprende com os mortos e através dos mortos continua sendo visado mesmo em estado animal.

A situação feminina de Mariamar, sua mãe, irmãs e outras mulheres de Kulumani nos leva a duas autoras demasiadamente importantes no debate sobre as questões de gênero: Simone de Beauvoir e Gerda Lerner em, respectivamente, *O segundo sexo: fatos e mitos* e *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*. Afirma a primeira que, muito além da Biologia e alcançando a História, a Filosofia e a Sociologia, a

teoria do materialismo histórico pôs em evidência muitas verdades importantes. A humanidade não é uma espécie animal: é uma realidade histórica. A sociedade humana é uma *antiphisis*: ela não sofre passivamente a presença da Natureza, ela a retoma em suas mãos. Essa retomada de posse não é uma operação interior e subjetiva; efetua-se objetivamente na práxis. Assim, a mulher não poderia ser considerada apenas um organismo sexuado: entre os dados biológicos, só têm importância os que assumem, na ação, um valor concreto; a consciência que a mulher adquire de si mesma não é definida unicamente pela sexualidade. Ela reflete uma situação que depende da estrutura econômica da sociedade, estrutura que traduz o grau de evolução técnica a que chegou a humanidade (Beauvoir, 2016a, p. 83).

Dessa forma, as mulheres são oprimidas não porque a condição biológica do corpo delas o permite, mas sim porque existe uma tradição histórica, social, religiosa e econômica que autoriza essa opressão:

Viu-se que, biologicamente, os dois traços que caracterizam a mulher são os seguintes: seu domínio sobre o mundo é menos extenso que o do homem; ela é mais estreitamente submetida à espécie. Mas esses fatos assumem um valor inteiramente diferente segundo o seu contexto econômico e social. Na história humana, o domínio do mundo não se define nunca pelo corpo nu: a mão com seu polegar preensivo já se supera em direção ao instrumento que lhe multiplica o poder; desde os mais antigos documentos de pré-história o homem surge sempre armado (Beauvoir, 2016a, p. 83).

Mesmo se o corpo feminino representa – às vezes, porque não é regra – alguma fragilidade de força e resistência quando comparado ao masculino, a existência milenar

da técnica e dos instrumentos consegue equilibrar essa eventual diferença, quase que anulando inteiramente a discrepância de poder físico entre os sexos: “que a técnica anule a diferença muscular que separa o homem da mulher” (Beauvoir, 2016a, p. 83-84). Das etapas sócio-históricas que foram constituindo paulatinamente o domínio masculino sobre o feminino, a autora cita estas, que foram partilhadas por diferentes sociedades:

Um trabalho intensivo é exigido para desbravar florestas, tornar os campos produtivos. O homem recorre, então, ao serviço de outros homens que reduz à escravidão. A propriedade privada aparece; senhor dos escravos e da terra, o homem torna-se também proprietário da mulher. Nisso consiste “a grande derrota histórica do sexo feminino”. [...] O direito paterno substitui-se então ao direito materno; a transmissão da propriedade faz-se de pai a filho e não mais da mulher a seu clã. É o aparecimento da família patriarcal baseada na propriedade privada. Nessa família a mulher é oprimida. O homem, reinando soberanamente, permite-se, entre outros, o capricho sexual: dorme com escravas ou hetairas, é polígamo (Beauvoir, 2016a, p. 84-85).

Especificamente no caso de Mariamar, seu pai entende que tem direito sexual não só sobre a esposa, mas também sobre as filhas, o que o faz cometer a incestuosa sequência de estupros. Entende-se, assim, que a situação de opressão contra as mulheres que se vê no mundo contemporâneo resulta de toda uma conjuntura de acumulação histórica e econômica; não se trata de algo dado (natural); trata-se de uma construção social sedimentada ao longo do tempo, por isso se a naturaliza sob a máscara da cultura e, quando se a questiona, aponta-se logo a ideologia (feminismo) que se opõe a ela, visto que o automatismo de oprimir o feminino já está arraigado no funcionamento mental e nos padrões de comportamento. De acordo com Lerner (2019), a opressão dos homens contra as mulheres começou

em tempos pré-históricos, quando a primeira divisão sexual do trabalho imposta pela necessidade biológica evolutiva demonstrou a homens e mulheres que era possível fazer distinções entre as pessoas com base em características visíveis. Atribuíam-se pessoas a um grupo apenas em razão de seu sexo. É desse potencial social-psicológico que depende a dominação estabelecida mais tarde. Em condições de complementaridade – interdependência mútua –, as pessoas aceitavam prontamente que grupos divididos por sexo tivessem atividades, privilégios e obrigações diferentes. É bem provável que a subordinação de “mulheres como grupo” a “homens como grupo”, que deve ter levado séculos para se estabelecer com solidez, tenha ocorrido em um contexto de complacência dentro de cada grupo de parentes, a complacência dos jovens em relação aos mais velhos. Essa

forma de complacência, considerada cíclica, portanto justa – cada pessoa tem sua vez na subordinação e na dominância –, criou um modelo aceitável de complacência em grupo. Quando as mulheres descobriram que o novo tipo de complacência exigida delas não era da mesma categoria, o sistema já devia estar estabelecido com tanta solidez que parecia irrevogável (Lerner, 2019, p. 137).

A luta por emancipação feminina, portanto, é árdua e precisa ser coletiva por envolver uma necessária quebra de uma ampla estrutura patriarcal e machista calcificada pelo poder do tempo. “O instante da literatura seria o de uma exceção histórica, um intervalo de respiração onde a totalidade histórica não cumpre o seu mandato” (Farias, 2012, p. 76). Mariamar não é vítima apenas de um pai monstruoso; ela é vítima também de todo um sistema milenar de opressão. Será esse um fator que acentue os aspectos de sua morte-aprendizagem?

Se, particularmente, essa opressão repercute na identidade da personagem (gerando um doloroso processo de aprendizado), observar individual ou coletivamente esse sofrer, mediante o registro artístico do escritor, pode reverberar uma necessidade social de mudanças contra esse sistema cheio de injustiças.

Enquanto, geralmente, “religiões, costumes e tradições obstinam-se a mantê-las [as mulheres] – por meio da coerção física, social, psicológica – na opressão” (Ockrent, 2011, p. 9), a arte literária pode contribuir para reverter esse quadro, haja vista que explicita o fato de que “as sociedades e as literaturas possuem histórias humanas ativas e conflitantes, sempre inseparáveis de valores ativos” (Williams, 2011, p. 21). Isso, de certo modo, nos autoriza a realizar a “defesa da literatura como o estudo humanístico central” (Williams, 2011, p. 23), visto que, na potência artística literária, podem se revelar estruturas ocultas pela ideologia, pelo tempo, pela cultura e pelo peso esmagador do cotidiano, os quais nos alienam e até despersonalizam, introjetando em nós uma vida maquinal.

Dentre tantas obras literárias que podem ser lidas como arte engajada, pensemos num exemplo de nossa poesia nacional: Augusto dos Anjos. Como o poeta paraibano faz nos poemas⁴² em que registra as máculas dolorosas da escravidão negra no Brasil,

⁴² Como se lê, por exemplo, nos sonetos “O corrução”: “A gaiola aboliu tua vontade./ Tu nunca mais verás a liberdade!” (Anjos, 2011, p. 92); “O canto dos presos”: “É a saudade dos erros satisfeitos./ Que, não cabendo mais dentro dos peitos,/ Se escapa pela boca dos cativos!” (Anjos, 2011, p. 164); “O negro”: “Ao bruto encontro dos ferrões agudos/ Gemeu por muito tempo a alma africana!” (Anjos, 2011, p. 224);

Mia Couto também tatua sua prosa com dores femininas. “O poeta capta e faz ecoar, na profusão desnorteante de seus signos, a voz dos seres subjugados” (Santos, 2022, p. 20), e o escritor moçambicano assim também o faz, mostrando que a literatura pode ser um espaço potencialmente revolucionário e sedicioso, no qual se plantam sementes que podem germinar e gerar transformações subjetivas e sociais, modificando mentalidades e atitudes em indivíduos e comunidades. Seguindo o exemplo daquelas e daqueles “que faziam da poesia uma forma de denúncia de injustiças e anúncio de um novo tempo” (Betto, 2015, p. 23), autoras e autores de narrativas podem, igualmente, produzir uma literatura revolucionária. “Pode-se trabalhar pela revolução sendo contemplativo” (Betto, 2015, p. 23).

À guisa do poeta nordestino que opera numa lógica de “recusar os valores dominantes de sua época” (Santos, 2002, p. 23), o autor africano assim também atua, revelando-nos o princípio poético, ético e estético segundo o qual “a verdadeira obra de arte não reproduz as normas já consagradas por um sistema cultural corrente” (Santos, 2002, p. 23-24). Atuando a contrapelo, a arte pode revelar o véu parcialmente oculto das ideologias, explicitar situações de dominação e contribuir para operar transformações mentais e sociais, retirando sujeitos da passividade ontológica de quem observa o mundo aceitando-o exatamente do jeito que ele é, como se a natureza imutável fosse.

Voltando à *Ciranda de pedra*, vemos que a perda paterna também ocorre para outra personagem: Bruna, irmã da protagonista Virgínia. Ainda que Natércio (seu pai) permaneça biologicamente vivo, a personagem precisa elaborar um luto por perdê-lo ainda em vida. Bruna o perde quando trai o marido: por Natércio ser um tanto moralista e conservador quanto ao adultério, ele não perdoa a filha: “Mas Bruna traíra Afonso. E ele [Natércio] não suportava a traição” (Telles, 2009, p. 192); especialmente por ter sido também traído pela esposa e ver, a cada traição alheia, uma mácula nova em sua ferida que não cicatriza: “Nunca ele conseguira apagar nada. Sim, devia ter sido imenso o seu amor por Laura [a esposa] para não ter podido perdoá-la, nem a ela nem a si próprio. Que pensamentos o alimentavam naquele longo abandono?” (Telles, 2009, p. 192).

em “*Ricordanza della mia gioventù*”: “Eu furtei mais, porque furtei o peito/ Que dava leite para a tua filha!” (Anjos, 2011, p. 73); e em “O pântano”: “E eu sinto a angústia dessa raça ardente/ Condenada a esperar perpetuamente/ No universo esmagado da água morta!” (Anjos, 2011, p. 138). Notem-se os pontos de exclamação com que o poeta fecha cada grupo de versos, revelando, destarte, um discurso necessariamente exaltado e inflamado que demanda a potência de uma voz mais alta, talvez um grito de protesto, insurgência e revolta, conforme os temas terríveis – o racismo e as consequências políticas e biopsicossociais dos séculos de escravidão – o exigem.

Ainda que seja uma personagem secundária na narrativa, Bruna ilustra a lógica do luto que demanda o reinvestimento libidinal em novos objetos amorosos. Lygia Fagundes Telles (2009) nos mostra essa tese psicanalítica/recomendação terapêutica genial e agilmente em metade de um parágrafo:

Adorara o pai, colocara-o bem alto e de repente o encontrara espatifado no chão. Como se dera a queda? *Substituíra-o* por Afonso [o marido]. E Afonso fora-se esboroando, pouco restava dele. *Elegera* Rogério [o amante], mas chegara também sua vez. Agora *agarrava-se* a Deus, sublimando a natureza até o momento em que encontrasse o próximo amante. Então dilataria as narinas e *avançaria* para ele no passo fatal de uma centaura mística (Telles, 2009, p. 192, grifo nosso).

Demasiadamente religiosa, essa irmã de Virgínia tem na religiosidade sintomaticamente fervorosa e nas ameaças infernais o único freio possível (ainda que temporário) para seus selvagens ímpetos volitivos. Os desejos vibrantes de seu corpo físico são paranoicamente policiados pelo medo de sua perdição eterna: é o id⁴³ em interminável batalha contra o superego. Uma metafísica divina equilibrando antagonicamente uma pujança hormonal e libidinosa. Luta vã. Vê-se nela a clássica dialética entre corpo e alma literariamente elaborada:

Bruna também fora assim na meninice. “Mas eu quero”, dizia diante dos mais fortes argumentos. Só o terror de Deus a fazia vergar-se, o terror de Deus e de seus anjos, todos eles vingativos, *vociferando castigo em meio do fogo eterno*. Mas cultivando tamanho horror ao pecado, não tivera todavia a força necessária para resistir-lhe. Tenebrosa, certamente, a luta no seu íntimo (Telles, 2009, p. 192, grifo nosso).

⁴³ O ego (ou eu), nossa parte psíquica consciente, é formado entre as dinâmicas do superego (ou supereu), a instância moral e reguladora que nos coloca freios éticos, e o id, que busca o prazer imediato e, por isso, tende a ser mais animalizado e pouco (ou nada) reflexivo: “A satisfação ilimitada de todas as necessidades [id] se destaca como a forma mais atraente de conduzir a vida, mas isso significa antepor o gozo à cautela [superego], algo que recebe seu castigo após breve exercício” (Freud, 2010a, p. 64). Dialeticamente, há também um gozo sadomasoquista na atuação do superego: o eu goza igualmente quando, mesmo adiando ou evitando a satisfação física, sensorial e material, obtém a satisfação moral ao se autorregular o suficiente para dominar os próprios instintos; existe, assim, um gozo ético, não tão admirável quanto as atitudes éticas desinteressadas (Kant, 2005).

PEQUENA HISTÓRIA DO ROMANCE DE FORMAÇÃO

Retomando a discussão teórica sobre os romances de formação, ressaltamos que, em *Labirintos da aprendizagem: pacto fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada*, Marcus Vinicius Mazzari (2010) apresenta úteis e valiosas informações sobre o *Bildungsroman* na História da Literatura. Segundo o crítico literário, Johann Wolfgang von Goethe seria o pai do romance de formação e, a partir da narrativa deste, instaura-se a tradição desse gênero, forjando-se “uma identidade literária coletivamente reconhecida” (Jouve, 2012, p. 32), conforme se esclarece em *Por que estudar literatura?*, quando Jouve (2012) discorre sobre como se estabelecem, de modo geral, os gêneros textuais literários quanto às “identidades genéricas constitutivas” (Jouve, 2012, p. 33) dos textos que se consagram como pertencentes à arte literária.

Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister teria sido o momento magistral e, portanto, configurar-se-ia como o grande símbolo dessa tradição (Mazzari, 2010, p. 81). Nas palavras do autor, essa obra é “a mais importante contribuição alemã à história do romance ocidental” (Mazzari, 2020, p. 7), haja vista que acabou “colocando no centro do romance a questão da *formação* do indivíduo, do desenvolvimento de suas potencialidades sob condições históricas concretas” (Mazzari, 2020, p. 8).

Em *O romance de formação*, Franco Moretti (2020) também vê essa obra de Goethe como “o grande arquétipo do *Bildungsroman*, ou romance de formação europeu” (Moretti, 2020, p. 9). Para Moretti (2020), também seria de Goethe o mérito de ter tornado o prosaico algo excepcional como objeto literário: “a contribuição decisiva de Goethe para o ‘meio milênio burguês’ (Thomas Mann) reside noutro lugar: não nas grandes reviravoltas, mas sim em ter tornado narrativamente ativa – ‘interessante’ – a realidade cotidiana” (Moretti, 2020, p. 10). Em geral, romances de formação não têm grandes ações nem fantásticas aventuras e reviravoltas; o foco narrativo é o desenvolver-se paulatino – quase que diário, posto que gradativo – das personagens protagonistas; trata-se muito mais de transformações na paisagem subjetiva (psíquica, emocional, afetiva e moral) dessas personagens do que de sucessões de fatos objetivos.

Observando o romance de formação em um determinado período histórico, Moretti (2020) vê nesse subgênero romanesco uma via civilizatória, percebendo o valor educativo dele:

É o milagre, ou talvez a miragem simbólica da onda ascendente do *Bildungsroman* entre 1789 e 1848: um equilíbrio até demasiadamente harmonioso entre os vínculos de socialização moderna e suas vantagens; entre o sentido que se perde ao longo do caminho e aquele que é encontrado (Moretti, 2020, p. 11).

Após esse período, porém, o autor enxerga “a parábola descendente do romance de formação, que terminará – digamos, por volta de 1914 – nos dolorosos traumas de *Törless*, *América* ou *Dedalus* do *Retrato do artista quando jovem*” (Moretti, 2020, p. 11).

Uma das paternidades do termo *Bildungsroman* seria de Wilhelm Dilthey (1833-1911), que o usou na obra *Leben Schleiermachers* (Vida de Schleiermacher), publicada em 1870, onde ele escreveu:

Gostaria de chamar romances de formação àqueles romances que constituem a escola de Wilhelm Meister (pois a semelhante forma artística criada por Rousseau não teve influência sobre eles). A obra de Goethe mostra aperfeiçoamento [*Ausbildung*] humano em diversas etapas, configurações e fases de vida (Dilthey *apud* Mazzari, 2010, p. 97).

O primeiro emprego do termo “romance de formação”, porém, foi feito por Karl Morgenstern (1770-1852), em uma conferência (de 1810) cujo título era “Sobre o espírito e a relação de uma série de romances filosóficos”, conforme nos esclarece Mazzari (2020, p. 7) na Apresentação da edição de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* publicada pela Editora 34. Quanto à palavra *Bildung*, sabe-se que ela

tem uma longa história atrás de si, começando com a sua identificação com o sentido primeiro de *Bild* (“imagem”, *imago*) e desdobrando-se na ideia de reprodução por semelhança, *Nachbildung* (*imitatio*): nessa acepção original, o arquétipo de *Bild* (“imagem”) e da forma verbal *bilden* (“formar”) estaria relacionado com o próprio Criador, que “*formou* o homem à sua imagem e semelhança” (Mazzari, 2020, p. 11).

Sendo o romance de formação a obra literária que mostra “a longa trajetória de um herói problemático ‘em busca de si mesmo’, passando pelas inúmeras aventuras que perfazem o seu confronto educativo com o mundo” (Mazzari, 2010, p. 93), haveria, anteriormente a esse subgênero, outros dos quais ele derivaria, mas com nuances que os diferenciam.

Um deles foi o “grande *epos* medieval” (Mazzari, 2010, p. 93) de Wolfram von Eschenbach: *Parzifal* (Perceval). A principal nuance que o diferencia dos romances de formação seria o fato de essa obra ser um “romance da evolução *religiosa* de uma alma” (Carpeaux *apud* Mazzari, 2010, p. 93, grifo nosso). Por ser oriundo de um mundo sócio-histórico diferente (no qual a vida religiosa, em geral, impunha-se mais forte), o *Parzifal* não possui o tom profano⁴⁴ que caracteriza as obras que pesquisamos nesta tese: se no romance medieval era a alma que evoluía religiosamente⁴⁵ (buscando o divino), no romance de formação temos um corpo que cresce social, psicológica e subjetivamente (enquanto sujeito no mundo e do mundo) – e até fisicamente, como se dá no caso de *Ciranda de pedra*, pois no romance de Lygia temos, na primeira parte, Virgínia ainda criança e, na segunda parte, a protagonista já adulta.

Outra obra anterior à de Goethe e que também remete à gênese dos romances de formação é *O aventureiro Simplicissimus* (1668-69), de Hans J. C. von Grimmelshausen. Otto Maria Carpeaux (1959) chama esse livro de “romance de educação”, o que leva Mazzari (2010) a ver esse termo como algo “traduzido com certa displicência teórica” (Mazzari, 2010, p. 95), porém compreende que “a imprecisão de Carpeaux reflete de certo modo o estágio em que se encontravam então as pesquisas sobre o assunto” (Mazzari, 2010, p. 95).

Além desse termo oriundo do “erro” bastante didático da tradução de Otto Maria Carpeaux (o sentido de “romance de educação”, afinal, não é muito distante do significado que se deduz de “romance de formação”), Mazzari (2010) cita ainda Melitta Gerhard, que lança a nomenclatura “romance de desenvolvimento”. Para a autora, além dos já citados *Simplicissimus*, *Parzifal* e *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*,

⁴⁴ *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* é chamado de “grande obra de educação profana” por Otto Maria Carpeaux (1959).

⁴⁵ Otto Maria Carpeaux, em *História da literatura ocidental*, qualifica *Parzifal* como “grande obra alemã de educação religiosa” (Carpeaux, 1959, p. 851).

haveria uma quarta obra que teria participado da gênese e da constituição desse subgênero: *História de Agatão*, de Christoph Martin Wieland. Especificamente,

o *Agatão* é visto ainda como um “romance de desenvolvimento psicológico” enquanto o termo “romance de formação” é reservado exclusivamente ao *Wilhelm Meister* e, por extensão, aos romances que surgem na sua descendência, nos quais *o caminho evolutivo do indivíduo, a busca de sentido e meta para a própria vida, se processa numa época em que as normas e ordens tradicionais já se encontram num estágio mais avançado de desagregação* (Mazzari, 2010, p. 96, grifo nosso).

Tanto quanto essas terminologias e conceitualizações, esse pequeno rol de obras literárias já históricas serve para ilustrar como o subgênero “romance de formação” foi se consolidando ao longo do tempo e hoje, definitivamente, já se constitui como uma das formas mais produtivas da literatura universal, reafirmando a clara conexão que existe entre educação (formal ou não) e literatura, como se o *Bildungsroman* tivesse um quê mais claramente didático-pedagógico quando o comparamos com os demais gêneros textuais literários.

Melitta Gerhard recomenda ainda que o termo “romance de desenvolvimento” (que abarca o moderno *Bildungsroman*) se aplique, de modo geral, àquelas obras narrativas “que têm por objeto o problema do confronto do indivíduo com o seu respectivo mundo, seu gradativo amadurecimento e integração no mundo, não importa quais sejam os pressupostos e a meta desse caminho” (Gerhard, 1926 *apud* Mazzari, 2010, p. 96).

Quanto à hipótese estrutural de a dimensão física do romance de formação potencialmente interferir na compreensão mais clara, pelo leitor, do crescimento da personagem principal, verificamos que a narrativa em foco de Goethe se estende, em nossa edição, por quase 750 páginas:

Composto com uma maestria que encontra poucos paralelos na literatura mundial, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* narram, em oito livros [...], o percurso de vida do protagonista ao longo de mais ou menos dez anos, desde a primeira juventude até o limiar da maturidade (Mazzari, 2020, p. 9).

Ratificando a ideia de que esse romance goethiano se faz como um “protótipo e paradigma do *Bildungsroman*” (Mazzari, 2020, p. 11), as próprias palavras da personagem principal o esclarecem:

Para dizer-te em uma palavra: *formar-me a mim mesmo*, tal como sou, tem sido obscuramente meu desejo e minha intenção, desde a infância. Ainda conservo essa disposição, com a diferença de que agora vislumbro com mais clareza os meios que me permitirão realizá-los. *Tenho visto mais mundo que tu crês*, e dele me tenho servido melhor que tu imaginas (Goethe, 2020, p. 284, grifo nosso).

O autoconhecimento que o protagonista revela permite que ele se veja, no presente, como um ser bastante diferente daquele que fora no passado. E a ideia de superação de dificuldades, a dor e a evolução também são explícitas, além do prazer de se ver em seu próprio crescimento – como se o amadurecimento lhe proporcionasse um gozo intelectual:

É tão agradável podermos recordar, se contentes estamos com nós mesmos, os diferentes obstáculos que, com um sentimento doloroso, acreditávamos por vezes insuperáveis, e comparar o quanto evoluídos *somos* agora com o quão pouco evoluídos *éramos* então (Goethe, 2020, p. 34).

Além da obra de Goethe, Mazzari (2010) também se debruça sobre *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, elaborando, assim, uma interessante comparação entre ambos, haja vista que esse romance brasileiro também se familiariza com os romances de formação. Dessa forma, Mazzari ratifica o que Antonio Candido já dissera no ensaio “O homem dos avessos”, em que aponta *Grande sertão: veredas* como parte da linhagem dos “romances de iniciação” (outra nomenclatura que claramente se conecta com as demais).

A obra de Guimarães Rosa contém “princípios e fundamentos da tradição do romance de formação e desenvolvimento” (Mazzari, 2010, p. 57), tendo-se em vista que Riobaldo (protagonista de *Grande sertão: veredas*) passa por um “processo paulatino de aperfeiçoamento individual, de amadurecimento e aprendizagem” (Mazzari, 2010, p. 57).

Superando questões de cunho religioso, o processo formativo das personagens seria “inteiramente secularizado” (Mazzari, 2010, p. 89), o que demonstra um

crescimento inerentemente humano, e não dependente de uma figura divina ou de outros aspectos míticos: “tanto quanto em relação aos *Anos de aprendizado* [...], também no *Grande sertão* não parece possível ao leitor apontar qualquer intervenção de força superior na imanência da história reconstituída” (Mazzari, 2010, p. 89). Até mesmo o (suposto) pacto fáustico entre Riobaldo e o Diabo acaba permanecendo nas zonas das imprecisões, dúvidas e hesitações do fantástico (Todorov, 2012; Todorov, 2013), e não caindo na aceitação mágica do realismo maravilhoso (Todorov, 2013; Chiampi, 2015).

Com isso, teríamos “um percurso de aprendizagem, esclarecimento e, por conseguinte, de superação do mito” (Mazzari, 2010, p. 31). É como vemos em *Ciranda de pedra* e em *A confissão da leoa*: personagens protagonistas que vão se formando, delineando-se e crescendo humanamente ao longo da narrativa. Para tanto, não há uma intervenção mágica, mística ou divina, mas somente a própria experiência individual conectada com as vivências coletivas e, frequentemente, com a morte-aprendizagem. É o constante “contato com amplo espectro humano” (Mazzari, 2010, p. 81) que propicia a formação das personagens, e não uma experiência metafísica, divina.

As considerações desse autor, como se vê, trazem uma importante contribuição para a nossa pesquisa, pois seus estudos sobre os romances de formação são também aplicáveis às obras que optamos por analisar, além de nos fornecer um exemplo concreto de metodologia comparativa entre dois romances (como temos realizado nesta tese).

Ampliando a terminologia “romance de formação”, vemos que existem “contos de formação” (como já dito anteriormente) e também “novelas de formação” – como tão bem se nos revelam as obras *Lili: novela de um luto*, da brasileira Noemi Jaffe (2021), e *Morreste-me*, do português José Luís Peixoto (2015). Novelas curtíssimas (respectivamente, 107 e 61 páginas nas edições das editoras Companhia das Letras e Dublinense), os livros se mostram como dolorosos e pungentes mergulhos deliberados no luto:

Quando ela estava morta, eu beijei seu rosto, suas mãos, seu colo. Apertava seu pulso, abraçava seu corpo, chamava: mãe, mãe. Levantava sua mão e a deixava cair.

No dia anterior, quando ela ainda não estava morta, mas quase, eu aproximava meu ouvido do seu peito e ouvia a respiração. Era diferente.

É diferente estar quase morta de estar morta mesmo. É diferente, e só sei disso agora que ela morreu.

Se quando ela estava quase morta eu esperava que ela morresse, agora é como se eu a quisesse quase morta para sempre, só para ouvir sua respiração, a bochecha quente, os dedos da mão se mexendo mesmo que por reflexo, um ronco baixo no peito, o tremor nas pálpebras (Jaffe, 2021, p. 7-8).

As pessoas passavam por mim como se a dor que me enchia não fosse oceânica e não as abarcasse também. As mulheres falavam, os homens fumavam cigarros. Como eu, esperavam; não a morte, que nós, seres incautos, fechamos-lhe sempre os olhos na esperança pálida de que, se não a virmos, ela não nos verá. [...] não haverá outono se não imaginar o fundo do esquecimento da palavra morte dita nos teus lábios (Peixoto, 2015, p. 8-59).

Reiterando e parafraseando o que Montesquieu nos fala (“Filosofar é aprender a morrer”), até que ponto a literatura também não nos seria uma paulatina e intensa aprendizagem sobre a morte? Quantas personagens nos doem quando morrem? Quantas reflexões sobre o morrer delas nos ensinam amplamente e nos preparam para algo inevitável? Seria essa dor literária um simulacro que anteciparia a dor que sentiremos quando ocorrerem mortes de pessoas concretas que amamos? O que a arte literária nos ensina sobre a terminalidade?

Jaffe (2021) afirma: “Ninguém está completamente vivo, a morte está o tempo todo dentro de nós” (Jaffe, 2021, p. 7-8). A autora nos revela o tom definitivo com que a morte tinge a realidade: “a morte, em mim, vai se instalando como o acontecimento que ela é: a ausência completa. [...] Esse nunca mais, como no poema “O corvo” [*Nevermore*], é a grande dor” (Jaffe, 2021, p. 23). Desenha-se, assim, não um paradoxo, mas uma natural antítese constitutiva: “As coisas revestidas de morte são também as coisas revestidas de vida” (Jaffe, 2021, p. 30).

Corroborando com nossa forma de ver os textos literários, em *Literatura para quê?*, Antoine Compagnon (2009) faz uma fervorosa apologia às formas literárias. Segundo ele, ler literatura seria um importante componente pedagógico para a sociedade, funcionando como uma legítima fonte de saberes diversos (éticos, morais, afetivos etc.):

A leitura dos romances – pois trata-se sobretudo desse gênero – serve [...] como iniciação moral no Ocidente há dois séculos. Fonte de inspiração, a literatura auxilia no desenvolvimento de nossa personalidade ou em nossa “educação sentimental”, como as leituras

devotas o faziam para nossos ancestrais. Ela permite acessar uma experiência sensível e um conhecimento moral que seria difícil, até mesmo impossível, de se adquirir nos tratados dos filósofos. Ela contribui, portanto, de maneira insubstituível, tanto para a ética prática como para a ética especulativa (Compagnon, 2009, p. 46-47, grifo nosso).

Enquanto a Filosofia tende a buscar a universalidade e a cair em tendências discursivas herméticas que espantam leitoras e leitores pela dificuldade de alguns textos, a arte literária, mesmo quando se volta ao particular, também pode alcançar uma espécie de universal, especialmente tendo-se em vista sua linguagem mais acessível (pelo menos quando a comparamos com certos tratados filosóficos). Sobre a possibilidade de podermos aprender com as experiências das personagens literárias – nos moldes como aprendemos com a experiência de pessoas reais – ao nos imaginarmos nas relações que elas estabelecem entre si e nas narrativas por elas vividas, o autor também prescreve a literatura como caminho:

o retorno ético à literatura se baseia na recusa da ideia de que somente uma teoria feita de proposições universais possa nos ensinar alguma coisa de verdadeiro sobre a questão da boa vida. *O próprio da literatura é a análise das relações sempre particulares* que reúnem as crenças, as emoções, a imaginação e a ação, o que faz com que ela encerre um saber insubstituível, circunstanciado e não resumível sobre a natureza humana, um saber de singularidades. [...]

A literatura deve, portanto, ser lida e estudada porque oferece um meio – alguns dirão até mesmo o único – de *preservar e transmitir a experiência dos outros, aqueles que estão distantes de nós no espaço e no tempo, ou que diferem de nós por suas condições de vida*. Ela nos torna sensíveis ao fato de que os outros são muito diversos e que seus valores se distanciam dos nossos (Compagnon, 2009, p. 47, grifo nosso).

A arte literária, assim, seria um percurso em que nos enriquecemos com as diferenças alheias: se na vida social concreta tendemos a nos aproximarmos de nossos iguais e semelhantes (iniciando-se no pequeno núcleo familiar, atravessando grupos identitários (Hall, 2011; 2013) e aglomerando-nos em comunidades laborais e/ou locais), a literatura nos coloca em contato com o diverso, o outro distante, o diferente que nos ensina por nos mostrar coisas jamais vistas, por nos apresentar a mundos que não tínhamos acessado concretamente e nos trazer novos olhos, novas perspectivas que nosso eu, sozinho, seria incapaz de ter. Como diz Italo Moriconi parafraseando o poeta

anglo-americano T.S. Eliot, “a leitura é em si uma experiência de vida. Somos feitos daquilo que vivemos e daquilo que lemos” (Moriconi, 2002, p. 10).

Essa virtualidade imaginativa da literatura nos traria experiências novas sem nos tirar da segurança de nosso próprio mundo social imediato, fixado num único tempo e num único lugar. Especificamente quanto ao morrer, à terminalidade, à morte (biológica e simbólica) e ao luto, tratar do tema (literária e extraliterariamente) seria até mesmo uma questão de saúde psíquica:

Adultos atormentados pela ansiedade da morte não são esquisitões que contraíram uma doença exótica, mas homens e mulheres cujas famílias e culturas deixaram de tecer as roupas protetoras adequadas para que eles aguentassem o frio gelado da mortalidade (Yalom *apud* Doughty, 2019, p. 9).

Quanto à perspectiva de a morte influenciar na formação e no desenvolvimento do sujeito, Carla Rodrigues⁴⁶, em “Por uma teoria política do luto” (quarto capítulo de seu livro *O luto entre clínica e política: Judith Butler para além do gênero*), afirma que “o Eu é uma categoria instável, em permanente atravessamento pelo outro” (Rodrigues, 2021, p. 70). Se fôssemos ilhas de subjetividade, a alteridade não nos afetaria nem na sua presença nem na sua ausência. Somos, porém, permeáveis àquilo que o outro (não) nos comunica⁴⁷ e (não) faz conosco.

A autora ratifica o peso transformador que se exerce sobre nossas identidades quando perdemos o outro que nos era caro: o “processo de internalização dos amores perdidos passará a ser [...] um aspecto crucial na formação do Eu” (Rodrigues, 2021, p. 69-70). Dessa forma, entende-se o “processo de luto como mecanismo de elaboração de todas as *perdas que nos constituem*” (Rodrigues, 2021, p. 70-71, grifo nosso).

Trata-se de um paradoxo cuja economia é dinâmica, complexa e bastante interessante: a partir das perdas que vamos tendo ao longo da vida, sejam elas humanas ou materiais, biológicas ou simbólicas, esse não ser (o nada oriundo dessa ausência) passa a nos constituir (e nos transformar) enquanto sujeitos, representando um catalisador potente para nos modificar (positiva e/ou negativamente) e – outro paradoxo – nos preenchendo com um vazio.

⁴⁶ Filósofa, escritora e tradutora brasileira; professora de Ética no Departamento de Filosofia da UFRJ.

⁴⁷ Para um maior entendimento sobre os efeitos do silêncio (e do não dizer), conferir *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*, de Eni Puccinelli Orlandi (2007).

As perdas e ausências oriundas do morrer dos outros (e das coisas) que amamos, desse modo, funcionam como uma não matéria e uma não presença que, paradoxalmente uma vez mais, são tão intensas, dinâmicas, vivas e profundas que alteram nossa constituição egoica, remodelando nossa subjetividade, remanejando o nosso eu, recompondo nossas identidades. A morte, assim, seria um Nada que nos modifica. Isso ocorre porque “a interdependência entre as vidas amplia o lugar que até então a relação com a alteridade havia ocupado na concepção do Eu como aquele que se constitui na relação com o outro” (Rodrigues, 2021, p. 71). Em *Lili: novela de um luto*, Noemi Jaffe (2021) nos mostra essa marca da alteridade: “a pessoa morta deixa parte dela com quem fica, mas [...] ela também leva consigo uma parte nossa” (Jaffe, 2021, p. 27-28).

Na obra *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*, Sérgio Paulo Rouanet afirma que o “objeto morto, privado do seu contexto, renasce num novo contexto, e passa a funcionar numa nova ordem” (Rouanet, 1990, p. 165). Destituído de existência própria (a autonomia intrínseca da própria vida e do próprio corpo), o objeto morto não existe mais social, objetiva nem factualmente, mas passa a existir na vida subjetiva (onírica, memorialista, psíquica, emocional, moral e afetiva) daquelas e daqueles que estabeleceram vínculos pessoais com ele. Luto e memória assegurando um exercício de relativa imortalidade ou, pelo menos, uma mais extensa projeção temporal, indo além da presença concreta no mundo e alcançando uma espécie de existência metafísica na psique alheia (lembranças, sonhos, devaneios, imaginação).

Depois de um longo e produtivo exercício de autoanálise (como autoconhecimento) e de análise de pessoas e personagens (através da Sociologia, Psicologia, Psicanálise e Crítica Literária), podemos perceber que somos “feitos e desfeitos uns pelos outros, numa rede de relações que nos antecedem, das quais dependemos mesmo sem saber, e continuamos a existir em um trabalho de luto como política de memória” (Rodrigues, 2021, p. 71).

Sendo a morte e o processo de luto que dela decorre essenciais até para a formação do eu, ambos se constituem, portanto, como categorias políticas, haja vista que têm reverberações sociais concretas em cada subjetividade atravessada pelo morrer de pessoas queridas. A “experiência da perda é universal” (Rodrigues, 2021, p. 71), porém “nem todos os mortos têm o mesmo direito de ser enlutados” (Rodrigues, 2021,

p. 70). Desse desequilíbrio, decorrem consequências; por isso é tão indispensável que se viva o luto.

Fugindo um pouco da teoria desta tese, voltamos nossos olhos para a prática: a situação social de nosso país, que viveu uma pandemia (e, em parte, morreu nela) sob um governo federal que, quando não a negava, a minimizava, tripudiava do luto e o chamava de “mimimi”, agia deliberadamente contra vacinas, demonizava o uso de máscaras, distribuía falsos remédios, promovia aglomerações e motocicletas enquanto tantos choravam por seus mortos amados. Os danos psíquicos disso tudo reverberarão tanto como as sequelas físicas de quem apresentou as formas graves de covid-19, quanto como as memórias dos mortos e dos lutos não vividos – ausências que nos ocupam.

Aconteceu de escrevermos esta tese quase exatamente um século depois de a gripe espanhola assassinar milhões de pessoas pelo mundo. Pandemia de dimensões semelhantes com esta contemporânea que, pouco a pouco, vai diminuindo e tornando-se epidemia. Lilia M. Schwarcz e Heloisa M. Starling escreveram juntas *A bailarina da morte: a gripe espanhola no Brasil*. Nesse livro, elas relatam os efeitos nacionais dessa terrível doença. A necessidade de higienização, distanciamento e isolamento começou, então, a delinear-se – e a morte foi sendo afastada de nossos olhos por questões de saneamento e segurança:

com a epidemia da gripe espanhola de 1918, criou-se toda uma engenharia médica e sanitária, visando contornar “acidentes cotidianos” da morte. Uma tecnologia adaptada e capaz de proteger as pessoas foi então implementada com o objetivo de preservar vidas, visando liberar os corpos para que seguissem em suas tarefas diárias, livres da morte que costumava espreitar as pessoas nas esquinas mais inesperadas (Schwarcz; Starling, 2020, p. 336).

O que era apenas uma urgente e necessária medida sanitária acarretará, ao longo do tempo e junto com outros fatores socioeconômicos, algumas transformações socioculturais vistas, hoje, como “naturais” (leia-se, a seguir, o indispensável e longo trecho – extenso como a nossa dor – fazendo o infelizmente óbvio paralelo entre esse passado e o nosso presente):

O silenciamento da morte é assim coerente com a chegada da modernidade, que veio acompanhada pela urbanização, pela industrialização e por uma certa racionalidade científica disposta a driblar o perecimento humano. Três diferentes fenômenos sociais e

médicos fizeram parte dessa rota. O primeiro deles foi quando se deu uma *ocultação generalizada da morte*, e a espetacularização de apenas algumas poucas perdas; aquelas de celebridades [como vimos com a covid-19, quando pessoas anônimas eram apenas números e somente famosos recebiam destaque na mídia]. Nesse processo, ocorre um tipo de superexposição de determinados falecimentos, por parte dos meios de comunicação e da população que compactua com a dor, e o silenciamento diante do grosso da população: a morte das pessoas comuns de uma forma geral, o perecimento dos mais idosos, a morte de jovens negros nas periferias brasileiras que continua a passar “em branco”. Um segundo procedimento foi a *transferência dos doentes para os hospitais*, onde se combate a morte, por certo, mas onde ela também *permanece escondida, longe da visão dos saudáveis*. O terceiro passo representou uma espécie de *extinção social do luto*, sobretudo quando ele é coletivo: causado por guerras, acidentes ambientais, pandemias (Schwarcz; Starling, 2020, p. 336-337, grifo nosso).

A maestria com que as autoras descrevem o passado (e, assustadoramente, o presente) nos levou a optar por nem sequer tentar parafraseá-las e não quebrar o muito significativo superparágrafo que, em sua cansativa mas necessária extensão, mimetiza o estado psicoemocional fatigado e massacrado que buscamos superar depois do ápice da covid-19.

Longe de cometermos aqui uma espécie de “fuga ao tema” da redação desta tese, temos plena consciência de que esta reflexão datada⁴⁸ (somos, afinal e inexoravelmente, seres históricos) é sintoma de nosso crescimento, amadurecimento e de nossas aprendizagens dolorosas que, ao invés de ocorrerem na segurança de um romance de formação (como se dá com nossas personagens analisadas), se passaram em meio a um risco real de morte.

Quanto ao número de mortos em decorrência da gripe espanhola no Brasil, as autoras afirmam que “os dados variam [...]: alguns analistas referem-se a 50 mil pessoas falecidas e outros chegam a afirmar que 300 mil pessoas teriam sucumbido por causa da doença” (Schwarcz; Starling, 2020, p. 337).

Frente aos cerca de 700.000 brasileiros e brasileiras mortos pelo coronavírus e pela necropolítica do Estado federal da época, registramos a constatação das autoras diante do grave problema de “louvar apenas a vida na forma da longevidade e do não envelhecimento” (Schwarcz; Starling, 2020, p. 336) e repetimos a necessidade de se

⁴⁸ “Não podemos escolher viver fora da história: ela é nosso destino, tanto quanto a morte” (Eagleton, 2011a, p. 282).

olhar nos olhos da morte, de nunca a negar e de viver o luto conforme a economia do desejo de cada um (a), respeitando-se o tempo individual e jamais chamando de “mimimi” a dor alheia. Essa assustadora dessensibilização humana corporificada por meio da fala de um líder político de uma nação vai de encontro ao que Krenak (2022) observa:

Não há nada mais importante do que a vida. Estamos passando por uma experiência coletiva de apreensão diante de crises e pandemias, mas a constituição de mentalidades sensíveis significa também resiliência, capacidade de esses seres continuarem criando um mundo menos suscetível ao terrorismo psicológico que tem atingido a vida contemporânea (Krenak, 2022, p. 104-105).

Em *O homem diante da morte*, Philippe Ariès afirma que, a partir do primeiro terço do século XX, difundiu-se

a ideia de que não havia limite ao poder da técnica, nem no homem nem na natureza. A técnica corrói o domínio da morte até à *ilusão* de suprimi-la. A zona da morte invertida é também a da crença mais forte na eficácia da técnica e de seu poder de transformar o homem e a natureza. O nosso modelo atual da morte nasceu, pois, e se desenvolveu ali onde se sucediam duas crenças: primeiro, a crença em uma natureza que parecia eliminar a morte; em seguida, a crença numa técnica que substituiria a natureza e eliminaria a morte com mais segurança (Ariès, 2014, p. 803, grifo nosso).

Essa supervalorização da técnica nos conduz à seguinte ilusão: “a ideia de que o sofrimento, a desgraça e a morte deviam e podiam ser eliminados” (Ariès, 2014, p. 802). Aliando-se a esse pensar frio, antinatural, enganoso e desumano – infelizmente – já tão disseminado em nossa sociedade ocidental⁴⁹ contemporânea, o discurso cruel e devastador de um (então) presidente da República culmina nas palavras que entram rasgando em nossos ouvidos: “Chega de frescura, de mimimi! Vai ficar chorando até quando?!”. Ariès (2014) relata que encontra

nos escritos de um positivista dos anos 80 do século XIX a expressão “industrialismo feliz”, para definir e denunciar uma *recusa hedonista da morte*, que parece anunciar o meado do século XX [e o nosso XXI]. Saint-simonianos e positivistas pressentiam uma relação entre o progresso das técnicas e o da felicidade e a *eliminação máxima da morte para fora da vida cotidiana*. Mas, nos anos 1880, a relação era teórica, ou não aparecia senão em casos isolados e extremos, e era

⁴⁹ “[...] pensamento ocidental, esse pensamento cujo destino consiste muito simplesmente em aumentar o seu domínio à medida que o Ocidente diminui o seu” (Derrida, 2014, p. 3).

preciso grande perspicácia para percebê-la (Ariès, 2014, p. 802-3, grifo nosso).

Recentemente, porém, vimos essa visão de mundo ser oficialmente divulgada através do Estado brasileiro. Potencializada pelo fato de os corpos vitimados pela covid-19 terem sido velados (quando o foram) de uma forma totalmente diferente do convencional, essa fala (ex-) presidencial dá materialidade a um sintoma de um mundo que já vinha marginalizando a morte e o morrer. Falando da Inglaterra, o ensaísta francês, jornalista e historiador das mentalidades afirma que, naquele país, a “morte foi expulsa com propriedade e perfeição” (Ariès, 2014, p. 803).

O autor discorre ainda sobre uma pesquisa da Universidade de Chicago (Estados Unidos da América); nela, relatou-se que “os cemitérios urbanizados testemunham uma real indiferença” (Ariès, 2014, p. 802). Na Escócia, um estudo de 1963 descreveu que o “luto [...] era mais frequentemente usado na classe operária” (Ariès, 2014, p. 801). Mediante esse viés geográfico, histórico e de classe social, Ariès faz um panorama bastante completo sobre como a morte e o morrer se apresentam no passado recente e nos revelam muito das relações sociais e econômicas.

Segundo ele, existem duas correntes de pensamento predominantes: uma que “estende pelo mundo contemporâneo a interdição ou a insignificância da morte” (Ariès, 2014, p. 804); e outra que, embora mantenha “a morte em lugar ainda bem visível” (Ariès, 2014, p. 804), só o faz em relação à “morte do outro”, desconsiderando-se como ser mortal – em uma modalidade diferente de negação, porém igualmente sintomática e problemática.

Retomamos aqui o romance brasileiro contemporâneo já citado, *Tudo é rio*, de Carla Madeira (2021), pois, neste trecho, a autora discorre sobre essa urgência de se viver o luto sem se pular nenhuma etapa que envolve o morrer:

Francisca gostava muito de Dalva e Venâncio, queria aliviar a dor deles, mas sabia que não enterrar o filho era a pior decisão. Argumentou pesarosa: Venâncio, meu filho, quero muito ajudar vocês. Não tem dor maior do que essa. Mas velar seu filho, rezar por ele, enfrentar o sofrimento de enterrar o menino é como limpar uma ferida fundo para ela poder sarar. Dói demais, mas não tem outro jeito. Sem isso, não cicatriza, o pus fica lá apodrecendo tudo, a dor estaciona atravessada no peito (Madeira, 2021, p. 167).

Ilustramos, assim, novamente, nossa reiterada apologia à literatura como fonte de conhecimento: tão potente quanto algumas obras teóricas, a arte literária possui uma potencialidade imensa e, por isso, é uma das maiores bases do saber humano, pois também nos ensina com uma opulência magnífica.

Em “O problema do romance de educação”, capítulo de *Estética da criação verbal*, Mikhail Bakhtin (2010) também discorre sobre esse subgênero que constitui o *corpus* de nossa pesquisa. O teórico russo lista um número ainda maior de obras que se enquadram formalmente nessa modalidade literária; inclusive alguns romances bastante anteriores ao período histórico tradicionalmente abarcado pelo tipo textual por nós estudado e outros também já citados por autoras e autores aqui elencados, conforme vimos anteriormente:

Existe uma modalidade específica de gênero romanesco, chamada *romance de educação* (*Erziehungsroman* ou *Bildungsroman*). Aí se costuma incluir (em ordem cronológica) os seguintes protótipos básicos dessa modalidade de gênero: *Ciropédia* de Xenofonte (Antiguidade); *Parzival* de Wolfram von Eschenbach (Idade Média), *Gargântua e Pantagrue* de Rabelais, *Simplicissimus* de Grimmelshausen (Renascimento), *Telêmaco* de Fénelon (Neoclassicismo), *Emílio* de Rousseau (uma vez que nesse tratado de pedagogia existe um considerável elemento de romance), *Agathon* de Wieland, *Tobias Knaut* de Wetzel, *Biografias em linha ascendente* de Hippel, *Wilhelm Meister* de Goethe (os dois romances), *Titã* de Jean Paul (e alguns outros romances seus), *David Copperfield* de Dickens, *O pastor da fome* de Raabe, *Henrique, o Verde* de Gottfried Keller, *O felizardo Pierre* de Pontoppidan, *Infância, Adolescência e Juventude* de Tolstói, *Uma história comum e Oblómov* de Gontcharov, *Jean-Christophe* de Romain Rolland, *Os Buddenbrook* e *A montanha mágica* de Thomas Mann etc. (Bakhtin, 2010, p. 217-218).

Essa longa lista nos serve para tentar dimensionar a relevância desse subgênero. Ancorado numa tradição literalmente milenar, o romance de formação certamente tem um valor estético-literário e, conforme defendemos, também didático-pedagógico: ver o desenvolvimento das personagens muito nos ensinaria. Esse teor de ensino-aprendizagem estaria enraizado na própria composição formal dessas obras, constituindo-as como forma artística, haja vista que nelas haveria “princípios puramente composicionais (concentração de todo o enredo no processo de educação da personagem” ou “a presença do elemento de desenvolvimento, de formação da personagem no romance” (Bakhtin, 2010, p. 218).

Dentre as obras elencadas por Bakhtin (2010), algumas se destacam mais em importância. Para ele, o “romance [de Rabelais] é a mais grandiosa tentativa de construção da imagem do *homem em crescimento* com base no *tempo folclórico histórico-popular*” (Bakhtin, 2010, p. 224). Já a obra de Wieland seria uma das sementes para a grande árvore de Goethe, pois é daquele o “romance de educação na acepção exata do termo ([...] Wieland como seu fundador), que preparou diretamente o romance de Goethe. Este romance é a manifestação mais característica do Iluminismo alemão” (Bakhtin, 2010, p. 223).

Atravessados pela “ideia puramente pedagógica de educação do homem”, (Bakhtin, 2010, p. 218), “alguns [romances de formação] são construídos em plano rigorosamente cronológico de desenvolvimento educacional da personagem central e carecem quase inteiramente de enredo” (Bakhtin, 2010, p. 218). Apesar dessa crítica à qualidade estética de algumas obras, o pensador reconhece mérito em outras, que, “ao contrário, têm um complexo enredo aventureiro” (Bakhtin, 2010, p. 218); percebe-se nesse adjetivo (“aventureiro”) a estratégia literária eficaz de prender o leitor pelas quase sempre bastante numerosas páginas do romance de formação, pois a narrativa bem elaborada detém tal poder de atração e fixação.

Esse espriamento narrativo por tantas páginas quiçá nos auxilie “para compreender os problemas da assimilação do tempo na formação do homem” (Bakhtin, 2010, p. 223), haja vista que a passagem e a continuidade do elemento temporal, enquanto item formal indispensável das narrativas, facilitam a forjar “a imagem do homem em formação” (Bakhtin, 2010, p. 224). Podemos ler as palavras do teórico como uma verdadeira apologia ao *Bildungsroman*, tendo-se em vista a veemência com que ele o toma:

Antes de mais nada, é necessário destacar rigorosamente o elemento da *formação substancial do homem*. A imensa maioria dos romances (e das modalidades romanescas) conhece apenas a imagem da personagem *pronta*. Todo o movimento do romance, todos os acontecimentos e aventuras nele representados deslocam o herói no espaço, deslocam-no pelos degraus da escada da hierarquia social: de miserável ele se torna rico, de vagabundo sem linhagem se torna nobre; o herói ora se afasta, ora se aproxima do seu objetivo – da noiva, da vitória, da riqueza etc. Os acontecimentos mudam o seu destino, mudam a sua posição na vida e na sociedade, mas ele continua imutável e igual a si mesmo.

Na maioria das modalidades do gênero romanescas, o enredo, a composição e toda a estrutura interior do romance postulam essa

imutabilidade, essa firmeza da imagem da personagem, o aspecto estático de sua unidade. A personagem é uma *grandeza constante* na fórmula do romance; todas as demais grandezas – o ambiente espacial, a posição social, a fortuna, em suma, todos os elementos da vida e do destino da personagem – podem ser *grandezas variáveis* (Bakhtin, 2010, p. 218-219).

A forma como Bakhtin (2010) compara o romance de formação com as demais formas romanescas nos permite ver como o movimento da identidade se revela como algo intrínseco ao crescimento das personagens. Transformadas pelo que vivenciam e aprendem, elas necessariamente tornar-se-ão outras; além do corpo físico que cresce (conforme se mostra nas obras que apresentam a infância, a adolescência e a fase adulta das protagonistas), o corpo moral e psicológico também se desenvolve, tornando-se, às vezes, demasiado distinto daquilo que foi outrora. A crítica do teórico às obras que contêm essas “personagens prontas” se estende, mesmo que essas narrativas sejam majoritárias, típicas e dominantes – e os romances de formação, proporcionalmente, minoritários:

Entretanto, a despeito de todas as possíveis diferenças de construção na própria imagem da personagem não há movimento, não há formação. A personagem é aquele ponto imóvel e fixo em torno do qual se realiza qualquer movimento no romance. A permanência e a imobilidade interna da personagem são a premissa do movimento do romance. A análise dos enredos romanescos típicos mostra que eles pressupõem uma personagem pronta, imutável, pressupõem uma unidade estática dessa personagem. O movimento do destino e da vida dessa personagem pronta é o que constitui o conteúdo do enredo; mas o próprio caráter do homem, sua mudança e sua formação não se tornam enredo. É esse o tipo dominante de romance.

Paralelamente a esse tipo dominante e maciço, existe outro tipo de romance incomparavelmente mais raro, que produz a imagem do homem em formação. Em contraposição à unidade estatística, aqui se fornece a unidade dinâmica da imagem da personagem. O próprio herói e seu caráter se tornam uma *grandeza variável* na fórmula desse romance. A mudança do próprio herói ganha *significado de enredo* e em face disso reassimila-se na raiz e reconstrói-se todo o enredo do romance. O tempo se interioriza no homem, passa a integrar a sua própria imagem, modificando substancialmente o significado de todos os momentos do seu destino e da sua vida. Esse tipo de romance pode ser designado no sentido mais amplo como *romance de formação do homem* (Bakhtin, 2010, p. 219-220).

Essa imutabilidade, essa estagnação das personagens “prontas” seria uma fraqueza estética, uma pobreza literária. Ler uma protagonista que em nada se altera,

apesar do mundo e da sociedade sempre em constante transformação, representaria uma perda de expectativas e até de verossimilhança. Como tentar ser pedra numa realidade rio? Quanta energia seria desperdiçada na tentativa de frear os movimentos naturais e inevitáveis do ser? As alterações corpóreas acompanham as outras mudanças dos indivíduos, e apresentar essas modificações pode se constituir como um procedimento formal do *Bildungsroman*:

pode-se mostrar a trajetória do homem entre a infância e a mocidade e entre a maturidade e a velhice, revelando-se todas as mudanças interiores substanciais no caráter e nas concepções de mundo que no homem se processam com a mudança de idade (Bakhtin, 2010, p. 220).

Exterior e interior, dessarte, revelariam, respectivamente, transformações físicas e identitárias das personagens, que fluiriam no contínuo movimento de mudanças da sociedade e do mundo, em um espelhamento de mimesis. Como tão bem vemos ao longo das páginas que retratam os fluxos de crescimento de Virgínia, Mariamar e Arcanjo Baleiro, existe uma

ligação (embora não tanto estreita) com as idades, [que] desenha uma trajetória tipicamente recidiva de formação do homem, que vai do idealismo juvenil e da natureza sonhadora à sobriedade madura e ao praticismo. Essa trajetória pode complexificar-se no final por diferentes graus de ceticismo e resignação. Esse tipo de romance de formação é caracterizado pela representação do mundo e da vida como *experiência*, como *escola*, pela qual todo e qualquer indivíduo deve passar e levar dela o mesmo resultado – a sobriedade com esse ou aquele grau de resignação (Bakhtin, 2010, p. 220).

Alertamos que, facilmente, essa sobriedade e esse ceticismo das protagonistas podem ser interpretados como frieza e um elevado grau de individualismo, tendo-se em vista o afastamento afetivo, físico e até geográfico que elas optam por estabelecer com outras personagens como mecanismo de fuga, mas também de cura, posto que vêm destas personagens antagonistas múltiplas formas de violência, exclusões deliberadas, traumas, dores, feridas e cicatrizes, culminando no que temos chamado aqui de *morte-aprendizagem*:

a formação é o resultado de todo um conjunto de mutatórias condições de vida e acontecimentos, de atividade e de trabalho. Cria-se o destino do homem, cria-se com ele o próprio homem, o seu caráter. A

formação da vida-destino se funde com a formação do próprio homem (Bakhtin, 2010, p. 221).

Além das necessidades de transformações individuais oriundas da micropaisagem humana com que nossos protagonistas convivem, existem, ainda, obviamente, as mudanças amplamente sociais com as quais essas personagens têm de lidar:

O homem se forma *concomitantemente com* o mundo, reflete em si mesmo a formação histórica do mundo. O homem já não se situa no interior de uma época, mas na fronteira de duas épocas, no ponto de transição de uma época a outra. Essa transição se efetua nele e através dele. Ele é obrigado a tornar-se um novo tipo de homem, ainda inédito. Trata-se precisamente da formação do novo homem; por isso, a força organizadora do futuro é aqui imensa, e evidentemente não se trata do futuro em termos privado-biográficos, mas históricos. Mudam-se justamente os *fundamentos* do mundo, cabendo ao homem mudar com eles. Compreende-se que nesse romance de formação surjam em toda a sua envergadura os problemas da realidade e das possibilidades do homem, da liberdade e da necessidade, os problemas da iniciativa criadora (Bakhtin, 2010, p. 222).

Nisso, vemos a constatação de que não existe vida fora da História: o tempo em que vivemos se inscreve, imbricadamente, em nós, visto que somos seres necessariamente históricos. Quando vivemos no limiar entre dois tempos históricos distintos, marcados por alguma transformação social relevante, essa mutação identitária se mostra ainda mais evidente. Mariamar e Hanifa Assulua (sua mãe), por exemplo, se erguem – com atitudes drásticas – contra o machismo que as massacra e que também esmaga outras mulheres de sua comunidade. Essa atitude insubmissa e rebelde, a protagonista aprendeu em parte com seu avô e em parte com sua mãe, conforme se vê neste diálogo entre elas:

– *Seja que dia for, é bom voltar. Voltar, agora que temos paz...*

Sem desviar os olhos da peneira, Hanifa Assulua reclamou, em surdina. Eu falava da Paz? Qual Paz?

– *Talvez para elas, os homens* – disse. – *Porque nós, mulheres, todas as manhãs continuamos a despertar para uma antiga e infundável guerra.*

Hanifa Assulua não tinha dúvidas sobre a condição das mulheres de Kulumani. Acordávamos de madrugada como sonolentos soldados e atravessávamos o dia como se a Vida fosse nossa inimiga. Regressávamos de noite sem que nada nem ninguém nos confortasse

das batalhas que enfrentávamos. Esse rosário de reclamações a mãe desfiou de um só fôlego, como se fosse algo que havia muito queria dizer.

– *Por isso, minha filha: deixe lá na Missão essa conversa de Paz. Durante este tempo, você viveu lá, nós tivemos que sobreviver aqui.*

Acusava-me. Como se eu fosse culpada não apenas da sua solidão como da infelicidade de todas as mulheres. Atravessei o corredor com os pequenos passos da prisioneira que regressa à cela (Couto, 2012, p. 135).

A confissão da leoa não nos traz informações de mulheres mais ancestrais, porém percebemos na protagonista Mariamar e em sua mãe a consolidação de uma transformação social necessária para que se enfrente uma comunidade machista que as explora e as escraviza. Nisso, elas se mostram mulheres históricas típicas de um romance de formação. “Saravam-se feridas da História, refaziam-se harmonias perdidas” (Couto, 2012, p. 132) nesse processo de reivindicação e conscientização dessas mulheres.

Com *A confissão da leoa*, Mia Couto nos mostra que a literatura pode nos ajudar a enxergar que “muito do que supomos ser uma ordem inerente da natureza não passa, na verdade, de uma ordenação que é fruto de um procedimento cultural” (Laraia, 1986, p. 91): o machismo usando a base biológica da mulher para justificar a dominação social do homem. Vendo a literatura como um dentre vários mecanismos educacionais dos quais dispomos, podemos entender que o romance de Mia Couto ratifica a tese “de que desbarbarizar tornou-se a questão mais urgente da educação hoje em dia” (Adorno, 1995, p. 155). Ler a obra do autor moçambicano, absorvendo-a temática e esteticamente, observando como a sua prosa poética não se desvencilha de críticas sociais, também contribui para superar a

antítese obtusa entre arte engajada e arte pura. Essa antítese é um sintoma da trágica tendência ao estereótipo, ao pensamento enrijecido em fórmulas esquemáticas, que a indústria cultural produz por toda parte e que invadiu há muito tempo o âmbito da reflexão estética (Adorno, 2012, p. 152).

Das estratégias que as mulheres podem utilizar para tentar driblar a violência estrutural que enfrentam, Mia Couto (2012) cita o embebedar arquitetado e deliberado daqueles que potencialmente tornam-se violentos. Não que isso cesse a violência

doméstica, mas que pelo menos possa aplacá-la um pouco, mesmo que apenas temporariamente:

Na manhã seguinte passo a visitar Genito Mpepe. Bato palmas à entrada do quintal. Quem vem à porta é a esposa, Hanifa. O pisteiro, diz ela, está de ressaca.

– *O meu marido é um kwambalwa* – afirma. – *Podia dizer que era bêbado. Mas o que esse homem é só pode ser dito na minha língua: um kwambalwa.*

– *O que se vê por aí, espalhados pelo quintal, são garrações de bebida...*

– *Não se admire, meu senhor: sou eu que preparo esses garrações, sou eu que lhe dou a beber.*

Para as mulheres de Kulumani, mais vale um bêbado que um marido. No seu caso, porém, a escolha é entre o cuspo da serpente e o hálito do demónio. A violência de Genito, quando sóbrio, acaba por doer mais do que a sua crueldade nos momentos de embriaguez.

– *Venha* – pede encaminhando-me por entre atalhos –, *venha ver como esse homem ainda dorme.*

Genito está enroscado numa esteira junto ao poço.

– *Parece um bicho* – comenta Hanifa. – *Às vezes peço a Deus que não acorde nunca mais* – confessa (Couto, 2012, p. 176-177).

É como se somente o sono do marido – metáfora para morte – pudesse salvá-la da violência dele. Salvação essa que veio para sua filha Silência mediante a morte, como se descreve neste trecho em que a irmã da protagonista foi assassinada pelos leões: “Naquela fatídica madrugada, Silência estava escapando de Kulumani, fugindo do regime despótico de Genito Mpepe” (Couto, 2012, p. 177).

Se podemos ver o romance de formação como um dos tantos âmbitos da cultura geral em que existe “a sociabilização, a inculcação de ideias, sistemas de valores e padrões de comportamento” (Hobsbawm; Ranger, 2018, p. 17), podemos também entender que a literatura, dessa forma, configurar-se-ia como uma oportunidade de transformação de mentalidades daquelas e daqueles que a consomem (e da comunidade com que se convive).

Para o bem e/ou para o mal, a arte literária atuaria, assim, na “invenção das tradições” (Hobsbawm; Ranger, 2018), operando como um elemento conservador, tradicional e/ou (contra) revolucionário, a depender tanto do engajamento ideológico de

quem escreve e sabe da “manipulação consciente dos símbolos” (Hobsbawm; Ranger, 2018, p. 16), quanto da interpretação e disposição intelectual, política e social de quem lê, conforme se estabelece nas dinâmicas de produção e recepção de textos.

Outra passagem emblemática que marca a necessidade de mudança atitudinal feminina – e, quiçá, pode inculcar outros valores nos cidadãos (Hobsbawm; Ranger, 2018) leitores – se dá neste diálogo entre Amoroso, o padre local, e Adjiru, o avô de nossa protagonista:

– *Queria ver um milagre, Adjiru? Pois veja a sua neta – e, falando para mim, ordenou: – Mostre-lhe, Mariamar, mostre-lhe...*

Levantei e caminhei na direção de Adjiru. Bamboleantes as pernas, mas os passos firmes. O avô não pareceu surpreso.

– *Mariamar já anda, estou muito feliz. Mas eu pergunto: o senhor padre lhe ensinou a dar pontapés?*

– *Pontapés? Então isso ensina-se a uma menina?*

– *Exatamente, padre. Exatamente por ser menina é que ela deve aprender a dar murros, dentadas, pontapés...*

– *Essas não são palavras de um crente. Aqui ensinamos a amar o próximo.*

– *De quem mais nos precisamos defender é dos que nos são mais próximos* (Couto, 2012, p. 133).

Diferentemente de outros homens de Kulumani, o avô da protagonista deseja que as meninas e as mulheres sejam insurgentes contra o sistema patriarcal e machista que as oprime – mesmo que para isso se faça, em casos de urgência e legítima defesa, uso da violência física. Nessas atitudes das personagens, podemos ver Mia Couto como a figura do “autor-modelo [que] atua e se revela [...] para nos dizer que as descrições apresentadas devem constituir um estímulo para nossa imaginação e para nossas reações físicas” (Eco, 1994, p. 23), fazendo de sua literatura uma arma pedagógica contra algumas situações da vida.

Nisso, também seguimos uma posição de Umberto Eco (1994, p. 17): “Deixem-me dizer-lhes que não tenho o menor interesse pelo autor empírico de um texto narrativo (ou de qualquer texto, na verdade)”, haja vista que, desconhecendo – seja por falta de interesse, seja por dificuldade ou mesmo impossibilidade de averiguar – a

ideologia do autor biográfico⁵⁰, resta-nos analisar e interpretar as palavras que ele nos entrega através de sua obra.

A força e a autonomia⁵¹ que se veem em *Mariamar* resultam dessa contínua formação humana. Por meio dessa protagonista, Mía Couto nos mostra que “um escritor pode, através do trabalho com a linguagem – esse instrumento que pode se revelar feroz – apontar outras possibilidades do real, quando a cultura cala, quando a sociedade sufoca” (Holanda, 2004, p. 216), ratificando a ideia de que um romance pode ser “um organismo inteligível de uma infinita sensibilidade” (Barthes, 2011c, p. 103), que afeta o ser que o produz, o ser que o lê e os seres com quem aqueles convivem social e afetivamente, haja vista que a literatura “deriva do sistema significante por excelência, a língua” (Barthes, 2011c, p. 70).

Sem essa revolta contra um mundo que segrega as mulheres e as mata, pode-se acabar em situações de autoabandono, quando se desiste de si mesma e se recorre até mesmo ao suicídio, como se vê com o fatídico caso de uma das vítimas dos leões, a qual se expôs aos ataques leoninos quase que voluntariamente, como quem já não concebe mais possibilidades para a vida e, sem esperanças, projeta na morte uma terrível salvação:

– *Esse osso é de Tandi, a empregada do administrador, essa que foi violada...*

Os gritos na aldeia reiteram o luto: já se espalhou a notícia da nova vítima dos leões assassinos. Que tenha sido Tandi ninguém se surpreende. Depois de ser violada, a moça tinha-se convertido num *vashilo*, um desses seres sonâmbulos que atravessam as noites. Assim,

⁵⁰ “[...] meu princípio de que leitores não devem querer conhecer autores senão pelos livros” (Betto, 2015, p. 21).

⁵¹ Em *Maneiras de transformar mundos: Lacan, política e emancipação*, Vladimir Safatle (2020) nos alerta, pois a “noção psicanalítica de inconsciente nos obriga à reformulação profunda do conceito de autonomia, reformulação a respeito da qual ainda não medimos de forma efetiva suas consequências” (Safatle, 2020, p. 161-162). Isso ocorre porque, havendo uma estrutura (o inconsciente) sobre a qual jamais teremos controle nem conhecimento completos, o ego autônomo equivale a uma utopia psicológica. Os súbitos – e às vezes inexplicáveis – adoecimentos psíquicos atestam as águas profundas e desconhecidas de nosso inconsciente. Em *A mente no mundo moderno*, Lionel Trilling (2015) também discorre sobre o “mito da consciência objetiva” (p. 45). Por fim, no diálogo *De que amanhã...*, Jacques Derrida, reconhecendo o primordial trabalho de Freud, também relativiza a autonomia humana: “Não são as teses freudianas que contam mais a meu ver, mas antes a maneira como Freud nos ajudou a pôr em questão um grande número de coisas referentes à lei, ao direito, à religião, à autoridade patriarcal etc. Graças ao impulso do pontapé inicial freudiano, pode-se, por exemplo, relançar a questão da responsabilidade; em lugar de um sujeito consciente de si mesmo, respondendo soberanamente por si mesmo perante a lei, pode-se utilizar a ideia de um ‘sujeito’ dividido, diferenciado, que não seja reduzido a uma intencionalidade consciente e egológica” (Derrida *apud* Souza et al., 2012, p. 5).

exposta e solitária, ela se entregou à voracidade dos leões. Tandi tinha-se suicidado (Couto, 2012, p. 175).

A morte dessa personagem soma-se com as tantas outras mortes que Mariamar e Arcanjo Baleiro vivenciam no romance, empurrando-os em um crescimento doloroso que atravessa sucessivas tragédias e catástrofes humanas. “Os mortos não estão ausentes: permanecem vivos, falam-nos nos sonhos, pesam-nos na consciência” (Couto, 2012, p. 189).

Capítulo III

MORTE-APRENDIZAGEM: APRENDIZAGENS COM OS MORTOS E COM A MORTE⁵²

“Não quero prantos, não quero imagens. Somente o esquecimento. E então serei mais eu. [...] Observa-me morrer e esquece.”

(*Julio Cortázar*)

“O luto deve ser saboreado – por mais amargo que seja.”

(*Jaime Azevedo*)

Estruturalmente, já no primeiro capítulo de ambos os livros em análise, a morte se faz presente. Na primeira página de *Ciranda de pedra*, Lygia Fagundes Telles nos apresenta sua protagonista, Virgínia, ainda criança, pensando na lógica e nas consequências do morrer animal:

Virgínia subiu precipitadamente a escada e trancou-se no quarto.

– Abre, menina – ordenou Luciana do lado de fora.

Virgínia encostou-se à parede e pôs-se a roer as unhas, seguindo com o olhar uma formiguinha que subia pelo batente da porta. “Se entrar aí nessa fresta, você morre!”, sussurrou soprando-a para o chão. “Eu te salvo, bobinha, não tenha medo”, disse em voz alta. E afastou-a com o indicador. Nesse instante fixou o olhar na unha ruída até a carne. Pensou nas unhas de Otávia. E esmagou a formiga.

– Virgínia, eu não estou brincando, menina. Abre logo, anda! (Telles, 2009, p. 15).

⁵² Conforme foi exposto no primeiro capítulo, o sociólogo brasileiro Roberto DaMatta (1997) faz uma significativa distinção entre a forma como as sociedades individualistas contemporâneas lidam com a morte e com os mortos: tentando apagar a força subjetiva destes e às vezes enaltecendo aquela como algo genérico, teórico e despersonalizado.

Mais do que uma mera coincidência estrutural (em quais partes do livro a morte aparece), a recorrência temática do morrer evidencia uma chave de leitura da obra, como se percebe durante toda a narrativa.

A título de ilustração, é interessante como a morte configurada estruturalmente na primeira página de uma obra pode tanto contribuir para combater o tabu sobre o tema, quanto para prender a leitora/ o leitor, que potencialmente cria expectativas sobre a narrativa. Em *Wahtirã: a lagoa dos mortos*, os autores indígenas brasileiros Jaime Diakara e Daniel Munduruku assim o fazem logo no início da obra:

Quando eu era criança, ouvi de meu pai, Diakuru “Pepy Iãri Kumu”, que era um especialista em curas e um grande sábio, a história da Lagoa dos Mortos. Eu, que gostava de histórias de assustar, fiquei bem atento. Meu pai passou as mãos pela minha cabeça e explicou que aquela não era apenas uma história de assustar, mas também um conhecimento dos antigos e que eu deveria ouvir com atenção, respeito e guardá-la dentro do coração.

Tudo aconteceu – ele disse –, quando Baya Kumu, do nosso grupo Dessana, ficou doente. A doença era fatal, e ele sabia disso. Acontece que ele tinha um filho de quem gostava demais e não queria se separar dele nem depois de morto. Chamou, então, a moça que do pequeno Mairitibi tomava conta, cujo nome era Porômõ, e combinou com ela uma coisa: quando ele morresse, ela devia segui-lo levando consigo o filho amado. Ela prometeu que faria isso.

Passados alguns dias, o sábio, de fato, veio a falecer. Toda a comunidade chorou muito a morte dele. Enquanto a viúva velava o corpo do marido, Porômõ pegou o pequeno Mairitibi e foi esperar o espírito do morto no meio do caminho. Não demorou muito e Baya Kumu chegou. Ele estava todo enfeitado com adornos corporais e um lindo cocar na cabeça (Diakara; Munduruku, 2016, p. 7-8).

Note-se que o campo semântico é construído paulatina e detalhadamente mediante diversos sintagmas verbais e nominais: “a história da Lagoa dos Mortos”; “histórias de assustar”; “a doença era fatal”; “não queria se separar dele nem depois de morto”; “quando ele morresse, ela devia segui-lo”; “veio a falecer”; “chorou muito a morte dele”; “velava o corpo do marido”; “o espírito do morto”. Dessa forma, o tema *morte* vai sendo trabalhado sem tergiversações (mesmo se tratando de uma obra classificada como literatura infantojuvenil).

O morrer é visto como uma longa viagem e também como uma passagem para um outro plano, mostrando que algumas tradições indígenas apresentam certos paralelismos com outras culturas majoritárias que tão bem conhecemos, nas quais,

igualmente, a vida após a morte pode ocorrer num espaço idílico⁵³ (como se professa no dogma cristão do Paraíso):

Quando Baya Kumu viu os dois, ficou muito feliz e pediu que o seguissem. Porômõ carregou a criança e pôs-se a caminhar durante algumas horas, até que chegaram num lago bonito, de águas cristalinas, com muitos peixes e cercado de praias. Enfim, um lindo lugar! Baya Kumu deixou que os dois descansassem da longa caminhada, e logo em seguida ordenou que pulassem na água com ele. Foi o que fizeram. O salto foi grande e, ao invés de boiar, os dois afundaram e chegaram à porta de uma maloca grande e escura: a Maloca das Almas, lugar para onde retornavam os espíritos dos mortos (Diakara; Munduruku, 2016, p. 8).

Possivelmente, a abordagem metafísica de propor uma crença na continuidade da vida após a morte pode servir como um mecanismo de cura, haja vista que consola quem perdeu alguém amado e, assim, pode nos ajudar a viver o luto de forma saudável e evitar que se caia na melancolia/depressão⁵⁴, atuando, portanto, como uma estratégia discursiva terapêutica.

⁵³ Até mesmo em relação à morte dos animais não humanos, a projeção da ideia de Paraíso como algo idílico nos consola, conforme se vê em *Vidas secas*, quando Graciliano Ramos nos afaga com os sonhos moribundos de Baleia: “Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamberia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes” (Ramos, 2020b, p. 87). A antítese paradisíaca que Baleia projeta no mundo pós-morte vem para suprir sua vida terrena de misérias e pouquíssima comida; daí o efeito consolador e protetor que a repetição do adjetivo “enorme” provoca.

⁵⁴ Em *Diário de luto*, Roland Barthes (2011b) parece usar o termo “depressão” como sinônimo de melancolia: “Sei agora de onde pode vir a Depressão: relendo meu diário do último verão, sinto-me ao mesmo tempo ‘encantado’ (tomado) e decepcionado: portanto, a escrita em seu máximo é afinal irrisória. A Depressão virá quando, do fundo da tristeza, não poderei me agarrar nem mesmo à escrita. ‘Entedio-me em toda parte’” (Barthes, 2011b, p. 60-61). Para Freud (2010), a melancolia se configura como uma ampla e incontornável perda de sentido, coisa que Barthes (2011b) associa com a depressão, visto que este, enquanto escritor, deixa de ver sentido até mesmo na escrita, no que se verifica a diluição de sua identidade profissional. Já no prefácio da obra *A anatomia da melancolia*, Manoel Tosta Berlinck (2011) faz uma veemente e detalhada diferenciação entre depressão e melancolia: “as controvérsias em torno da compreensão e da interpretação da melancolia não terminam aí e sofrem, na atualidade, tanto evidentes avanços quanto espetaculares retrocessos. Reduzir, por exemplo, essa doença à depressão [...] é um evidente retrocesso baseado num douto desconhecimento da vasta literatura psicopatológica sobre o assunto. Observa-se nessa substituição, além da já citada douda ignorância, grave confusão terminológica, pois o nome da doença é substituído por um de seus possíveis estados sem se levar em consideração um princípio básico do conhecimento científico: nomes diferentes designam, no universo simbólico humano, coisas diferentes. Estudo psicopatológico minimamente cuidadoso e rigoroso há de revelar: depressão é estado enquanto melancolia é estrutura inconsciente, ou melhor, uma formação repetitiva e padronizada do inconsciente, extremamente duradoura e resistente à mudança, manifestando-se de forma sintomática. A redução da melancolia à depressão esquece uma das clássicas características dessa doença: a impossibilidade de um luto melancólico. Na melancolia não há luto. A depressão, por sua vez, é compreensível no luto e, como ele, é passageira. Não há depressão interminável. Como a própria palavra indica, a depressão implica sua própria saída, denominada depressividade. [...] A depressão, assim, possui

Outro exemplo brasileiro contemporâneo nós retiramos também da literatura infantojuvenil: no livro *Nós de axé*, a autora – Janaína de Figueiredo – introduz a temática do morrer ainda na primeira página: “Minha fita, fitinha da sorte, baiana e cheia de axé, morreu. Não foi mandinga, nem nada, morreu de morte morrida mesmo. Cumpriu seu destino. Desgarrou-se de mim no último fio, o fio do terceiro desejo. Preciso contar como tudo começou” (Figueiredo, 2018, p. 5).

Atenta e cuidadosa com o público-alvo, a escritora trabalha metaforicamente a morte a partir do esgarçar-se inevitável do tecido de uma fita colorida do Senhor do Bonfim. Dessa forma, o tema é debatido de modo suave e menos traumatizante do que a morte de seres biologicamente vivos, terminalidade que carrega sempre um tom mais traumático e impactante. Trata-se, portanto, de mais um exemplo do que chamamos aqui de morte-aprendizagem.

Ainda mais potente do que estar na primeira página de uma obra, a morte estampada no título também cria uma expectativa forte em quem lê, mesmo quando essa escolha lexical vem com sua antítese, como vemos em *Morte e Vida Severina: auto de Natal pernambucano* (1954-1955), de João Cabral de Melo Neto (2008). No longo poema narrativo cabralino, vemos a morte misturada, indissociavelmente, com o processo de reificação humana – desde os primeiros versos:

— O meu nome é Severino,
não tenho outro de pia.
Como há muitos Severinos,
que é santo de romaria,
deram então de me chamar
Severino de Maria;
como há muitos Severinos
com mães chamadas Maria,
fiquei sendo o da Maria
do finado Zacarias.
Mas isso ainda diz pouco:
há muitos na freguesia,
por causa de um coronel
que se chamou Zacarias
e que foi o mais antigo
senhor desta sesmaria.
Como então dizer quem fala
ora a Vossas Senhorias?

sempre três momentos: a entrada descendente, a depressão propriamente dita e a saída ascendente ou depressividade. Na melancolia, o que se observa é a acídia, também chamada de ‘o demônio do meio-dia’ que, sob o efeito da bile negra, dispensa a depressão. Assim, a concepção atual esquece, também, uma importante observação psicopatológica: frequentemente há melancolia sem depressão” (Berlinck, 2011, p. 6-7).

Vejamos: é o Severino
da Maria do Zacarias,
lá da serra da Costela,
limites da Paraíba.
Mas isso ainda diz pouco:
se ao menos mais cinco havia
com nome de Severino
filhos de tantas Marias
mulheres de outros tantos,
já finados, Zacarias,
vivendo na mesma serra
magra e ossuda em que eu vivia.
Somos muitos Severinos
iguais em tudo na vida
(Melo Neto, 2008, p. 147).

A morte que leva o ser já reificado acaba reificando-o ainda mais, pois o joga nos números frios das estatísticas e anula de vez a sua subjetividade. Essa morte torna-se mais impiedosa e cruel porque vem de forma múltipla, despertando em nós um gatilho para rever, dolorosamente, o genocídio indígena⁵⁵ brasileiro e o genocídio negro periférico, que também nos matam:

[...] o sangue
que usamos tem pouca tinta.
E se somos Severinos
iguais em tudo na vida,
morremos de morte igual,
mesma morte severina:
que é a morte de que se morre
de velhice antes dos trinta,
de emboscada antes dos vinte,
de fome um pouco por dia
(de fraqueza e de doença
é que a morte severina
ataca em qualquer idade,
e até gente não nascida).
Somos muitos Severinos
iguais em tudo e na sina:
a de abrandar estas pedras
suando-se muito em cima,
a de tentar despertar
terra sempre mais extinta,
a de querer arrancar
algum roçado da cinza.
Mas, para que me conheçam
melhor Vossas Senhorias
e melhor possam seguir
a história de minha vida,

⁵⁵ “[...] a violência do domínio, primeiro europeu, que durou quase quatro séculos, depois nacional, a que estiveram submetidos os povos tribais americanos” (Ribeiro, 2016, p. 57).

passo a ser o Severino
que em vossa presença emigra
(Melo Neto, 2008, p. 148).

A emigração vem como tentativa de salvação: fugir do seu lugar em busca de melhores (menos piores) condições de vida, ainda que isso lhe custe a perda de seu pertencimento geográfico e o possível e paulatino enfraquecimento de sua identidade nordestina. Nem no processo dessa fuga, porém, a figura mórbida da morte lhe dá trégua, perseguindo-o como se fosse sua própria sombra:

ENCONTRA DOIS HOMENS CARREGANDO UM DEFUNTO
NUMA REDE, AOS GRITOS DE: “Ó IRMÃOS DAS ALMAS!
IRMÃOS DAS ALMAS! NÃO FUI EU QUE MATEI NÃO!”

— A quem estais carregando,
irmãos das almas,
embrulhado nessa rede?
dizei que eu saiba.

— A um defunto de nada,
irmão das almas,
que há muitas horas viaja
à sua morada.

— E sabeis quem era ele,
irmãos das almas,
sabeis como ele se chama
ou se chamava?

— Severino Lavrador,
irmão das almas,
Severino Lavrador,
mas já não lavra.

— E de onde que o estais trazendo,
irmãos das almas,
onde foi que começou
vossa jornada?

— Onde a Caatinga é mais seca,
irmão das almas,
onde uma terra que não dá
nem planta brava.

— E foi morrida essa morte,
irmãos das almas,
essa foi morte morrida
ou foi matada?

— Até que não foi morrida,
irmão das almas,
esta foi morte matada,
numa emboscada.

— E o que guardava a emboscada,
irmãos das almas,
e com que foi que o mataram,
com faca ou bala?

— Este foi morto de bala,

irmão das almas,
mais garantido é de bala,
mais longe vara.
— E quem foi que o emboscou,
irmãos das almas,
quem contra ele soltou
essa ave-bala?
— Ali é difícil dizer,
irmão das almas,
sempre há uma bala voando
desocupada
(Melo Neto, 2008, p. 148-149).

Além das condições naturais (a seca), a condição humana também recrudescer a morte: a violência banal, cotidiana e corporificada na letalidade da bala. A amplitude do morrer angustia o protagonista:

Desde que estou retirando
só a morte vejo ativa,
só a morte deparei
e às vezes até festiva;
só morte tem encontrado
quem pensava encontrar vida
(Melo Neto, 2008, p. 153-154).

Longe de ser uma estratégia discursiva contemporânea, quiçá o lançar da morte na primeira página de uma obra seja uma tática estrutural milenar. Platão, em *Fédon (ou Da Alma)*, a lança logo no diálogo inicial entre aquele que dá nome ao livro e Equécrates, que assim lhe o solicita:

O que disse ele [Sócrates] antes de morrer? E como morreu? Gostaria de saber, já que atualmente nenhum cidadão de Fliunte tem visitado Atenas, e há muito tempo nenhum estrangeiro vem de lá, que pudesse nos narrar algo definido sobre o ocorrido, além de que simplesmente bebeu veneno e morreu, ficando nós impossibilitados de conhecer outros detalhes (Platão, 2012, p. 9).

No diálogo platônico, a morte é debatida filosófica e teologicamente, pois Sócrates se fixa no argumento da crença na existência da alma – como o subtítulo da obra já deixa evidente. Segundo ele, toda a resignação que podemos ter diante do morrer vem do fato de que, livres das necessidades e concupiscências do corpo (que seriam inexoráveis empecilhos para a mansidão e o tempo que a sabedoria demanda), teríamos nossa alma por fim liberta para buscar o verdadeiro saber e tentar acessar à Verdade da

essência das “coisas que são” (Platão, 2012, p. 23). O *ser*, nessa perspectiva, só seria acessível e acessado quando da negação do corpo, haja vista que disso resultaria o “pensamento puro”:

enquanto tivermos um corpo, e estiver a alma misturada a esse mal, jamais alcançaremos completamente o que desejamos, ou seja, a verdade. Pois o corpo nos mantém continuamente ocupados devido a sua necessidade de sustento; some-se a isso que se é acometido por doenças, estas obstam nossa busca do *ser*. O corpo nos enche de desejos sensuais, apetites e temores, e de toda uma gama de ilusões e tolices, de maneira que, como dizem, ele realmente nos impossibilita em absoluto o pensar (Platão, 2012, p. 23-24).

Vemos, assim, que a morte chega a ser realmente bem-vinda para a filosofia socrática, pois só o morrer torna a alma livre do corpo. O pensamento platônico, portanto, é uma das raízes mais fortes do Cristianismo, havendo igualmente nessa crença religiosa o dogma da alma pura que se liberta do peso corporal sujo e pecaminoso:

E não consiste a purificação no que já há algum tempo mencionamos em nosso discurso, a saber, em separar a alma o máximo possível do corpo, e instruí-la e habituá-la a recolher-se em si mesma e conservar sua integridade em relação a todas as partes do corpo, bem como em viver, tanto quanto seja capaz, tanto no presente quanto no futuro, sozinha e por si mesma, libertada do corpo como de grilhões? (Platão, 2012, p. 25).

Superado o corpo, a possibilidade desse encontro finalmente tranquilo com a filosofia impediria o mundano desespero que a morte poderia ocasionar, conforme se lê nas palavras de Fédon:

No que diz respeito a mim, experimentei emoções estranhas estando ali naquela ocasião [diante de Sócrates prestes a tomar a cicuta]. De fato, não fui tomado pelo sentimento de pena, como naturalmente poderia acontecer presenciando a morte de um amigo, uma vez que o homem me parecia, Equécrates, estar feliz: nos seus modos e em seu discurso, enfrentava a morte com destemor e nobreza, o que me levou a pensar que, mesmo descendo ao Hades, não o estava fazendo sem a proteção dos deuses [...]; tampouco, por outro lado, experimentava prazer por nos ocuparmos de filosofia, como nos era habitual – já que nossos discursos eram dessa natureza naquele ensejo. Senti-me presa de uma emoção estranha, uma mistura inusitada de prazer e dor ante a ideia de que ele estava na iminência de morrer. Todos nós que ali nos encontrávamos éramos afetados de idêntica maneira, sendo

acometidos alternadamente pelo riso e pelo pranto (Platão, 2012, p. 11).

Os sentimentos ambíguos de Fédon e companhia diante da morte evidenciam que, embora a projeção da crença na imortalidade da alma esteja presente, isso não é um consolo completo para a perda de um ser amado. Embora acreditando na continuação da vida em outro plano além deste físico em que estamos, os processos de luto são inevitáveis, naturais e necessários.

Sócrates afirma que “talvez seja especialmente adequado a quem está indo para o outro mundo contar e examinar histórias acerca do que se acredita ser essa viagem para lá” (Platão, 2012, p. 16). Sendo nossa vida uma inevitável contagem regressiva para esse gerúndio de momento incerto (“indo para o outro mundo”), nossa pesquisa e esta tese se mostram como verdadeiras recomendações socráticas, no que ratificamos a relevância e a necessidade de debater este tema.

O argumento do mestre de Platão não se desprende da filosofia nem da crença na metafísica da alma, evidenciando aquela clássica visão interesseira de quem age neste mundo de acordo com modos de proceder visando à vida eterna sempre como um prêmio por suas pretensas ações nobres e elevadas:

porque penso que um homem que realmente passou sua existência dedicando-se à filosofia comporta-se com destemor diante da morte iminente, e alimenta intensas esperanças de que quando morto alcançará *as maiores bênçãos no outro mundo*. [...] É provável que outras pessoas não estejam cientes de que aqueles que se devotam à atividade filosófica corretamente limitam-se a estudar o morrer e o estar morto (Platão, 2012, p. 20, grifo nosso).

Com o trecho acima, Platão confirma a importância temática da morte para o conhecimento filosófico, assim como o faz neste trecho: “aqueles que cultivam a filosofia da maneira correta se exercitam para morrer, a morte se afigurando para eles menos temível do que para quaisquer outros seres humanos” (Platão, 2012, p. 26). A resignação de Sócrates diante da condenação à morte pela cicuta, assim, é explicada: “é provável que quando estivermos mortos teremos a sabedoria pela qual ansiamos e da qual afirmamos ser amantes – e não enquanto vivermos” (Platão, 2012, p. 24). Morto, o filósofo alcançará o almejado saber.

Como outro exemplo de literatura brasileira contemporânea que joga a morte logo na primeira página da obra, citamos o romance *Sorte*, de Nara Vidal – escritora mineira:

Dentro da bacia velha do quintal, cheia de água da chuva, uma ratazana morria.

Preso ao horror do espetáculo, assisti à cena inteira. Os olhos feios do bicho começando a esbugalhar, de certo já inchados pela carne tomada pela imundície da água. Debatia-se incessantemente. A ratazana revirava-se só para, em seguida, virar de novo, buscando um sopro de ar já escasso. Os pés e as patas fizeram meus joelhos tremerem. Agitavam-se desafiando a morte que ria dela [...].

Primeiro caiu o rabo, cansado da luta. Túrgida, roliça, a ratazana parecia estourar. A pele da barriga brilhava de tão esticada. Dentro dela, vivia a morte (Vidal, 2018, p. 15).

A protagonista da obra, ainda criança, observa a morte de um pequeno mamífero tomado tantas vezes como uma praga urbana. Ao longo do romance de formação, a morte (biológica da mãe, da irmã; simbólica dessa irmã (louca); social do namorado que a abandona etc.) se configura como morte-aprendizagem. O horror escatológico da morte do animal, de alguma forma, prepara a personagem para as tantas mortes vindouras. O ensaio visual realizado por meio do pequeno animal apresenta a morte como uma certeza natural incontornável. Um gesto mínimo de empatia poderia ter evitado o fim da vida do bicho; a protagonista, porém, parecia precisar daquele duro e cruel aprendizado, como se ela se preparasse para lidar com o morrer como fato absolutamente inexorável.

Voltando à *Ciranda de pedra*, ainda na mesma já citada primeira página, Virgínia rememora um diálogo com um amigo (futuro amado): “Pensava em Conrado a lhe explicar que os bichos são como gente, têm alma de gente, e que matar um bichinho era o mesmo que matar uma pessoa” (Telles, 2009, p. 15). Matar a formiga é uma forma velada e substitutiva de assassinar Otávia, cujas unhas, mãos e cabelos são itens da longa lista de frustrações de Virgínia: “Otávia com aqueles cachos quase louros caindo até os ombros e com aquelas mãos brancas, tão brancas” (Telles, 2009, p. 18). Esse homicídio simbólico por transferência contém um quê de satisfação para o ego machucado da protagonista.

Embora ela não assassine fisicamente nenhuma outra personagem, ela o faz metaforicamente inúmeras vezes: afastando-se, evitando o convívio, viajando, destruindo violentamente a imagem platônica que deles e delas ela mantinha dentro de si – e essa superação do outro que não a quer e a rejeita, além do luto dos que morrem biologicamente, é primordial para a *morte-aprendizagem* se delinear como elemento catalisador para seu amadurecimento humano.

Dessa forma, carregando experiências (nem sempre positivas) de seus mortos metafóricos e biológicos, Virgínia supera a posição de criança fraca, dependente e instável emocionalmente para alcançar a figura de mulher forte, determinada e independente antes mesmo do fim da obra. Se essa transformação demorou um pouco para acontecer, foi porque a protagonista se afastou dessas pessoas antes de desmascará-las:

Virgínia sentou-se à beira do rio. O mal maior foi não estar nunca presente, não ver de perto as coisas que assim de longe *viraram histórias de semideuses e não de seres humanos inseguros, medrosos*. Teria visto tudo com simplicidade, sem sofrimento. Mas mil vezes se desdobrara em duas para deixar que uma das meninhas corresse por ali, enquanto a outra roía as unhas [...]. E aquela que fugia voltava depois contando coisas extraordinárias (Telles, 2009, p. 195, grifo nosso).

Fugir para o quarto, trancar-se nele, afastar-se para mais facilmente idealizar platonicamente os outros e roer obsessivamente as unhas (“Será que você não cansa de roer as unhas? Hem, Virgínia?” – Telles, 2009, p. 29) são sintomas que delimitam a ansiedade e o mal-estar psíquico e emocional da protagonista. Seu crescimento ao longo do romance, porém, a faz abandonar cada um desses hábitos agora vistos como infantis e também a leva a superar as pessoas que a rejeitaram:

Não, não, *tudo aquilo era memória, chegara a hora de dizer-lhe adeus*. O fluxo da vida que corria como aquele rio era tão belo, tão forte! O sonho era o futuro. Tinha apenas que libertar-se e viver. Agora os passarinhos conversavam em segredo enquanto se aninhavam em meio do arvoredo. Lembrou-se da Irmã Mônica a lhe perguntar se era feliz. “Sinto uma grande tranquilidade”, respondera. E consigo mesma: “Uma indiferença, desde que tranquilidade e indiferença, no fundo, significam a mesma coisa”. Só agora via o quanto se enganara. Indiferença era a paz estagnada de Otávia. E *tranquilidade era aquilo, aquela quietude sob a qual a vida palpitava* (Telles, 2009, p. 196, grifo nosso).

Virgínia alcança uma estabilidade emocional e uma força de vontade e resiliência tão amplas que podemos vê-las até mesmo como uma espécie de frieza, individualismo exacerbado ou ataraxia e estoicismo⁵⁶ (Holiday; Hanselman, 2021), conforme se pode ler no último diálogo do livro, que acontece entre Virgínia e Conrado antes de ela viajar para longe, livre e sozinha, sem rumo, por tempo e lugares indeterminados:

– Hoje é o último dia do ano. Podíamos ficar juntos, Virgínia. Quer mesmo ir?

– É preciso, meu amor. A despedida não pode se arrastar, ficaria dolorida demais. – E, vendo que ele se dispunha a acompanhá-la pela vereda das árvores, deteve-o: – Fique exatamente aqui onde está. No meio do caminho eu me voltarei para vê-lo assim, debaixo deste resto de sol. Quero levar isto comigo, entende? E assim saberei que ainda é dia (Telles, 2009, p. 200).

Em pequenas escolhas volitivas e nas palavras que ela profere, fazem-se evidentes o autoconhecimento e o autocontrole que Virgínia desenvolveu, haja vista que ela sabe exatamente o que fazer tanto para evitar dores desnecessárias, quanto para forjar memórias seguras e confortáveis, das quais ela poderá se alimentar futuramente de modo terapêutico, como quando se recorre a um lugar seguro. Vale salientar que essa forma de lidar com as perdas também possui um lado não exatamente positivo: como mecanismo de defesa, a personagem parece criar uma barreira que a protege, mas a isola de algumas relações interpessoais, tornando-a um indivíduo potencialmente mais solitário e introspectivo.

Não oferecemos uma solução para essa dualidade interpretativa, haja vista que não se trata de um maniqueísmo a ser resolvido; simultaneamente, o mesmo modo de proceder da personagem acarreta tanto consequências positivas (a proteção de si, a resiliência e a não exposição a novos danos emocionais), quanto negativas (o isolamento voluntário⁵⁷, o fechamento em si mesma e a forma mais fria e menos cordial

⁵⁶ “A palavra ‘estoico’ significa resignação impassível diante do sofrimento” (Holiday; Hanselman, 2021, p. 14).

⁵⁷ “A proteção mais imediata contra o sofrimento que pode resultar das relações humanas é a solidão voluntária, o distanciamento em relação aos outros. Compreende-se: a felicidade que se pode alcançar por esse caminho é a da quietude. Contra o temido mundo externo, não é possível defender-se de outra maneira senão por alguma espécie de afastamento, caso se queira resolver essa tarefa por si mesmo” (Freud, 2010a, p. 65).

de conviver com os outros, como quem se mantém na defensiva para se proteger de sofrimentos futuros).

Para o filósofo Emmanuel Levinas (2021), entretanto, esse individualismo de Virgínia poderia ser visto negativamente, haja vista que “o sentido do mundo estará profundamente ligado aos outros homens. É o que acontece numa filosofia onde a preocupação social anima o conjunto do saber e da cultura e onde a terminologia ontológica está ligada ao outro” (Levinas, 2021, p. 119). Já para Franco Moretti (2020), o individualismo seria um traço estrutural do romance enquanto forma literária, haja vista que o foco desse gênero reside, de fato, no âmbito privado (ainda que isso represente certa perda do senso de coletividade e algum distanciamento problemático da alteridade):

Até mesmo nos anos em que a esfera pública se tornou explosiva e invasiva, aquilo que realmente interessa ao romance é a esfera privada e as suas capacidades de sobrevivência a despeito de tudo. Por essa sua neutralidade teimosa e “realista”, o romance é verdadeiramente uma fatia de “liberdade dos modernos”: nada mais nem menos do que isso (Moretti, 2020, p. 13).

Se o romance em geral já possui um vínculo estreito e direto com o individualismo, o romance de formação, proporcionalmente, teria um individualismo exacerbado – o que poderia ser visto como algo antirrevolucionário (haja vista que revoluções são feitas coletivamente) e, assim, poderia ser interpretado, sob esse prisma, como algo alienadoramente conciliatório e até conservador de estruturas políticas e sociais vigentes:

não é de surpreender que os primeiros romances de formação tenham sido escritos na Alemanha e na Inglaterra: é um sinal de como o *Bildungsroman* participa da geopolítica europeia com espírito, digamos, antifrancês: buscando colocar entre parênteses 1789; tomando partido pela *continuidade* entre o antigo e o novo regime (Moretti, 2020, p. 14).

Se há, de fato, esse espírito conformador nas obras que Moretti (2020) cita, isso seria antípoda do que Mário Vargas Llosa (2004) enxerga na literatura em *A verdade das mentiras*. Para ele, a arte literária revela “a natureza da ficção e das suas propensões sediciosas” (Llosa, 2004, p. 12). Sem esse elemento de sedição, a literatura seria pálida, fraca, obediente, submissa, e fugiria de sua vocação, que é ser

escrita e lida para que os seres humanos tenham as vidas que não se resignam a não ter. No embrião de todo romance ferve um inconformismo, pulsa um desejo insatisfeito. [...] Não se escrevem romances para contar a vida, senão para transformá-la, acrescentando-lhe algo (Llosa, 2004, p. 12).

Por nossa análise não se tratar de um tribunal, não proporemos julgamentos nem leituras fechadas e deixamos em aberto as potencialidades interpretativas das atitudes de Virgínia quanto à defecção do outro, as quais podem ter consequências individuais e sociais tanto positivas, quanto negativas (como já dito), afinal

é a coexistência das ideologias em nosso mundo – para resumir e, naquilo que nos concerne, uma ideologia individualista e uma ideologia coletivista – que é a condição necessária da presença mútua atual das estratégias interpretativas. [...] Não é uma superioridade, nem forçosamente uma maldição, mas muito mais um traço constitutivo de nosso tempo, precisamente, poder dar razão a cada um dos campos opostos, e não saber escolher entre eles: como se o próprio de nossa civilização fosse a suspensão da escolha e a tendência a tudo *compreender* sem nada *fazer* (Todorov, 2014, p. 203).

Voltando à análise literária, vemos que, de algum modo, a despedida – quiçá derradeira – de Conrado representa uma morte simbólica, pois a ideia do reencontro com o seu corpo parece descartada, mas sua imagem, registrada na retina idealizadamente, permanecerá com a protagonista como uma memória segura, agradável e eterna. Ao contrário de um ser vivo, constantemente em mutação, alternando suas identidades, seus gostos e atitudes, talvez deixando de amá-la e magoando-a, um ser registrado na memória – estagnado e platonicamente idealizado – não equivaleria a um morto? Incapaz, sim, de ofendê-la e de traí-la, porém morto.

No último parágrafo do romance, sintaticamente, o verbo “Apagou-se” tem como referente o próprio Conrado, com o qual concorda no singular. A concordância verbal seria no plural caso se referisse aos raios de sol:

Trocaram um leve beijo. Depois ela prosseguiu sozinha pelo estreito caminho de sombra. Quando julgou ter atingido a metade, voltou-se. Lá estava Conrado, na mesma posição em que o deixara, de pé na clareira. Mas os frouxos raios de sol que o iluminavam já tinham desaparecido. “*Apagou-se*”, pensou ela acenando-lhe *pela última vez*. Ainda ouviu o grito do pássaro rompendo a quietude, porém não o achou mais parecido com a risada de Otávia. Era apenas um som anônimo, perdido na tarde (Telles, 2009, p. 200, grifo nosso).

Apagá-lo não seria, portanto, também uma espécie de morte? Deixá-lo para trás depois de lhe acenar “pela última vez” não faz de Conrado mais um morto em sua trajetória de aprendizagens? Além do companheiro de quem se despede, Virgínia também supera a irmã, Otávia, cuja risada ela associava ao citado grito do pássaro. Irmã essa que a excluía constantemente, do que resultou um necessário luto para reconhecer que com ela Virgínia não podia contar⁵⁸. Biologicamente viva; fraternalmente morta.

Manter a irmã associada ao pássaro seria dar-lhe vida, mantê-la no espaço da memória, preservar-lhe uma morada dentro de si. Essa reminiscência, no entanto, poderia reinvocar, sucessivamente, traumas e dores passadas, pesos e empecilhos para o desenvolvimento e o bem-estar psicoemocional de Virgínia. Esta, portanto, opta por apagar também a irmã, que passa a ser, metaforicamente, outra morta com a qual ela pode concretizar aprendizagens, superando a dor de ter amado uma pessoa para quem ela nada significou:

Mergulhou a mão na água, deixando que a correnteza suave levasse seus dedos. Existia em verdade o cenário, este era real e permanecia tal qual o imaginara, fiel na sua força revelada naquele tronco, fiel na fragilidade resumida naquela formiguinha a subir por um fiapo de relva. Existia, isto sim, a música no ar, branda como a quentura de um ninho [...].

O grito sonoro do pássaro desconhecido voltou a rasgar o céu. Virgínia estremeceu. Aquele grito lembrava a risada de Otávia. Inclinou-se sobre o rio. E pareceu-lhe ver emergindo do fundo das águas um rosto de olhos a se diluírem como duas gotas de tinta. Os cabelos verdes de erva abriam-se mansamente em tufos que a correnteza ondulava. “Otávia!” Mas a face se desfez e desapareceu na superfície (Telles, 2009, p. 195-196).

Depois de um longo processo de desconexão, Virgínia finalmente se desliga não só da presença física de Otávia, mas também da persistente imagem fantasmática dessa

⁵⁸ É bastante popular (no nível de resenhas na internet e vídeos de perfis literários no YouTube) e amplamente aceita a leitura do título da obra (*Ciranda de pedra*) relacionada a uma fonte que decora o jardim da casa de Virgínia: estátuas de anões de mãos dadas, tão firme e indissolúvelmente atadas que impediam o ingresso da protagonista entre eles, encaminhando-a para uma desolada e cruel rejeição, um exílio forçado em si mesma, o que representa, novamente, a morte simbólica daqueles que a desprezam e a afastam do convívio interpessoal. Essa metáfora visual bastante sugestiva foi extremamente importante para que elegêssemos a obra como *corpus* de nossa pesquisa, por isso reiteramos a importância dessa imagem. Corroborando com essa interpretação, em “A errância, o gótico, a ciranda”, capítulo do livro *Lygia Fagundes Telles entre ritos e memórias*, Copati e LaGuardia (2013) afirmam que várias personagens de *Ciranda de pedra* atuam para deixar Virgínia fora “da ciranda de pedra dos irmãos, amigos e vizinhos que a excluem e deserdam” (Copati; LaGuardia, 2013, p. 149).

irmã, configurando-se, assim, a conclusão do luto fraterno e o encarceramento, no inconsciente, das memórias desagradáveis que acompanhavam a simples menção das irmãs que “estavam muito bem sem ela” (Telles, 2009, p. 27). Esse assassinato simbólico das irmãs que ocorre no inconsciente de Virgínia nos revela que “a realidade *psíquica* [...] tem significado e consequências sérias o suficiente” (Freud, 2021, p. 49). As palavras freudianas são didáticas:

Em nossos impulsos inconscientes, eliminamos diariamente e a todo momento todos aqueles que se interpõem em nosso caminho, que nos ofenderam e nos prejudicaram. A frase “Que o diabo te carregue”, que tantas vezes nos vem aos lábios em um descontentamento jocoso, na verdade quer dizer “Que a morte te carregue”, pois em nosso inconsciente é um desejo de morte sério e vigoroso (Freud, 2021, p. 49).

Além de funcionar como mecanismo de defesa, esse assassinato simbólico/psicológico revela também a autocracia do eu, que tende a ser autocentrado, revelando as tiranias do ego que só não tornam o mundo em um lugar inóspito, caótico e inabitável devido às autocensuras impostas pelo superego, nosso regulador ético. É por isso que a Psicanálise é uma das áreas do saber que mais contribuem para o nosso autoconhecimento:

Sim, nosso inconsciente mata até por pequenezas, como a antiga legislação ateniense de Drácon, que não conhece outra punição para crimes além da morte, e isso com certa coerência, pois qualquer dano ao nosso todo-poderoso e autoritário *eu* é, no fundo, um *crimen laesae majestatis* (Freud, 2021, p. 49).

Tais “desejos de morte inconscientes” (Freud, 2021, p. 51) podem tanto nos levar a uma prática de autoanálise para reconhecermos nossa paisagem psíquica, admitindo o que existe, secreta e inconscientemente, dentro de nós, quanto nos levar a um improdutivo estado de negação:

O leigo sente um horror extraordinário diante dessa possibilidade de sentimento e pressupõe que essa aversão é um motivo legítimo de descrença contra as afirmações da psicanálise. Injustamente, me parece. Não se visa a nenhuma degradação de nossa vida amorosa (Freud, 2021, p. 52).

Os assassinatos simbólicos/psicológicos levam a um gradativo e expansivo fechar-se em si mesma de Virgínia; no entanto, ainda que não tenha sido mostrado como algo visceralmente problemático no romance, tudo isso pode acarretar um esfacelamento do eu, que não se sustenta sem o outro, conforme tão bem nos esclarece Bakhtin (2010):

Eu tomo consciência de mim e me torno eu mesmo unicamente me revelando para o outro, através do outro e com o auxílio do outro. Os atos mais importantes, que constituem a autoconsciência, são determinados pela relação com outra consciência (com o tu). [...] O próprio ser do homem (tanto interno quanto externo) é *convívio mais profundo*. Ser significa *conviver*. [...] Ser significa ser para o outro e, através dele, para si. O homem não tem um território interior soberano, está todo e sempre na fronteira, olhando para dentro de si ele olha *o outro nos olhos* ou *com os olhos do outro* (Bakhtin, 2010, p. 341).

Nossa protagonista se isola, porém, porque está machucada; especialmente porque “cada um desses entes queridos era um pedaço do próprio *eu* amado” (Freud, 2021, p. 42). Dentre as tantas feridas narcísicas que podem surgir por meio de inúmeros acontecimentos durante a infância e ao longo de toda a vida, a dor e a cicatriz resultantes da experiência de não receber um olhar de desejo estiveram presentes em Virgínia: “Só para Otávia e para suas avencas tinha aquele olhar de servidão. De amor” (Telles, 2009, p. 29). Ainda que se trate do olhar de uma de suas cuidadoras (Frau Herta) e não do de sua mãe, a carência e a lacuna ecoam em Virgínia porque não ser o alvo desses olhos a impede de “restituir algo que uma filha já teve, quando era objeto do olhar materno apaixonado de que *os pequenos se nutrem*” (Corso; Corso, 2006, p. 111, grifo nosso).

Como dito anteriormente na Introdução desta tese, em *A confissão da leoa*, Mia Couto, igualmente, introduz a morte ainda no primeiro capítulo da obra, quando uma das personagens protagonistas, Mariamar, começa a rememorar o velório de sua irmã, Silência (também estruturalmente sintomático na primeira página do romance, por isso repetimos o trecho a seguir):

Sobrevivem ilusões e certezas que, na nossa aldeia de Kulumani, são passadas de geração em geração. Todos sabemos, por exemplo, que o céu ainda não está acabado. São as mulheres que, desde há milênios, vão tecendo esse infinito véu. Quando os seus ventres se arredondam, uma porção de céu fica acrescentada. Ao inverso, quando perdem um filho, esse pedaço de firmamento volta a definhar.

Talvez por essa razão a minha mãe, Hanifa Assulua, não tenha parado de contemplar as nuvens durante o enterro da sua filha mais velha. A minha irmã, Silência, foi a última vítima dos leões que, desde há algumas semanas, atormentam a nossa povoação (Couto, 2012, p. 13-14).

Mal começa a narrativa e a morte biológica de Silência⁵⁹ já coloca a sua irmã, Mariamar, em contato com a grave experiência do luto. Ao contrário de Otávia, com quem Virgínia tinha uma relação conflituosa e pouco agradável, Silência se relacionava de modo mais harmônico com Mariamar, o que certamente afeta a personagem com um luto (ou melancolia⁶⁰) mais profundo.

Além desse quesito, existem outras diferenças na forma como Virgínia e Mariamar lidam com a morte. Talvez – deixaremos aqui as hipóteses para desenvolvermos em pesquisas futuras – o fato de a obra de Mia Couto ser africana faça com que ela se distancie um pouco do padrão individualista predominante em nossa cultura ocidental hegemônica.

Embora Moçambique, assim como o Brasil, também tenha sido um país colonizado por Portugal (o que lhe traz, hegemonicamente, uma cultura cristã, patriarcal, machista, capitalista etc.), existem importantes diferenças culturais entre o comportamento das personagens comparadas, especialmente no que concerne ao individualismo e à abertura à alteridade: Virgínia é notadamente mais individualista, mais voltada para si mesma, como um sujeito autônomo que busca sua liberdade, seu autoconhecimento e sua autorrealização; já Mariamar está mais intimamente ligada ao senso de coletividade, abrindo-se mais ao outro, deixando-se mais porosa à alteridade – principalmente quanto às pessoas que representam sua ancestralidade (notadamente seu avô), haja vista que as “sociedades africanas estruturam-se em torno da família, de linhagens, cujo parentesco é definido pelos ancestrais comuns. Cultuar os ancestrais é

⁵⁹ A forma com que Mia Couto, assim como muitos autores, nomeia suas personagens carrega significados e interpretações. Silência representa a opressão verbal imposta às mulheres em uma comunidade extremamente sexista e patriarcal em que o silêncio é imposto ao feminino, enquanto a palavra é uma prerrogativa do masculino: “Sabe por que não deixam as mulheres falar? Porque elas já estão mortas” (Couto, 2012, p. 115).

⁶⁰ A distinção entre luto e melancolia é feita por Freud (2010) em um texto curto (de 1915) e basilar para o desenvolvimento posterior do conceito psicanalítico de “superego”, conforme já visto no primeiro capítulo.

dar continuidade às linhagens” (Franco, 2010, p. 134). A atitude de Mariamar revela maior completude porque,

por mais meritório que esse autodesenvolvimento seja, e embora possa salvar nossa alma, ainda não é o bastante para a felicidade. Para tanto, é necessário ir além do próprio isolamento e criar um vínculo com o outro. Seja em que plano elevado se dê a sua vida, o *Eu* sem o *Você* vive uma existência solitária. [...] Só nos tornamos um ser humano completo, que realizou todas as suas potencialidades, se, além de sermos nós mesmos, somos ao mesmo tempo capazes e felizes de sermos nós mesmos com outro. Atingir esse estado envolve as camadas mais profundas de nossa personalidade (Bettelheim, 2013, p. 376-377).

Além dessa questão do individualismo como herança do “mundo civilizado europeu”, a colonização imposta por Portugal a Moçambique não deixa de ser um elemento conflitante, haja vista colocar em choque a cultura dominante estrangeira sobre as múltiplas culturas locais – as autóctones e as de povos que lá chegaram anteriormente, também deixando suas influências e marcas culturais: “No chão sagrado do nosso cemitério figurava mais uma cruz a mostrar que éramos distintos, entre muçulmanos e pagãos” (Couto, 2012, p. 14).

Essa influência colonizadora é tão marcante quanto a que tem ocorrido em terras brasileiras, onde as nossas comunidades indígenas e os povos negros tiveram (e ainda têm) sua cultura constantemente subjugada em processos explícitos de tentativas (algumas bem-sucedidas) de apagamento e aniquilação através de um genocídio interminável, do etnocídio⁶¹, do epistemicídio e do racismo estrutural (Almeida, 2020) já citados, concretizando o fato de que “cada cultura segue os seus próprios caminhos em função dos diferentes eventos históricos que enfrentou” (Laraia, 1986, p. 36).

Ao longo desse tempo colonial, muitos mundos já acabaram, foram esquecidos e assassinados. Porém, o que permanece por aqui é a guerra [ainda que muitos evitem esse nome]. E, nesse caso, os praticantes contrários ao modo dominante estão a batalhar para continuar a existir (Rufino, 2021, p. 9).

⁶¹ No já citado *Coisas de índio: versão infantil*, Munduruku (2019) afirma que “as pessoas [...] inventaram, então, jeitos de se apossar das riquezas que esses povos [indígenas] possuíam, escravizando as pessoas ou destruindo sua cultura, seu modo de estar no mundo, suas crenças, suas casas. A isso damos o nome de etnocídio” (Munduruku, 2019, p. 8).

Acreditamos que essa miríade de culturas não se torna mais problemática em nossa pesquisa porque analisamos as personagens na totalidade fechada (o livro limitado ao número de páginas em que foi publicado, ainda que seja potencialmente vasto em leituras, análises e interpretações) da obra literária; fosse um estudo sociológico que visasse abranger uma comunidade (ampla e mista), os desdobramentos teóricos e conceituais seriam ainda maiores⁶².

A distinção entre pessoas reais e personagens literárias é comentada por Terry Eagleton em *Como ler literatura*: “Uma das maneiras mais usuais de desconsiderar a ‘literariedade’ de uma peça ou de um romance é tratar seus personagens como se fossem pessoas de carne e osso. Em certo sentido, claro, é algo quase impossível de evitar” (Eagleton, 2020, p. 53). Quando entendemos a obra literária como uma totalidade fechada quanto às personagens, é no sentido de estas não terem passado nem futuro⁶³, caracterizando-se como seres sem pré-história⁶⁴ e sem pós-história, o que nos entrega um texto com início, meio e fim – ainda que, internamente, essas barreiras temporais possam ocasionalmente diluir-se como estratégia narrativa.

Tratando-se, portanto, de um ser ficcional delimitado pelas páginas das narrativas (como bem fala Antonio Candido em *A personagem do romance*), o trabalho de análise fica mais sob controle, pois o romance forja sua própria realidade, e é nela que nos ancoramos. Neste trecho (do segundo capítulo do livro *A personagem de ficção*), Candido (2009) afirma que

o escritor lhe deu [à personagem], desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser. Daí ser ela relativamente mais lógica, mais fixa do que nós. E isto não quer dizer que seja menos profunda; mas que a sua profundidade é um universo cujos dados estão todos à mostra, foram pré-estabelecidos pelo seu criador, que os selecionou e limitou em busca de lógica (p. 59).

⁶² Seguimos o exemplo do procedimento técnico de literatura comparada que Erich Auerbach (2011) realiza em *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. A título de exemplo, no primeiro capítulo do livro (intitulado “A cicatriz de Ulisses”), o autor elabora uma leitura e análise comparativa entre textos gregos de Homero (*Iliada*) e textos judaicos do Velho Testamento, unindo, respectivamente, uma obra oriunda de terras (hoje) europeias e textos de terras do (hoje) Oriente Médio.

⁶³ “As figuras literárias não têm futuro” (Eagleton, 2020, p. 54).

⁶⁴ “As figuras literárias não têm pré-história” (Eagleton, 2020, p. 54).

Destarte, ao contrário de quando se analisam pessoas biográficas, ao analisarmos personagens literárias temos acesso ao todo que a autora e o autor nos deram; por mais ricas, amplas e complexas que sejam, o fechamento material da obra (início, meio e fim) nos oferece uma realidade sob controle dessas personagens, apesar da riqueza da polissemia do texto.

O escritor e ensaísta Michel Zéaffa (2010), em *Pessoa e personagem: o romanesco dos anos de 1920 aos anos de 1950*, também discorre sobre esse vínculo e essa potencialidade que há entre o ser ficcional e os seres biográficos, unindo literatura e sociedade, assim como o faz o nosso Antonio Candido (2010):

Dispersão e reunião; fragmentação sempre atual e reunião (totalidade) possível da pessoa: parece-nos que sobre estes dois polos, sobre esses dois movimentos, pode ser fundada uma análise estrutural que permita depreender o significado tanto humano quanto estético do romance do homem interior (Zéaffa, 2010, p. 139).

Isso representaria uma dentre as tantas “potências” do romance. Zéaffa lista vários autores cuja “maioria dentre eles considera um único aspecto do romanesco, mas fundamental: a expressão da pessoa” (Zéaffa, 2010, p. 285). Haveria, portanto, certo consenso em se estudar personagens literárias para, a partir delas, estabelecer alguns vínculos com o social; é a extensão que acreditamos haver entre elas e nós (as pessoas) com a tese da morte-aprendizagem.

Ainda conforme o autor, o romanesco traduz “a primazia do ser sobre a intriga” (Zéaffa, 2010, p. 286), realçando nossa tendência (por vezes automática e até inconsciente) de ver a categoria analítica “personagem” sobressair frente às outras (espaço, narrador, tempo e enredo): o “caminho de um relato, longe de ser o de um espelho, traça uma filosofia da pessoa que a própria personagem terá feito” (Zéaffa, 2010, p. 286).

Dessa forma, “o romance permanece este análogo literário do real” (Zéaffa, 2010, p. 286) e, ainda nas palavras do autor, o vínculo artístico com o social nos faria aproximar essa teorização tanto com a personagem Mariamar, quanto com a personagem Virgínia (mesmo que esta tenha uma tendência mais abertamente individualista, a conexão com a sociedade vai além dessa aparência a que nos leva uma primeira leitura da obra):

desta vez a experiência literária não tende mais essencialmente a descrever a expansão de um Eu à procura de sua identidade, ou de um acordo “refletido” com o mundo. A vida é agora explorada sem recorrer ao filtro da subjetividade. Engajados na vida, personagens ou narradores ignorarão os refúgios do Ego. A vida toma um aspecto heroico ou miserável, mas *sempre coletivo* (Zéraffa, 2010, p. 286, grifo nosso).

Isso nos autorizaria a ver, como metodologia, uma lógica mais direta de indução e dedução entre personagens e nós, pessoas biográficas, ratificando novamente o vínculo que tem consenso entre alguns críticos e teóricos, como nos fala Sérgio Paulo Rouanet (1990) em *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Na obra, afirma-se que, “como a linguagem, a arte é mimesis” (Rouanet, 1990, p. 124) e que, “da mesma forma que é mimesis da história, a arte é mimesis da natureza” (Rouanet, 1990, p. 125).

Esse movimento de inspiração e retroalimentação entre mundo e obra, realidade factual e arte, nos autoriza, de certo modo, a ler personagens como pessoas, assim como nos permite estabelecer aprendizagens para nossas vivências reais a partir das vivências artísticas e literárias desses seres fictícios – o conceito de mimesis, embora não seja uma transposição direta (mas mediada) entre realidades distintas, nos deixa delinear esses vínculos. Ratificando nosso pensamento, temos ainda o que Roland Barthes (2011c) ensina em *Crítica e verdade*: “a literatura [...] é considerada como a encarnação de uma certa *consciência* de toda a sociedade, e passa assim por um valor, se se pode dizer, historicamente natural” (Barthes, 2011c, p. 71). Pessoa e personagem, portanto, são instâncias que nos autorizam a estabelecer um intenso paralelo. “Que uma obra reflete influências do ambiente cultural em que surge é, portanto, um fato fácil de compreender” (Amora, 2006, p. 133-134). Sobre a construção das personagens, assim comenta James Wood (2012) em sua obra *Como funciona a ficção*:

O mais difícil é a criação do personagem de ficção. [...] Bastam pouquíssimas pinceladas para, digamos, dar vida a um retrato; e – como corolário disso – o leitor pode captar personagens miúdos, efêmeros e mesmo planos tão bem quanto heróis e heroínas grandiosos, redondos e elevados (Wood, 2012, p. 87-88).

O cuidado da escritora e do escritor para forjar suas personagens revela, dessa forma, a possibilidade de elaborar, igualmente, a verossimilhança e a lógica do vínculo

entre o social e o literário, sempre no caminho de mão dupla por meio do qual a literatura se alimenta do real, bem como o real também dela se alimenta, conforme se vê tão bem revelado na máxima – bastante clichê, mas nem por isso menos válida – “A vida imita a arte; e a arte imita a vida”.

Temos, ainda, o que Pável Nikoláievitch Medviédev (2016) propõe em *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica*. Quando o autor afirma que “a unidade temática da obra é inseparável de sua orientação original na realidade circundante, isto é, inseparável das circunstâncias espaciais e temporais” (Medviédev, 2016, p. 197), ele ratifica o vínculo sociológico da literatura, autorizando-nos a estabelecer nossas propostas de análises temáticas sobre o papel da morte na formação humana tanto das personagens, quanto do público leitor das obras.

Medviédev coaduna nossa visão de que a literatura possui – mesmo que isso não se constitua como uma *função* – certo caráter formador (ou pedagógico), propiciando novos saberes, novas formas de sentir e de ver, perspectivas e aprendizagens àqueles e àquelas que têm acesso a ela:

Assim como as artes plásticas ensinam o nosso olho a ver, aprofundam e ampliam a área de visão, da mesma forma os gêneros literários bem consolidados enriquecem nosso discurso interior com os novos procedimentos de tomar consciência e compreender a realidade (Medviédev, 2016, p. 198).

Essa consciência de que fala o autor poderia ser oriunda, tendo-se em vista nosso *corpus*, das constantes vivências das personagens, principalmente quando a morte se faz presente. Assim, um conteúdo literário poderia nos ensinar sobre uma experiência própria de nossa vida concreta, o que nos remete à possibilidade de o romance de formação exercer influência pedagógica tanto sobre as personagens, quanto sobre os leitores.

Utilizando os termos citados por Vladimir Safatle (2022) para discorrer sobre a teoria psicanalítica do fetichismo (em *Fetichismo: colonizar o outro*), podemos ver que o romance de formação representaria tanto um empreendimento de crescimento estritamente individual quanto amplamente coletivo (social), pois nele há “um paralelismo entre progresso ‘histórico-natural’ da humanidade (filogênese) e desenvolvimento do indivíduo (ontogênese)” (Safatle, 2022, p. 36).

A associação que fizemos com essas palavras do autor deve-se ao fato de ele relatar questões de saúde mental de outrora, mas que nos lembram bastante da hipótese de *morte-aprendizagem* vista na vivência do luto enquanto etapa inevitável quando se enfrenta o fim da vida, especialmente se entendemos o luto como forma de evitar estados melancólicos entorpecentes que suspendem o viver que se tinha antes de perder alguém amado:

no final do século XIX, a doença mental era compreendida sobretudo como um *fenômeno de regressão e degenerescência* no qual o progresso da doença fazia o caminho inverso do desenvolvimento do indivíduo, já que ele seria, principalmente, dissolução de funções complexas de coordenação das faculdades e julgamentos; substituição de tais funções por atividades cada vez mais simples e restritas. Tal noção de doença mental dependia, assim, de uma certa teleologia evolutiva na qual etapas anteriores de maturação seriam superadas e integradas em etapas subsequentes; noção essa que se organiza a partir da lógica do aperfeiçoamento progressivo (Safatle, 2022, p. 36-37).

Enquanto a melancolia seria um empecilho para o desenvolvimento humano, a consciência da *morte-aprendizagem* nos possibilitaria avançar apesar das dores oriundas do morrer. É a dialética entre luto e melancolia sendo aplicada deliberadamente para tentar evitar o adoecimento psíquico. Mais do que propiciar o amadurecimento e o crescimento humano, o luto bem vivido evitaria os tão temidos processos de regressão psíquica: se não é possível o desenvolvimento contínuo, que pelo menos se evite o regresso a fases de uma espécie de infância mental em que debilidades e carências ocupam o espaço da maturidade psicológica, isto é, a tão sonhada – e quiçá utópica – plenitude das funções cerebrais; a morte, assim, após a vivência efetiva do luto e com as devidas ressignificações da vida que ainda temos, operaria como uma galvanização da psique, como uma função fática no interior do sujeito, onde os nossos múltiplos eus se comunicam em nosso inconsciente para elaborar o autoconhecimento.

Para Krenak (2022), o senso de coletividade e a consciência ancorada no tempo presente seriam essenciais para a nossa educação, o nosso crescimento e o nosso bem-estar:

A presença dos outros seres não apenas se soma à paisagem do lugar que habito, como modifica o mundo. Essa *potência de se perceber pertencendo a um todo* e podendo modificar o mundo poderia ser uma boa ideia de educação. Não para um tempo e um lugar imaginários, mas *para o ponto em que estamos agora* (Krenak, 2022, p. 103, grifo nosso).

Numa perspectiva de desenvolvimento individual, no já citado *A anatomia de um luto*, C.S. Lewis (2021), ao discorrer sobre a perda de sua esposa, corrobora essa ideia de amadurecimento doloroso mediante a morte, como se esta pudesse trazer algum esclarecimento extra, ensinamentos que se cravam no corpo do enlutado, ensinando-lhe através da dor oriunda da ausência definitiva do ser amado, como se esse vácuo pudesse ser preenchido por alguma forma de conhecimento até então não acessado: “Eu tive minhas misérias, não as dela; ela tinha as suas, não as minhas. O fim das dela seria o amadurecimento das minhas” (Lewis, 2021, p. 40-41).

Por fim, nossa terceira personagem, Arcanjo Baleiro, também tem a morte explicitada em seu primeiro capítulo (outra evidência estrutural): o assassinato de seu pai, crime cometido pelo irmão do protagonista.

Sou caçador, sei o que é perseguir uma presa. Toda a minha vida, porém, fui eu o perseguido. Um tiro de espingarda persegue-me desde a infância. Esse disparo me atirou, há quarenta anos, definitivamente, para fora do sono. Eu era menino e dormia com essa competência que só as crianças alcançam. A detonação rasgou a noite e o mundo. Não sei como, na altura, percorri o longo corredor: os meus pequenos pés estavam grudados ao pavimento. Na sala, encontrei o meu pai com o peito desfeito, os braços esgravatando por entre um mar de sangue, como se nadasse para uma margem que só ele visse (Couto, 2012, p. 31).

Evidencia-se, assim, mais uma vez, a recorrência da temática *morte* nas narrativas em estudo e salienta-se o quão marcante será o conjunto de consequências do morrer para a trajetória de cada personagem. Como já dito anteriormente, o posicionamento do evento *morte* logo no início de cada bloco narrativo revela-se como uma característica estrutural não aleatória nas obras, pois, situado ainda na introdução da narrativa, o morrer vai reverberando seus efeitos no decorrer dos romances – indo além de um tema eventual e se calcificando na estrutura literária. Além de ser um painel inicial nos livros, a morte se adensa quando alcança mais personagens, seja biológica, seja metaforicamente:

[...] Um acidente já previsto pela nossa mãe:

– *Armas de fogo em casa são causa de tragédia.*

Era assim que dizia Martina Baleiro. No dia em que meu pai morreu a nossa mãe já ali não estava para confirmar a sua premonição. Ela tinha

morrido umas semanas antes. Uma estranha doença a consumiu num ápice. Apenas com dez anos – e num espaço de um mês – fiquei órfão de pai e mãe. E separaram de mim, para sempre, o meu mano Rolando (Couto, 2012, p. 32).

A exemplo do que acontece com a protagonista de *Ciranda de pedra*, o mesmo ocorre com Arcanjo Baleiro: ainda em vida, perde-se alguém amado para a espécie de morte que é a loucura. Antes de perder a mãe biologicamente, Virgínia a perde quando sua progenitora tem sua sanidade mental fortemente abalada. O eu que surge no processo de diagnóstico da insanidade psíquica distancia-se do eu materno anterior, e nisso reside um luto, haja vista que equivale a uma morte da subjetividade de outrora. Igualmente ao que procede com o irmão do protagonista de *A confissão da leoa*:

Por ser adolescente, foi-lhe poupada qualquer investigação policial. Estava a limpar a arma, conforme fazia regularmente por instrução paterna. Decidiram, antes, conduzi-lo para um hospital psiquiátrico. *Dizem que nunca mais falou, nunca mais foi gente*. Rolando era a bondade em pessoa: a sua alma sucumbiu, devorada pela má consciência. No céu noturno da lenda da nossa mãe, o meu irmão juntava-se às estrelas engolidas pelo escuro (Couto, 2012, p. 32, grifo nosso).

Podemos dizer que o tamanho do impacto sofrido é proporcional à perda tripla: a morte biológica da mãe e do pai, e a morte simbólica do irmão, representada pela internação vitalícia em hospital psiquiátrico (e com o agravante terrível de sofrer todas essas perdas no “espaço de um mês”). Não à toa, a aparente melancolia que acompanha a personagem ao longo da obra parece ser igualmente tripla, afetando-lhe até mesmo o sono:

São duas da manhã e o sono não me chega. Daqui a algumas horas anunciam o resultado do concurso. Saberei então se fui selecionado para dar caça aos leões de Kulumani. Nunca pensei que essa escolha me alvoroçasse tanto. Preciso tanto de dormir! Não é descanso que procuro. Quero, sim, ausentar-me de mim. Dormir para não existir.

É quase manhã e eu ainda brigo com os lençóis. Não tenho outra doença: a insónia intercalada por sonos breves e estremunhados (Couto, 2012, p. 29).

Essa insônia como sintoma é importante para ressaltarmos: o que defendemos aqui como *morte-aprendizagem* não se configura como um processo permeado

unicamente por experiências positivas; trata-se de um processo triste, doloroso e angustiante do qual geralmente se sai diferente. A ideia de crescimento, amadurecimento e desenvolvimento humano que pode decorrer da experiência do morrer não apaga todo o peso e toda a dor de perder, permanentemente, pessoas queridas, haja vista que ocorre o “*nosso colapso completo* quando a morte afeta alguém próximo, um dos pais ou cônjuge, um irmão, filho ou amigo querido” (Freud, 2021, p. 43, grifo nosso). As cicatrizes emocionais não abandonam Arcanjo Baleiro: “A insônia traz lembranças que eu não queria; o dormir lava memórias que eu queria guardar. O sono é a minha doença, a minha loucura” (Couto, 2012, p. 65).

A recorrência da morte é tão intensa que ela vem até por meio de palavras de personagens secundários que se enquadram como “tipo” (Candido, 2009, p. 62), como se percebe neste trecho:

– *Chegaram vocês!* – exclama o cego, como se cumpríssemos um destino. E depois sentencia: – *Vocês vieram para deixar o vosso sangue em Kulumani.* [...]

O cego faz uma vénia e volta a apoiar-se no meu braço para rematar:

– *Não há morrer, não há matar. Vocês todos vêm morrer a nossa casa.*

Olho em redor. Há duas noites foi aqui morta uma jovem mulher. Antes dela, umas vinte outras foram devoradas pelas feras. Não longe, no meio do capinzal, restariam ainda pegadas de sangue, indeléveis restos de indizíveis crimes. Penso na dor e no medo daquela gente. Penso no desamparo daquela aldeia, tão longe do mundo e de Deus. Kulumani [a aldeia] era mais órfã do que eu (Couto, 2012, p. 76-77).

Configura-se, dessarte, uma espécie de *morte estrutural* que atravessa ininterruptamente toda a obra. O parricídio cometido pelo irmão do protagonista repercute repetidamente: “As mãos de Rolando fabricam, para além da lonjura, cada uma das minhas insônias” (Couto, 2012, p. 141). Morte dupla: a assassinato do pai e, de certa forma, de si mesmo, já que o crime o leva a residir vitaliciamente em um hospital psiquiátrico. Luto duplo – e, mais tarde, quiçá, uma melancolia igualmente dupla.

A não superação desse ato nos leva a interpretar o nome da personagem Rolando como algo que não para: como o mito de Sísifo (condenado eternamente a subir uma pedra até o alto de uma montanha e vê-la cair novamente para refazer essa ação no dia seguinte), Arcanjo Baleiro revê, diariamente em suas insônias, o crime do irmão

Rolando rolando, descendo violentamente pela superfície de seu sofrido sono – e assim sucedendo-se ininterruptamente, dia após dia. “Começar a pensar é começar a ser atormentado” (Camus, 2012, p. 18).

Já o nome do protagonista – Arcanjo Baleiro – possui a dupla potência da morte: física (de quem mata mediante bala de revólver, Baleiro); e espiritual (de quem mata ao expulsar o mal do Paraíso: Arcanjo banindo Lúcifer e outros demônios; potente o suficiente para banir não apenas um, mas toda a legião); como podemos ver nestes trechos: “a espingarda cumpre a sua mortífera natureza. Disparo certo e o bicho tomba, riscado do viver. [...] *Entra, meu filho. [...] O meu rebanho há muito que espera fervorosamente por ti. Arcanjo é o teu nome e foi Deus que te enviou*” (Couto, 2012, p. 170-172).

Para Gérard Vincent (2009), em “Uma história do segredo?”, segundo capítulo do quinto volume de *História da vida privada*, o matar e o morrer resvalam na identidade do sujeito: “Se um homem recebe a morte, ele se transforma em um cadáver; se um homem dá a morte, ele se transforma em um outro homem” (Vincent, 2009, p. 179-180). A metamorfose identitária de Arcanjo Baleiro, porém, não se configura como um item positivamente transformador; dessas mudanças, decorrem angústias e inquietações.

Aproveitando o ensejo dessa busca por significação de nomes, voltamos a Lygia Fagundes Telles para interpretar a “ciranda de pedra” que dá nome ao romance: “Tem um caramanchão cheio de plantas e perto do caramanchão uma fonte no meio de *uma roda de cinco anõezinhos de pedra, você precisa ver que lindo os anõezinhos de mãos dadas!*” (Telles, 2009, p. 25, grifo nosso). Embora curto, esse trecho nos permite propor seis camadas de interpretação:

- a) a *roda* (círculo, fechamento) deixa Virgínia de fora, o que é reforçado pela locução adjetiva
- b) *de pedra* (fria, rígida, inerte, imóvel, morta), ratificando a exclusão da protagonista, que não será parte do grupo;
- c) *anõezinhos* – em oposição à grande, forte e autônoma mulher que Virgínia se tornará, qualificando a obra como romance de formação, pois o

desenvolvimento da personagem é marcadamente superior à pequenez e às limitações das demais personagens;

- d) *de mãos dadas* – como quem se une para excluir, firmando-se numa microcomunidade que não aceita Virgínia como membro;
- e) o número *cinco* – que podemos ler como Laura (a mãe), Daniel (o pai biológico), Natércio⁶⁵ (o pai no registro de nascimento) e as duas irmãs: Otávia e Bruna; e, por fim,
- f) o adjetivo *lindo* – que marca a visão infantil e inocente da protagonista (visão que será superada quando Virgínia se distancia daqueles que não a querem – primeiro emocionalmente; depois, geograficamente).

A imagem – bastante simbólica – dessa ciranda de pedra atravessa estruturalmente toda a obra. A citação acima (situada no início do romance, na página 25) reverbera nesta citação (já na parte final da narrativa, nas páginas 193 e 194), ratificando-se como algo significativo para Virgínia e justificando o título escolhido pela autora:

“Os cinco”, pensou Virgínia encaminhando-se para a roda de pedra. Ali estavam os cinco de mãos dadas, cercando obstinados a fonte quase extinta. Achou-os mais reais, mais humanos em meio da névoa da manhã que lhes emprestava uma atmosfera de sonho. Em cada um deles como que havia um segredo, um mistério. “Que sabe você de nós?”, Otávia perguntara. Virgínia acariciou a carapuça de uma das cabeças: “Nada” (Telles, 2009, p. 193-194).

Nada saber delas e deles já não afeta mais Virgínia. Resignada, indiferente perante a exclusão deliberada que sofrera, agora a protagonista demonstra uma maturidade resultante de lutos aplicados a cada uma dessas personagens, perdidas por razões diferentes: a mãe primeiramente para a loucura e posteriormente para a morte biológica; o pai biológico para o suicídio; o pai “social” (Natércio) e as duas irmãs para a morte em vida oriunda da exclusão. Paradoxalmente, a fuga/distância que Virgínia

⁶⁵ Algumas análises excluem a mãe e os pais da protagonista e colocam, nessa ciranda de pedra, três amigos no lugar deles: Afonso, Leticia e Conrado. Tendo em vista a força muito mais impactante da (ausência da) maternidade e da paternidade, o que gera uma lacuna abissal no ego, optamos por uma leitura mais estritamente familiar dessa ciranda.

aplica à sua família a auxilia na execução do luto, porém fugir/distanciar-se ainda manteve essas pessoas por algum tempo no limbo platônico da idealização resultante de não vê-las humanamente em seus defeitos cotidianos, em sua pequenez de quem precisou excluir para tentar pertencer, como quem se afogou no próprio ego e se tornou incapaz de enxergar o outro, abandonado na morte do esquecimento.

A ambivalência da fuga e da distância que a curaram gerou ainda uma idealização tardia daquelas e daqueles que tanto a fizeram sofrer; porém, no final, a estratégia terapêutica da *morte-aprendizagem* acaba sendo, de fato, positiva para Virgínia, como percebemos neste trecho em que se faz presente a ciranda de pedra novamente:

Deteve o olhar na ciranda de anões – anões ou duendes? – que brincavam de mãos dadas. No centro da roda, a fonte. Não podia ver o filete d’água, adivinhou-o apenas a correr, débil mas constante por entre as pedras cobertas de musgo. *Desapontou-se. Seria melhor acreditar que também a fonte já não existia* (Telles, 2009, p. 113, grifo nosso).

A identidade do que eles são (foram) já não é clara (“anões ou duendes?”); a exuberância de outrora já não existe mais (“as pedras cobertas de musgo”); a tristeza e a decepção vão se instalando (“Desapontou-se”) e, por fim, o desejo que a inexistência fosse possível: “Seria melhor acreditar que *também* a fonte já não existia”. Não haver a fonte porque *também* já não há mais aquelas e aqueles que, para Virgínia e para o mundo dela, morreram.

A morte, porém, gera uma falta que cinde sua identidade e atua na ambivalência entre o gozo e a frustração, sintoma psicanalítico bastante complexo e paradoxal descrito por Vladimir Safatle (2020) em *Maneiras de transformar mundos: Lacan, política e emancipação*: “[o sujeito] gozará da falta (com a depreciação relativa dos objetos que se lhe apresentam) e da procura pela completude (com a idealização imanente a tal procura). Será um gozo fundado no jogo contínuo entre frustração e idealização” (Safatle, 2020, p. 81).

Se se percebe alguma “maldade” ou frieza ao se fazer um julgamento ético/moral de Virgínia quando ela tenta se desfazer afetivamente de seus mortos e até de seus vivos, afastando-se deliberadamente deles e até os depreciando sadicamente às vezes, é preciso lembrar-se de que as dinâmicas do eu não são regidas apenas pelas

patrulhas morais do superego, posto que o id também sempre nos atravessa selvagemmente, rompendo nossas máscaras de civilidade e expondo nosso eu pré-moral (ou mesmo amoral, como Mário de Andrade (2016) nos mostra por meio do comportamento arquetípico de seu protagonista em *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*). Quando Virgínia faz a associação dessas personagens com os anões da ciranda de pedra, ela evidencia a necessidade de depreciá-los para que consiga superá-los e finalmente esquecê-los:

Podia ouvir agora o sussurrar delicado da fonte escorrendo por entre as pedras. Tentou vislumbrá-la. E só distinguiu os anões de pedra com as caras lívidas banhadas de luar. Agora eles se ofereciam sem reservas, de um modo ou de outro, Afonso, Bruna, Leticia e Otávia – todos agora lhe expunham as faces sem mistério. Faltava Conrado, mas naquela roda tão unida não podia se atingir um sem afetar o vizinho (Telles, 2009, p. 160).

Essas “fantasias perversas” de rejeição e depreciação são essenciais para que o eu se desfaça dos objetos anteriores já não mais possíveis e possa, de modo eficaz, efetivar o reinvestimento libidinal em novos objetos (coisa essencial para o progredir natural da vida e para a tão cobiçada sanidade mental):

[o] sujeito pode tentar ocupar tal lugar em uma passagem ao ato de suas fantasias perversas, ou ele pode ser ocupado por um Outro que aparecerá como não castrado, *um Outro a quem não falta nada e ao qual o sujeito devotará uma relação de sujeição*. Esse Outro pode se encarnar em outro sujeito ou ser a Lei, a Missão, o Ideal, o Líder, o Pai, a Empresa, o Estado, a Mulher etc. (Safatle, 2020, p. 81, grifo nosso).

Virgínia, cansada e calejada diante de tantos sujeitos biográficos humanamente falíveis, opta pelo ideal de Liberdade, simbolizada e concretizada na viagem que empreende no final do romance como fuga definitiva de seus mortos e vivos. Se ela ainda manteve guardada para si – à guisa de um pseudotesouro – memórias idealizadas e imagens idílicas dessas pessoas mortas e vivas (como um amor residual fantasmático) é porque a falta abrupta a aniquilaria; por isso ela precisa forjar idealizações para, paulatinamente, conseguir aprender e suportar o vazio, como uma etapa necessária para a superação definitiva daquelas e daqueles que, em vida e/ou em morte, a rejeitaram e lhe negaram o afeto:

A experiência da falta implicada pela castração pede necessariamente um complemento fantasmático. Como se fosse uma falta que simplesmente perpetuasse nossa dependência à expectativa de uma completude. A castração é reduzida assim a uma falta que é apenas o campo de retorno à fantasia de que há um lugar, há alguém que não passou pela experiência da castração, guardando para si a soberania da identidade imediata entre vontade e ação, entre querer e fazer (Safatle, 2020, p. 81).

Vale salientar que tudo isso é feito não sem culpa por Virgínia, no que se vê a atuação efetiva de seu superego, que atua como agência reguladora moral nos sujeitos sem traços de psicopatia:

Baixou a cabeça. A pior coisa que podia acontecer era mostrar-se cruel para com as pessoas. E as pessoas morrerem e não se ter tempo para fazer mais nada por elas. “Meu pobre pai”, pensou a olhar um vagalume aceso na escuridão da cerca. A gota de luz durou um segundo e apagou em seguida. “Eu te feri tantas vezes, mas também fui ferida”. Contraíu os maxilares e apressou o passo (Telles, 2009, p. 160).

A busca por um outro lugar – e quiçá outras pessoas – realizada mediante uma viagem internacional parece ser o caminho para a cura (definitiva?) almejada pela protagonista. Como crítica marxista, entretanto, destacamos aqui o viés de classe⁶⁶ que essa solução representa: teria uma personagem pobre esse privilégio econômico de viajar para tentar cicatrizar as feridas psíquicas de seu ego? O quão mais difícil seria para uma personagem que, além das chagas narcísicas, ainda precisa lutar pesadamente em busca da sobrevivência material⁶⁷? O romance, possivelmente, seria integralmente outro.

⁶⁶ Em *A confissão da leoa*, a questão de classe se desenha quando se afirma: “*Na guerra, os pobres são mortos. Na paz, os pobres morrem*” (Couto, 2012, p. 130). Com isso, fica evidente que, embora a morte seja democraticamente universal, em determinadas circunstâncias ela atinge os pobres com mais intensidade e frequência do que ataca os ricos.

⁶⁷ A título de exemplo, em *Vista chinesa*, romance de Tatiana Salem Levy, após a protagonista ser vítima de um estupro, os privilégios de classe se explicitam: “Seis meses após o estupro, eu continuava abatida. O tempo não amenizava a dor, insistente desde o segundo em que eu abria os olhos. [...] Então, o Michel propôs que fôssemos viajar. [...] Eu concordava que a Cidade do México não seria um lugar ideal para um descanso. Propus Tulum, praias caribenhas e construções maias. Sol e ruínas. Seus olhos sorriram, e ele logo se pôs a tratar da viagem. [...] Fomos atrás do clichê – praias bonitas e desconhecidas para um recomeço” (Levy, 2021, p. 47). Se a pessoa estuprada não tivesse renda suficiente e/ou não pudesse ser dispensada do trabalho, essa viagem terapêutica poderia ocorrer de forma tão prática, idealizada e quase idílica?

Lygia Fagundes Telles, todavia, nos traz, genialmente, uma resposta que refuta essa crítica através de uma solução onírica e imaginativa, haja vista que nosso mundo psíquico, ao contrário do vasto mundo físico, é potencialmente infinito por desconhecer barreiras e limites graças aos poderes e às amplitudes oriundos dos sonhos, da imaginação e dos devaneios, trindade esta que também lhe garantiria uma fuga terapêutica:

No escritório de Natércio, ao lado da mesa, estava o globo sobre um pilar de madeira. Bastava comprimir um botão e a luz interior acendia, amarelada e suave, não alterando o azul dos mares nem o colorido castanho das terras.

Virgínia girou o globo vagorosamente. E assim que o hemisfério ocidental ficou para trás, ela o deteve entre as mãos. Ali estava o Oriente. Deslizou o indicador sobre cinco letras negras que se destacavam no colorido acinzentado: Índia. Conheceria o Ganges, sujo e misterioso como o mundo. Depois, talvez o Egito. Como se sentiria em Tebas?

Pousou as mãos abertas sobre a esfera. Entre intimidada e surpreendida, contornou-lhe a superfície morna, como se pela primeira vez lhe tivesse sido revelado o tamanho do mundo. “Para isso Ele nos deu pernas.” Mas seria este realmente um plano de fuga? E os anos todos que vivera percorrendo, de norte a sul, o mundo que criara dentro de si?! E aqueles longos anos de desvairados sonhos não seriam as fugas verdadeiras, com os pés ancorados? “E mesmo que seja esta uma fuga”, admitiu com humildade. Podia ser a mais frágil das soluções, mas não lhe daria, pelo menos por ora, nenhum sofrimento. Já bebera muito da sua taça e, embora estivesse convencida de que ainda restava algo no fundo, uma voz lhe soprava que agora era a trégua (Telles, 2009, p. 186-187).

Além de funcionar como mecanismo terapêutico, sonhos e devaneios poderiam ainda nos auxiliar na longa estrada do autoconhecimento e na busca do conhecimento do outro, conforme afirma Gaston Bachelard (1989) em *A chama de uma vela*: “Conheceríamos então a unidade do ser de nossos devaneios. Seríamos realmente os sonhadores de nós mesmos. Compreenderíamos oniricamente os outros quando conhecêssemos a unidade do ser de seus seres sonhadores” (Bachelard, 1989, p. 101).

Em “Poesia-resistência”, quinto capítulo de *O ser e o tempo da poesia*, Alfredo Bosi (2000) também entende o sonho – junto com o mito e o rito – como uma das fontes de saber e conhecimento. A literatura, em geral, e a poesia, em particular, seriam o “caminho que leva a redescobrir as fontes não contaminadas, o mito, o rito e o sonho”

(Bosi, 2000, p. 173). Esse percurso por tais “fontes não contaminadas” tem sido utilizado há bastante tempo e

abriu-se, como se sabe, na Inglaterra e na Alemanha pré-românticas ao tempo da primeira revolução industrial. E reabriu-se, de modo ainda mais radical, durante a segunda revolução com simbolistas, dadaístas, expressionistas, surrealistas. É uma longa estrada que percorre as voltas da memória, os labirintos do Inconsciente; e, explorando o mundo mediante uma percepção que se quer pré-categorial, surpreende, a todo instante, liames e analogias novas que formam o cerne dos seus procedimentos simbólicos.

O seu vetor de significação parece ser absolutamente esquivo à ordem burguesa (Bosi, 2000, p. 173).

Enquanto o discurso burguês “quer manipular a natureza e a alma em nome do progresso de uma classe” (Bosi, 2000, p. 173), o discurso literário/poético que se origina do mito, do rito e do sonho “deplora as úlceras que o dinheiro fez e faz na paisagem [...] e tenta reviver a grandeza heroica e sagrada dos tempos originários, unindo lenda e poema, *mythos* e *epos* (Bosi, 2000, p. 173). Entretanto, pensando dialeticamente numa antítese para essa tese positiva, o autor não derrapa em idealismos e ingenuidades, reconhecendo que, por outro lado, os

mitos nacional-colonialistas, parto monstruoso da segunda revolução industrial, acharam terreno fértil em uma Alemanha e em uma Itália retardatárias na expansão imperial, e acabaram inflamando duas grandes guerras e deixando um saldo pesado de preconceitos racistas e classistas que envenenam até hoje a ideologia média (Bosi, 2000, p. 175).

Junto ao sonho e ao devaneio, podemos ver a “imaginação como instrumento do saber” (Calvino, 1990, p. 103): havendo “o conhecimento imaginativo na interioridade individual” (Calvino, 1990, p. 104), podemos visualizar “a ideia de imaginação como participação na verdade do mundo” (Calvino, 1990, p. 104). Trata-se a imaginação de “um momento necessário na formulação de [...] hipóteses” (Calvino, 1990, p. 103). Essa tradição de reconhecer a pujança da mentalidade humana remonta à filosofia platônica: em *O banquete*, Platão diagnostica que, em algumas pessoas (sobretudo nas intelectuais), o poder mental ultrapassa a potência corporal: “em certos homens a psique é mais fecunda do que o corpo” (Platão, 2012a, p. 107).

Vê-se, dessarte, que, embora haja inúmeros mecanismos de cura externos ao nosso corpo (os quais devemos igualmente buscar), há também uma porção de mecanismos terapêuticos intrínsecos à nossa própria paisagem interna. O romance de formação explícita, assim, a opulência do cérebro que, paulatinamente trabalhado em dinâmicas de (auto)conhecimento, pode ser amplamente resiliente e, enquanto acarreta a perdição de uns, traz a salvação para outros: imaginação, sonhos e devaneios podem tanto nos curar, quanto nos enlouquecer.

Bruna, irmã de Virgínia, ainda tenta dissuadi-la quanto à viagem, porém não o consegue:

- Ouça, Bruna, adie seu julgamento – pediu-lhe mansamente. – Vou para longe, não serei mais problema para ninguém. Acabei de falar com o pai, vou abrir as asas que me restam e partir. Outras terras. Outras gentes.
- Mas para onde você vai? Você não pode...
- Sou livre. Cuide de Afonso que está mais precisado de cuidados do que eu (Telles, 2009, p. 190).

Além da viagem, a própria liberdade (“Sou livre”) de Virgínia pode ser interpretada como um verdadeiro privilégio de classe: uma pessoa da classe trabalhadora (que precisa dispor sua energia diariamente para obter dinheiro) seria livre como ela? Disporia de tempo suficiente para reflexões e (re) elaborações de suas vivências? Até que ponto o crescimento e o desenvolvimento humanos que caracterizam o romance de formação seriam uma questão de classe?

Sejamos claros: não se trata aqui apenas de uma questão de representação, mas de *realidade*. “Os jovens operários não se beneficiam, como os jovens burgueses, desse tempo de latência e de formação que possibilita uma sociabilidade adequada e eventualmente uma expressão autônoma” – escreve Michelle Perrot em um belo ensaio recente –, “o precoce encaminhamento ao trabalho absorve suas energias sem lhes dar os direitos dos adultos” (Moretti, 2020, p. 16-17).

Só não é, definitivamente, uma questão de classe porque, quando o romance de formação tem como protagonista uma pessoa não burguesa, a luta dela é registrada, no mínimo, em dobro – e esse dispêndio extra de energia e de vontade pode ser visto como algo mais coercitivo do que efetivamente emancipatório:

Uma juventude mais breve, mais dura – e de fato ainda mais dura para os heróis desses romances, que buscam se liberar da maldição do trabalho manual e impõem a si mesmos, assim, um duplo esforço. Nas autobiografias operárias “falam muito mais de disciplina que de revolta”, escreve ainda Perrot [...]: as noites de estudo, os últimos centavos que vão embora em um livro, a fome, a solidão...

Uma juventude sem desejo: esta é a realidade do *Bildungsroman* “proletário” – que o torna quase incomparável a obras como *Os anos de aprendizagem* e *Ilusões perdidas* (Moretti, 2020, p. 17).

Além desse óbvio recorte de classe social, haveria ainda outros no romance de formação “original”: “Burgueses, aristocratas. E o romance de formação ‘dos outros’ – mulheres, negros da América, proletários, africanos...?” (Moretti, 2020, p. 15). A partir de uma perspectiva que ultrapassa a limitação etnocêntrica⁶⁸ (Derrida, 2011; Clastres, 2013) do eurocentrismo⁶⁹, o crítico literário italiano nota que o romance de formação tradicional “permanece limitado a uma classe social, a uma parte do mundo, a uma época, a um sexo” (Moretti, 2020, p. 16).

Como tudo que há, o subgênero literário que pesquisamos teria sua natural inscrição não somente no tempo e no espaço, mas também no gênero (feminino, masculino ou não binário), na classe econômica (aristocracia, burguesia ou proletariado) e até na raça/etnia (quando a cor da personagem não é mencionada, nosso inconsciente tende a projetá-la automaticamente como branca, a “raça privilegiada porque não marcada”):

refletindo sobre o romance de formação “de dentro”, diríamos que o jovem pequeno-burguês europeu determinou e como que monopolizou sua estrutura. Quando saímos daquele mundo, torna-se difícil descrever o *Bildungsroman*, porque torna-se difícil imaginá-lo (Moretti, 2020, p. 16).

⁶⁸ “A outra face do etnocentrismo, a convicção complementar de que a história tem um sentido único, de que toda sociedade está condenada a inscrever-se nessa história e a percorrer as suas etapas que, a partir da selvageria, conduzem à civilização” (Clastres, 2013, p. 202).

⁶⁹ “[...] a modernidade não apenas usou a ideia de linguagem no âmbito do projeto romântico, liberal, cristão e idealista das línguas nacionais europeias (como é o caso do português, francês, espanhol e italiano), como também lançou mão dela para criar uma definição para o mundo inteiro, passando a operar todos os conceitos a partir da Europa” (Nascimento, 2019, p. 11).

Mais do que questões literárias estritamente estruturais, haveria mesmo uma questão mais ampla, superestrutural (ideológica), atravessando os romances de formação europeus:

a forma literária não era estranha ao conflito social, mas era um modo de participar daquele conflito, moldando o mundo segundo uma perspectiva determinada. [...] No plano ideológico, outra estranheza: o *Bildungsroman* parecia ter uma ideologia própria, que não se parecia com nada àquilo de que falava a história intelectual, ou das ideias, ou das teorias políticas. Tinha sempre algo estranho, “sujo”, nesses livros, e a um dado momento tive a impressão de compreender o que era: mais do que sistemas de pensamento, os romances constituíam compromissos entre os sistemas – como o imbróglio dogmático-historicista em Balzac, ou a combinação de intolerância e justiça no romance inglês (Moretti, 2020, p. 19-20).

Dessa forma, o esclarecimento (*Aufklärung*) que o romance de formação mimetiza e representa seria marcado pela classe econômica (aristocrática ou burguesa) de seus protagonistas, tratando-se, portanto, de um claro e explícito privilégio de classe. Sendo o esclarecimento, a “*Aufklärung*, a saída do homem de uma minoridade à qual se acomodara, sua libertação dos preconceitos e de todas as formas de tutela, o exercício da autodeterminação em todos os planos” (Barbosa, 2004, p. 34), nem todos (poucos, na verdade) poderiam alcançá-lo, haja vista que,

no entanto, a maioria da humanidade ainda se encontrava de tal modo absorvida por uma outra luta – a luta pela existência – que não lhe restava forças para a dissolução dos absurdos, das ilusões, dos preconceitos: exausta por essa luta sem fim, permanecia sob a tutela do Estado e do clero (Barbosa, 2004, p. 34-35).

Nessa dinâmica social, vemos que o esclarecimento e a literatura (como uma das possibilidades artísticas e intelectuais em que ele se realiza) não são entendidos como “bens incompressíveis” (Lebret *apud* Candido, 2004, p. 173), tratando-se de coisas inalcançáveis enquanto se tem de usar o tempo da vida para tentar assegurar a subsistência material: comida, saúde, casa, indumentária e segurança. Quando se está imerso na lógica da sobrevivência, o esclarecimento e a literatura seriam ainda “bens compressíveis” (Lebret *apud* Candido, 2004, p. 173), fugindo da realidade de tantas e tantos.

Partindo do pensamento do padre dominicano Louis-Joseph Lebret, Candido (2004), em “O direito à literatura” (capítulo de *Vários escritos*), defende a tese de que, tanto quanto “a alimentação, a moradia, o vestuário, a instrução, a saúde, a liberdade individual, o amparo da justiça pública, a resistência à opressão etc.” (Candido, 2004, p. 174), também seriam bens incompressíveis (indispensáveis e inegociáveis) “o direito à crença, à opinião, ao lazer e [...] à arte e à literatura” (Candido, 2004, p. 174). Sem esse segundo bloco (considerado por alguns como coisas supérfluas, já que seriam vitais somente às elites econômicas), haveria uma eventual “desorganização pessoal” ou uma “frustração mutiladora” (Candido, 2004, p. 174), já que são “necessidades que não podem deixar de ser satisfeitas” (Candido, 2004, p. 174) tanto quanto a comida. Para argumentar e nos convencer de que a literatura é um bem incompressível, o crítico literário afirma que,

se ninguém pode passar vinte e quatro horas sem mergulhar no universo da ficção e da poesia, a literatura concebida no sentido amplo a que me referi [conferir a nota de rodapé número 1, na página 11 desta tese] parece corresponder a uma necessidade universal, que precisa ser satisfeita e cuja satisfação constitui um direito (Candido, 2004, p. 175).

A distância de nossas personagens analisadas quanto aos romances de formação europeus torna-se maior quando pensamos nas protagonistas (africanas) de *A confissão da leoa*, visto que Virgínia, a brasileira de *Ciranda de pedra*, permite uma relativa aproximação com a tradição europeia:

romance após romance, o herói do *Bildungsroman* – que provém geralmente daquela que a historiografia de língua alemã chama *Bildungsbürgertum*, ou burguesia da cultura – não dirige jamais os próprios passos em direção à *Besitzbürgertum*, ou burguesia da propriedade, mas sempre e somente em direção àquele mundo aristocrático com o qual, no fundo, sente-se infinitamente mais afim. [...] Aqui, falar de ruptura é muito mais difícil, e parece, aliás, que muitos grupos burgueses (e, de modo particular, os jovens burgueses) confiam a própria identidade a formas de socialização – a viagem, o galanteio, a conversa, a música, as aulas de dança, a cultura humanista... – que já haviam sido colocadas em prática pelo mundo aristocrático. E que, portanto, em vez de definir o burguês como um novo tipo humano, fazem-no se assemelhar, e quase o assimilam, ao tipo aristocrático (Moretti, 2020, p. 14-15).

Como se justificaria, então, *A confissão da leoa* como um romance de formação? Para Moretti (2020), a solução seria pensar em uma *Weltliteratur*, uma “literatura mundial”, que nos afastaria de vez da lógica impossível e desnecessária de uma “pureza original” do *Bildungsroman*. Como todo gênero textual (literário ou não), constitutivamente “a morfologia desses romances era extremamente heterogênea” (Moretti, 2020, p. 19), havendo neles uma “complicadíssima bricolagem” (Moretti, 2020, p. 19).

Partindo da tese de que “o aspecto mais profundamente social da literatura é a sua forma” (Moretti, 2020, p. 19), o autor identifica “que bricolagem morfológica e compromisso ideológico têm muitas coisas em comum: são ambos ajustes, produtos pragmáticos e imperfeitos (embora bem funcionais)” (Moretti, 2020, p. 20). Dessa forma, a consciência de se fazer uma literatura comparada através de uma *Weltliteratur* seria essencial para entender que esses “ajustes” podem garantir que um gênero tradicionalmente reconhecido como oriundo de determinado tempo e espaço possa migrar para qualquer outra ambientação histórica e geográfica, adquirindo, assim, cores, temas e características próprias sem deixar de se constituir como determinado gênero literário. Os questionamentos do crítico literário italiano nos encaminham para esse procedimento:

Contudo, o que quer dizer “literatura mundial”? Estudar a literatura “esquecendo” as diferenças históricas e geográficas em nome de sua universalidade? A meu ver, exatamente o contrário. Em vez de esquecer geografia e história, temos que trabalhar com paciência e afínco para integrar as várias coordenadas espaço-temporais em conjuntos cada vez mais complexos, até alcançar aquele “sistema dos sistemas” que será, enfim, a literatura mundial. Trabalho longo. “Vale sempre o velho lema: anos de análise para um dia de síntese”, escrevia Marc Bloch a propósito da história comparada (Moretti, 2020, p. 22).

Dessa forma, existe o encaminhamento para realizar ainda mais estudos comparativos entre as mais distantes e distintas literaturas, ressaltando que as diferenças que as constituem contribuem para enriquecer o amplo espectro da literatura mundial, pintada com as mais exuberantes cores que as idiosincrasias histórico-geográficas nos propiciam.

A PAUSA-PRISÃO MELANCÓLICA

O que é a melancolia além daquilo que nos obriga a parar – a pausa – enquanto nos prende em nós mesmos – a prisão que nos alimenta com solidão e nos afasta do encontro com o outro, em um fechamento vicioso no próprio mundo interior onde só existe o próprio ego refletido em si mesmo?

Em *A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire*, Jean Starobinski (2014) usa a estética baudelaireana para ilustrar a melancolia (ao mesmo tempo em que, observando o teor melancólico de alguns poemas e de parte da prosa do autor, lê Baudelaire com uma vivacidade e sagacidade imageticamente potentes). A crítica literária desse livro se volta para um aspecto que também percebemos nas personagens que analisamos em *Ciranda de pedra* e em *A confissão da leoa*: a solidão continental – a onipresença da morte (biológica, simbólica e social) vai isolando as protagonistas de modo irremediável.

Sabe-se que o próprio nome da melancolia, bem como seu descendente direto, o adjetivo “melancólico”, haviam se tornado difíceis de pronunciar em poesia: os dois termos sofriam com o uso, associados em excesso à *contemplação solitária em cenários de desfiladeiros e ruínas* (Starobinski, 2014, p. 15, grifo nosso).

Esse voltar-se para a solidão – bem como essa sensação interna de abismo, de queda sem fim, seja geograficamente próximo a desfiladeiros e ruínas, seja perdendo-se nos desfiladeiros e ruínas dentro de si mesmos (como vemos em Virgínia, Mariamar e Arcanjo Baleiro) – é sintoma do ser melancólico, que vai deixando de ver o sentido do mundo externo, objetivo, e se fixa nos labirintos interiores do ego, alucinando-se narcisicamente em subjetividades, como quem cai e se afoga no poço espelhado e sem fundo do próprio eu, já sem as estabilidades – ainda que momentâneas – que só o outro pode nos trazer:

É bom lembrar que, por vezes, a tradição iconológica associou à melancolia o espelho e o olhar voltado para a imagem refletida. O espelho é acessório indispensável do coquetismo e emblema da verdade, mas não por isso devemos pensar que seja empregado com menos conveniência quando está sob os olhos de um melancólico. Dessa valência plural resulta uma motivação reforçada. No espelho da verdade, o coquetismo é futilidade, reflexo perecível. E não há melancolia mais “profunda” que aquela que se ergue, diante do

espelho, face à evidência da precariedade, da falta de profundidade e da Vaidade irremediável. [...] Um espelho de volúpia solitária e um espelho de sofrimento igualmente solitário (Starobinski, 2014, p. 19-20).

Fatigadas pelas tantas perdas biológicas, sociais e simbólicas de seus mortos, nossas personagens analisadas se afastam muitas vezes do mundo externo e vagam no espelho sem fundo e vazio de si mesmas. Vemos isso nem sempre apenas nas protagonistas, mas também em algumas personagens secundárias, como se percebe, por exemplo, no pai de Mariamar, Genito Serafim Mpepe, o qual, após a trágica perda da filha mais velha (Silência), sente que

nada mais restava dentro dele. Para tanto esquecer é preciso não ter nunca vivido. [...] O meu pai respirou fundo, contemplou as velhas roupas penduradas no interior do telhado. Não se sentiu diverso daquele vestuário, tombando informe e sem alma no vazio (Couto, 2012, p. 17).

Outra característica da melancolia é a alteração do ritmo do sujeito. Se a celeridade era um atributo anterior, a perda dela é sintomática. A mobilidade já não flui como outrora e torna-se débil, travada, estagnada. Esse novo estado quase imóvel pode se estender à forma como se veem os objetos do mundo exterior, como em um contágio que, estendendo-se, ampliando-se, contamina o espaço objetivo com o entorpecimento subjetivo:

A lentidão, o torpor estão entre os atributos mais constantes da personagem melancólica, quando esta não é votada à imobilidade completa. [...] o *passo lento* é um dos grandes sinais do *habitus* melancólico. [...] a melancolia alegorizada [...] se inscrevia igualmente em objetos, em aspectos do mundo (Starobinski, 2014, p. 17-18).

Se o “sentido da vida” nos empurra sempre para a frente, impelindo-nos a uma eterna busca, criando fome e sede de vivências e experiências, trazendo-nos um energético senso de finalidade, a melancolia representa a perda (ou no mínimo a suspensão, o adiamento, o enfraquecimento, o desgaste) desse sentido e, dessa forma, nos freia, congela-nos, petrificando nossa existência e fixando nosso olhar em um sufocante voltar-se para si, como se num espelho-prisão, o poço-abismo onde apenas

nossa própria imagem narcísica – e/ou a da (s) pessoa (s) amada (s) morta (s) – se projeta (m).

Logo quando retorna para casa depois do enterro da filha Silência, a mãe de Mariamar (Hanifa Assulua) já volta o seu olhar para objetos melancólicos. Se antes da morte da filha mais velha a sua casa era apenas um ambiente neutro em que vivia, depois da tragédia promovida pelos leões a imagem dessa mesma casa se contrapõe ao corpo destruído da filha:

No regresso do funeral, havia demasiado céu nos olhos da minha pobre mãe. [...] Na soleira da nossa porta, a mãe olhou a casa como se a culpasse: tão viva, tão antiga, tão eterna. A nossa casa diferia das demais palhotas. Era feita de cimento, com telhados de zinco, apetrechada de quartos, sala e cozinha interior. Sobre o chão espalhavam-se tapetes e nas janelas pendiam poeirentos cortinados (Couto, 2012, p. 14-15).

A casa – tão viva, tão inteira e completa, cheia de espaços e coisas, forte, de cimento e zinco, decorada e se demorando na existência – estabelece uma cruel antítese com o estado corporal de Silência morta:

Porque morreu *desfigurada*, deitaram o que lhe sobrava do corpo sobre o lado esquerdo, com a cabeça virada para o Nascente e os pés virados para o Sul. [...] a imagem pegajosa não arredava da minha cabeça: o corpo de Silência erguido em ombros, envolto em panos brancos que *balançavam como asas quebradas* (Couto, 2012, p. 14, grifo nosso).

A estagnação que a melancolia acarreta só se dissipa um pouco quando vêm o desespero diante desse corpo destruído e a possibilidade (meio delirante e pesadamente mórbida) de talvez conseguir recuperar os pedaços faltantes dele.

– Não quero ouvir, vou sair.

– Sair?

– Vou buscar o que resta da nossa filha por aí pelo mato...

– Não vai. Daqui de casa você não sai.

– A mim ninguém me vai impedir.

Sairia de casa, sim, andaria por onde já não há caminhos de gente, os seus pés sangrariam, queimar-se-iam os olhos de encontro ao Sol, mas iria buscar o que restava de Silência, a sua eterna menina (Couto, 2012, p. 17).

Ainda que tente conter a esposa buscando trazer-lhe um pouco de calma e lucidez, o pai também se mostra rasgado pela terrível situação, como o percebe nossa protagonista, Mariamar – especialmente porque nele também reside a culpa pelo estupro que cometera contra a filha morta:

Um tremor de folha na sua voz: meu pai brigava com infernos interiores. O ensanguentado saco contendo os restos da filha ainda pingava na sua memória. E, de novo, a insepultável lembrança o assaltou: o tropel de vozes e espantos que o despertara na anterior madrugada. Genito Mpepe cruzara o pátio, adivinhando a tragédia. Momentos antes, ele tinha escutado os leões rondando a casa. De repente, rugidos, gritos e lamentos dissolveram-se no vazio, o mundo afundado aos pedaços (Couto, 2012, p. 16-17).

Devastada pela dor, Hanifa Assulua reconhece que vai perdendo o seu aspecto humano e admite que enxerga em si mesma, há tempos, um estado de instalação de animalidade quando o esposo propõe amarrá-la para que ela não saia em busca dos restos mortais da filha Silência:

Barrando-lhe a passagem, o marido ameaçou:

– *Vou atá-la com uma corda, como se faz com os bichos.*

– *Pois me amarre. Há muito que sou um bicho. Há muito que você dorme com um bicho na sua cama...* (Couto, 2012, p. 17).

Em oposição ao que tanto ouvimos através do senso comum, Gilles Deleuze (2011), em *Crítica e clínica*, afirma que, “contrariamente a um preconceito espiritualista, *é o animal que sabe morrer* e tem o senso e o pressentimento correspondentes” (Deleuze, 2011, p. 12, grifo nosso). Hanifa Assulua, portanto, não está equivocada quando associa a si mesma com os bichos: o terror da morte da filha traz à mãe de nossa protagonista uma consciência animalizadamente crua sobre o existir.

Afundando no próprio sofrimento pela perda da irmã e observando a dor também excruciante da mãe e do pai, Mariamar assim afirma quando rememora essa sequência trágica de eventos:

Hoje eu sei: *colocamos uma lápide sobre os mortos não é por respeito. É por medo.* Temos receio de que regressem. Esse medo, com o tempo, torna-se maior que a saudade. [...] Pode-se enterrar uma filha, sim. Ela [sua mãe] já o fizera antes. Mas não se regressa nunca

dessa despedida. Ninguém pede mais a atenção de uma mãe que um filho morto [...] e ela não sabia lidar com tão vasto silêncio. [...] *Todo o nosso presente era feito de passado* (Couto, 2012, p. 14-16, grifo nosso).

A ambivalência da protagonista se justifica pois, a despeito do amor indubitável e da saudade crescente que sente pela irmã, a simples memória desta ou alguma menção a ela desencadeia – como um catalisador instantâneo – uma miríade de dores e sensações desagradáveis: a pessoa está morta, mas ressuscita pesares e desconfortos que se estendem no tempo. Sua irremediável ausência vinda de sua finitude corpórea significa a presença potencialmente infinita de uma dor profunda.

Outra personagem de *A confissão da leoa* que apresenta um desejo de animalidade como meio de fuga mesclado com uma provável melancolia profunda é o protagonista Arcanjo Baleiro:

Não sou dos que, em aflição, se socorre dos céus. Rezar, só rezo enquanto durmo. Os sonhos são as minhas únicas orações. Deus que não leve a mal. É que apenas me sobra uma pequena e temporária alma. Apenas à noite esse espírito se acende, em delicado sussurro para que ninguém mais escute. *Peço desculpa por essa despromoção para bicho*. Ter alma, contudo, é um peso que, só morto, sou capaz de suportar. Foi por isso que amei tanto, em tantos enganados amores. É por isso que caço. *Para ficar vazio. Isento de ser homem* (Couto, 2012, p. 169, grifo nosso).

O possível quadro melancólico se mostra tão grave que a personagem demonstra um desligar-se do divino e sente sua pequenez alcançar até mesmo a própria alma. A única conexão com Deus se dá através da inconsciência do sono; tanto que, por isso, o protagonista tenta se desculpar com a divindade. A caça aos leões é seu mecanismo terapêutico para tentar suportar o peso da situação; como se o biocídio desses animais, de alguma forma, anuvasse, ainda que apenas momentaneamente, as mortes que ele enfrenta (da mãe, do pai e do irmão Rolando – para a loucura e a internação psiquiátrica).

Ainda em *A confissão da leoa*, segundo as palavras do avô da personagem, vemos que Mariamar, não voluntariamente, também se aproxima da lógica da animalidade:

Pede-me, então, que o escute. Que eu carecia de saber verdades sobre a minha existência. Inspira fundo, como se soubesse que lhe cabia apenas um instante e depois fala de um jato. Eis o que diz Adjiru Kapitamoro:

Talvez você, minha neta, acredite não ser pessoa. Há visões que a assaltam, há delírios que para sempre a perseguirão. Mas não acredite nessas vozes. Foi a vida que lhe roubou humanidade: tanto a trataram como um bicho que você se pensou um animal. Mas você é mulher, Mariamar. Uma mulher de alma e corpo (Couto, 2012, p. 236-237).

Os múltiplos sofrimentos por que passa a protagonista a animalizam, porém seu avô vem restituir-lhe a consciência de sua humanidade, sem que isso signifique necessariamente algo positivo, pois o ser animal poderia fazer a personagem viver mais livremente, sem amarras sociais, sem culpas, com a leveza que lhe faria bem e atenuaria suas tantas dores, conforme afirma Mariamar:

E nunca mais me pesará culpa como sucedeu da primeira vez que matei alguém. *Nessa altura, eu era ainda demasiado pessoa. Sofria dessa humana doença chamada consciência. Agora já não há remorso.* Porque, a bem ver, nunca cheguei a matar ninguém. Todas essas mulheres já estavam mortas. Não falavam, não pensavam, não amavam, não sonhavam. De que valia viverem se não podiam ser felizes? (Couto, 2012, p. 240, grifo nosso).

A inconsciência animalesca que Mariamar revela buscar nos lembra o que Arthur Schopenhauer (2022) explicita em *Sobre o sofrimento do mundo & outros ensaios*:

Entretanto, é de se admirar como, por meio da adição do pensar, que falta ao animal, se ergue, sobre a mesma estreita base dos sofrimentos e alegrias, que também o animal possui, o edifício tão alto e extenso da felicidade e da infelicidade humanas, em relação ao qual seu ânimo se encontra entregue a afetos, paixões e abalos tão fortes que sua impressão se torna legível em traços permanentes de seu rosto; enquanto, afinal, na realidade, se trata apenas das mesmas coisas que também o animal obtém, aliás com um dispêndio incomparavelmente menor de afetos e torturas. Por meio disso tudo, porém, a medida da dor no homem cresce muito mais que a do prazer, e é então ainda aumentada consideravelmente pelo fato de ele efetivamente *saber* da morte, enquanto o animal apenas foge dela instintivamente, sem realmente conhecê-la e, portanto, sem jamais encará-la de fato, como o homem, que tem constantemente essa perspectiva diante de si (Schopenhauer, 2022, p. 76-77).

O animal não humano, por não ter consciência da morte, estaria em vantagem e sofreria menos do que o ser humano, que *sabe* (conforme o grifo) dela, seja a sua própria, seja a daquelas e daqueles que se ama. Essa prospecção do fato futuro inevitável – bem como a rememoração das mortes já ocorridas outrora no passado – pesaria sobre cada pessoa, que, ao afastar-se do presente, necessariamente tropeça em angústia⁷⁰:

mesmo considerando que apenas poucos animais morrem uma morte natural e a maioria só ganha tempo suficiente para procriar sua espécie, para então, se não antes disso, tornar-se presa de um outro, e que somente o ser humano, em contrapartida, chegou ao ponto de, em sua espécie, a assim chamada morte natural ter se tornado regra – a qual, entretanto, sofre exceções consideráveis –, não obstante, pela razão acima exposta, os animais permanecem em vantagem [...] porque sua consciência se encontra limitada ao intuitivo e, logo, ao presente; por isso, ele só conhece um temer e esperar em relação a objetos que já se encontrem intuitivamente presentes para ele, o qual, portanto, tem um alcance extremamente curto; enquanto o temor e a esperança humanos têm um campo de visão que abarca a vida inteira, sim, que chega a transcendê-la. Mas, justamente por causa disso, de certo ponto de vista, os animais, se comparados a nós, parecem realmente sábios, a saber, em seu desfrute tranquilo, imperturbado do presente. O animal é o presente corporificado: a paz de espírito manifesta de que participa graças a isso faz com que amiúde nos envergonhemos de nosso estado, frequentemente intranquilo e insatisfeito devido a pensamentos e preocupações (Schopenhauer, 2022, p. 78).

Entendemos, assim, que a animalidade que as personagens citadas apresentam se constitui como um mecanismo de fuga para a dor que a consciência da morte lhes traz. A ideia de que nós tendemos a nos afastar do tempo atual também é reiterada por Sigmund Freud: “A humanidade nunca vive completamente no presente” (FREUD apud SAFATLE, 2022, p. 7), e a animalidade – com seu presente absoluto – poderia fazer com que essas personagens pudessem permanecer no tempo atual. Desse estado, derivar-se-ia “uma vida animal tranquila de liberdade dos instintos e de prazer” (Bettelheim, 2013, p. 391).

⁷⁰ “[...] a angústia *corta* a palavra. [...] o fato de muitas vezes se procurar na estranheza da angústia romper o vazio do silêncio com palavras sem nexos é apenas o testemunho da presença do nada” (Leite, 2011, p. 15).

Nessa espécie de devir-animal⁷¹ (Deleuze; Guattari, 1995; Deleuze; Guattari, 2012), o passado e o futuro apagar-se-iam (ainda que temporariamente) e, portanto, anular-se-iam as memórias dolorosas e a ansiedade que as projeções em situações vindouras nos provocam. “Somos apenas o presente” (Woolf *apud* Mattos, 2012, p. 280). Mariamar, Hanifa Assulua e Arcanjo Baleiro anseiam por essa vida no presente que os animais não humanos ensinam magistralmente, mas que teimamos em rejeitar. Nossa protagonista, reiteradamente, insiste nessa perspectiva animal:

Eu já vinha, à nascença, negada como mulher. Visitei o mundo dos homens apenas para melhor lhes dar caça. Não foi por acaso que as minhas pernas paralisaram. O bicho que havia em mim pedia outra postura, mais gatinhosa, mais junto ao chão, mais perto dos cheiros (Couto, 2012, p. 238).

Em “Saudações aos rios” e em “O coração no ritmo da terra”, respectivamente o primeiro e o quinto capítulo do livro *Futuro ancestral*, o filósofo brasileiro Ailton Krenak (2022) nos alerta sobre essa ansiedade de viver projetando futuros⁷² e se esquecer do tempo objetivo em que estamos (quando e onde a vida, de fato, acontece). Suspende esta vida presente (o aqui e agora) para se perder em projeções potencialmente incertas seria como uma doença geral de nossa contemporaneidade. Até que ponto (falsas) esperanças (a Esperança como um dos terríveis males da caixa de Pandora) e utópicos sonhos (mesmo coletivamente idealizados) não nos distanciariam do real? Nas palavras dele,

a passagem do tempo acaba se tornando um ruído em nossa observação sensível do planeta. [...] o futuro não existe – nós apenas o imaginamos. Dizer que alguma coisa vai acontecer no futuro não exige nada de nós, pois ele é uma ilusão. Então, pode-se depositar tudo ali, como em um jogo de dados. [...] Mas a verdade é que estamos vivendo cada vez mais a projeção de futuros muito improváveis, embora continuemos preferindo essa mentira ao presente (Krenak, 2022, p. 11-96-97).

Em um combo do adoecer social, não estar preparado para enfrentar a morte de quem amamos pode nos retirar a chance de viver um luto saudável e nos empurrar para

⁷¹ “[...] e se devíssemos animal ou vegetal *por* literatura, o que não quer certamente dizer literariamente? Não seria primeiramente pela voz que alguém devém animal?” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 19).

⁷² “E sabe-se que é imprudente conceder um crédito excessivo à futurologia” (Lyotard, 2021, p. 21).

a melancolia, somando-se à (não) vida de quem, melancólico ou aceleradamente ansioso, se esquece do presente⁷³ e passa a habitar o futuro e/ou o passado (este poderia escravizar por meio de memórias sintetizadoras de um tempo já inexistente). Para ratificar esta segunda ideia, o filósofo invoca uma palestra (que virou livro⁷⁴) de uma autora nigeriana contemporânea:

Ao focarmos nesse futuro prospectivo, acabamos construindo justamente aquilo que Chimamanda Ngozi [Adichie] nos recomenda evitar: um mundo com uma única narrativa. O risco de projetar um futuro assim é muito grande, pois vem embalado em ansiedade, fúria e uma tremenda aceleração do tempo. Olhar sempre para o futuro, e não para o que está ao nosso redor, está diretamente associado ao sofrimento mental que tem assolado tanta gente, inclusive os jovens. É uma experiência que penetra por todos os poros e reflete em nosso estado emocional (Krenak, 2022, p. 97-98).

Nessa perspectiva, conforme nos ensina Gilles Deleuze (2011) em *Crítica e clínica*, vemos que o estado de melancolia é semelhante à morte quando se entende que a doença representa uma suspensão da vida: “A neurose, a psicose não são passagens de vida, mas estados em que se cai quando o processo é interrompido, impedido, colmatado. A doença não é processo, mas parada do processo” (Deleuze, 2011, p. 14). Permanecer em estado melancólico, portanto, é, de certo modo, deixar de viver. Não que se recomende nem que sequer se tente esquecer as pessoas mortas; mas que se exercite um sedimentar do morto dentro da gente, como um salutar ponto de referência de alguém que partiu, mas que ainda tem uma parte dentro de nós – assim como levou consigo uma parte nossa.

Em *A anatomia de um luto*, C.S. Lewis (2021) parece apresentar esse estado melancólico depois de perder a esposa: “Há uma espécie de manto invisível entre o mundo e eu. Acho difícil entender o que alguém diz. Ou talvez é difícil querer entender. É tão desinteressante. [...] A ausência dela é como o céu, espalhado sobre tudo” (Lewis, 2021, p. 31-39). Não cabe a nós sequer tentar diagnosticá-lo, porém o estado em que o autor se mostra na obra se aproxima bastante deste quadro psicopatológico: “O

⁷³ Pesquisando arqueologicamente, encontramos uma referência bibliográfica em que se atribui ao pensador pré-socrático Parmênides (515-450 a.C.) de Eleia o possível pioneirismo quanto à questão do tempo: “tudo que de fato existe é o presente imediato. O que se diz sobre o passado e o futuro é apenas uma fala – nenhum deles existe de fato” (Robinson; Groves, 2022, p. 12).

⁷⁴ ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. Trad. Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

melancólico sabe, no âmago de si, que nenhum esforço, nenhum dispêndio de energia, irá modificar essa situação, essa inércia. O intenso trabalho na melancolia visa não uma trabalhosa saída, mas uma *inibição empobrecedora do ego*” (Berlinck, 2011, p. 7, grifo nosso).

Que o processo de luto seja o natural e paulatino decantar, dentro de nós, de quem se foi; decantação de memórias que vivificam os mortos. E que a melancolia jamais nos afaste da vida, já que permanecer deliberadamente ativo no movimento do viver é a maior homenagem que podemos oferecer àquelas e àqueles que já se foram... “signos de presença subsistem na aparente ausência daqueles que partiram de nós” (Evaristo, 2020, p. 116). Nesses exercícios terapêuticos de memória, as pessoas amadas que perdemos, vivas ou mortas, vão se refazendo, movendo-se em nós, haja vista que, na

maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, “tal como foi”, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos (Bosi, 2006a, p. 55).

Nesse sentido, o trabalho do luto e da memória necessariamente vão retrabalhando as imagens de nossos mortos, que podem se metamorfosear ligeiramente para melhor se acomodar em nossas dinâmicas subjetivas, como numa atualização do passado que se recria num mosaico do presente, compondo nossas novas imagens mentais e nossa paisagem interna dos sentimentos e das emoções, operando como uma lógica terapêutica que revive – psiquicamente, dentro de nós – aquelas e aqueles que amamos. Tal metamorfose, conforme nos ensina Eclea Bosi (2006a) em “Bergson, ou a conservação do passado”, capítulo de *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, ocorre

porque nós não somos os mesmos de então [do passado] e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, *no presente*, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista (Bosi, 2006a, p. 55).

Para Vladimir Jankélévitch, na sua obra filosófica *Em algum lugar do inacabado*, todo o sofrer que nos acomete quando da morte de alguém que amamos decorre do fator surpresa, já que, por mais que a morte seja inexoravelmente certa pois natural, a esperança de que a vida possa ser mais longa sempre nos inebria, como se o morrer fosse algo tão terrível e definitivo que nos restasse apenas o prazer da negação para tentar ludibriar a morte:

o nosso estado de despreparo diante da morte não é uma negligência ocasional, é o necessário despreparo de alguém que, em outro sentido, sempre esteve preparado: trata-se de uma previdência imprevidente. *Pode-se ser surpreendido pela coisa mais esperada do mundo*. Ora, o que há de mais esperado que a morte? No entanto, quando advém, a morte sempre sobrevém inopinadamente, qualquer que seja a data! E o seu caráter repentino nos causa sobressalto (Jankélévitch; Berlowitz, 2021, p. 225-226, grifo nosso).

Vivemos, assim, em uma permanente expectativa do morrer, seja o nosso, seja o alheio; porém precisamos negá-lo para tentar suportar esse fardo demasiado pesado. Trata-se de um movimento dialético entre a afirmação consciente e a negação que empurra essa consciência dolorosa para o inconsciente, como se o esquecimento nos salvasse:

podemos dizer que nos preparamos para a morte a cada instante da nossa vida, posto que a morte nunca nos desvencilha por completo da sua misteriosa presença, simultaneamente prevista e imprevisível. Essa sombra opaca jamais abandona de todo o campo da nossa visão. O homem está tão desarmado diante da morte quanto a cigarra diante dos rigores do inverno, mas para ele não se trata de um mau momento como qualquer outro a se atravessar! A sua indigência, sobretudo, é mais complexa, mais pungente, mais radical: ele ignora quais precauções deveria tomar. Além disso, não há “precauções” [...]. Podemos nos precaver contra essa ou aquela doença, mas no que concerne à morte ninguém pode nos dar o menor conselho (Jankélévitch; Berlowitz, 2021, p. 226-227).

Segundo o pensar desse filósofo francês, não haveria meios para se preparar para o momento da morte:

Ainda se tivesse, a cada dia da sua vida, pensado na morte, acumulado tesouros de graves reflexões, colecionado as máximas e as sentenças dos sábios, o mortal permaneceria tão ignorante, inexperiente e desajeitado quanto um pobre órfão. [...] As circunstâncias da vida que dizem respeito à continuação da vida exigem uma preparação e admitem talvez um aprendizado ou um habituar-se. [Porém] não se

aprende a morrer. Não se pode se preparar ao que é absolutamente de outra ordem. *Uma preparação sem preparativos*: eis o que exige a morte (Jankélévitch; Berlowitz, 2021, p. 227, grifo nosso).

Elencamos essas citações para problematizar a ambivalência entre utilidade e inutilidade. Assim como a literatura, em geral, e a poesia, em particular, sofrem sucessivos ataques quanto à sua (in) utilidade, as produções intelectuais também são constantemente atacadas pela lógica utilitária. Terá sido toda a nossa pesquisa inútil? Momento niilista em que caímos no abismo filosófico que nega absolutamente tudo para chegar ao Nada absoluto. Como se a morte atravessasse esta tese, e até o conceito de *morte-aprendizagem* que elaboramos estivesse fadado a morrer pouco depois de seu nascimento. Jankélévitch continua:

A morte, a despeito do preconceito contrário, não oferece nenhum ponto de apoio para a meditação. O pensamento, ao não ter do que se ocupar, gira em círculos indefinidamente. De tanto repetir, de tanto entrecocar todas as palavras relativas à morte, acabaremos por fazer fulgurar algum clarão? Essas palavras impotentes, esses truísmos estacionários não formam um discurso! No entanto, tal repetição, que é, antes de tudo, uma vaidade das vaidades, também manifesta a vontade de não se furtar às evidências do senso comum. Entre a impossibilidade de negar e a inutilidade do protesto, por um lado, e a necessidade de explicar, por outro, a consciência permanece petrificada. O espírito está vazio. A morte se parece com um assalto por arrombamento levado até o extremo limite do inexplicável. [...] De fato, *a assim chamada meditação sobre a morte tenta nos arrancar desse pensamento do impensável ao qual ela nos condena* (Jankélévitch; Berlowitz, 2021, p. 228-229, grifo nosso).

Dessa forma, o filósofo nos reposiciona quanto à investigação sobre o morrer. Se a morte tenta matar até o pensar, pensá-la seria um possível modo de desafiá-la (ainda que, no fim, ela sempre vença). Logo na primeira parte de *Ciranda de pedra*, quando nossa protagonista Virgínia ainda é uma criança, ela já apresenta certa consciência sobre a finitude da vida, tanto fisicamente, quanto simbolicamente por meio do abandono que ela sente perante a falta de amor. Percebemos em seu comportamento até certa teatralidade; tudo para conseguir um mínimo de atenção de sua cuidadora, Luciana, a quem ela tenta machucar verbalmente, pois suspeita que esta ama Daniel (pai biológico da protagonista):

Virgínia mordeu a afta que tinha na bochecha até sentir gosto de sangue na boca.

– Tio Daniel tem loucura por minha mãe. Se outra mulher gostar dele, ele faz assim na cara dessa outra, assim! – repetiu cuspidando furiosamente na pia. Um laivo de sangue escorreu entre a saliva. – Estou cuspidando sangue! Vou morrer, Luciana, vou morrer!

– Você mordeu a boca – disse Luciana colhendo com as mãos em concha a água da torneira entreaberta e fazendo-a escorrer sobre o fio sanguinolento. Virgínia acompanhava-lhe os movimentos com olhar suplicante.

– Luciana, eu vou morrer, ninguém gosta de mim, ninguém! Diga que gosta de mim, pelo amor de Deus, diga que gosta de mim!

– Não chore assim alto. Quer que sua mãe ouça?

Virgínia tapou a boca com as mãos. Soluços fundos sacudiam-lhe os ombros.

– Diga, Luciana...

– Você está se despenteando.

– Quero ficar despenteada, tenho ódio deles! – exclamou puxando os cabelos. Estendeu-se no chão. – Queria morrer...

– Você vai sujar o vestido e não tem outro.

– Ninguém gosta de mim, ninguém. Minhas irmãs não se importam comigo e minha mãe só gosta de tio Daniel (Telles, 2009, p. 19-20).

Essa dor do abandono (note-se que em momento algum Luciana afirma gostar de Virgínia) e esse jogo com a morte perpassarão a personagem e serão possíveis propiciadores de seu crescimento. Daniel ilustra a morte biológica, haja vista que ele se suicida, levando Virgínia a passar por um luto propriamente. Já as irmãs, especificamente Otávia, são colocadas por Virgínia no grupo da morte simbólica, e disso decorre um luto metafórico:

Quanto a Frau Herta [outra cuidadora das meninas], ficava horas e horas entretida com seus potes de avenca, adubando a terra, arrancando folhinhas secas, observando as plantas com aquele mesmo enternecido cuidado com que observava Otávia. Só para Otávia e para suas avencas tinha aquele olhar de servidão. De amor.

Virgínia decepou a cabeça de Otávia e colocou a sua no lugar (Telles, 2009, p. 29).

Nessa divagação/sonho acordado de Virgínia, revela-se um desejo, e a inveja (que ela sente do amor e da servidão que a irmã Otávia recebe) se resolve com o assassinato simbólico desta. Assassinada de modo figurado, a irmã vai deixando de

existir para a protagonista. Outra perda que funciona como uma espécie de morte social Virgínia enfrenta quanto à sua amiga, Margarida. Assustada devido aos modos ásperos da personagem principal, a amiga se afasta, fugindo com medo:

- Sua mãe está melhor?
- Minha mãe sarou, não tem mais nada, está completamente curada, ouviu isso? – Agarrou Margarida pelo pulso. – Você duvida?
- Eu não disse nada...
- Disse. Disse que sou mentirosa e agora vai ter que pedir desculpas, vamos, peça já desculpas. Depressa!
- Mas, Virgínia... Me larga, Virgínia!
- Peça desculpas, senão aperto mais!
- Desculpa – gemeu a menina libertando-se num último esforço. Ficou um momento imóvel, os olhos atônitos cheios de lágrimas. Em seguida, atravessou a rua correndo.
- Margarida, volte, vem cá, eu estava brincando! Margarida, eu estava...

Suspirou fundo ao ver a amiga sumir pelo portão adentro. Sentou-se molemente no degrau de pedra e acariciou as pontas dos dedos intumescidos. Apoiou o queixo nas mãos. E ficou esfregando o pé num boneco desenhado a carvão na calçada (Telles, 2009, p. 29-30).

Os gestos rudes e violentos de Virgínia decorrem da vergonha de ter uma mãe sem sanidade mental, porém ela se mostra logo arrependida, o que se percebe quando ela mente para a amiga dizendo que “estava brincando”; notamos certo arrependimento também no sintagma verbal “Suspirou fundo”. Um valioso estudo sobre violência e morte nos é oferecido por Jaime Ginzburg (2012) em *Literatura, violência e melancolia*. Segundo ele, haveria uma “série literária [que] configura uma historiografia inconsciente do Brasil” (Ginzburg, 2012, p. 62).

Essa série, a princípio, seria composta por três obras de nossa literatura nacional em que a morte de uma personagem feminina funciona como mola propulsora para um narrador masculino iniciar seus relatos: teríamos *Lavoura arcaica* (de Raduan Nassar), com Ana sendo assassinada pelo próprio pai, e André narrando; *Grande sertão: veredas* (de João Guimarães Rosa), com Diadorim digladiando-se com Hermógenes e morrendo, e Riobaldo relatando; *São Bernardo* (de Graciliano Ramos), com Madalena se matando e Paulo Honório escrevendo. “A leitura dos romances leva a observar que é, em cada um deles, a morte da personagem feminina o acontecimento de impacto que motiva,

como alavanca incontornável, o ato de narrar” (Ginzburg, 2012, p. 60). As palavras do autor nos permitem vislumbrar uma associação possível com a tese da morte-aprendizagem, ainda que com a especificidade de o catalisador ser necessariamente feminino:

Aproximados, *São Bernardo, Grande sertão: veredas e Lavoura arcaica* apresentam a insistência em uma imagem: morre uma mulher e um homem constitui-se como narrador.

É como se fosse necessário que uma mulher morresse para que um homem contasse uma história. Antropologicamente, tomando essa situação como um ritual, é uma cena sacrificial que se constitui. É preciso que, de tempos em tempos, uma personagem feminina seja levada à destruição para que seja alavancada uma reflexão sobre o passado. [...]

Seríamos um país em que é necessário que, de tempos em tempos, morra uma mulher para que um homem conte sua história? O que significaria, alegoricamente, essa imagem?

A literatura brasileira seria, ela mesma, espaço de realização de uma cena sacrificial, de um ritual fúnebre. Os escritores, sem combinarem entre si, professam um compromisso comum, dar visibilidade a um movimento melancólico. De tempos em tempos, em nossa ficção, uma figura feminina entrega-se para que a narração se constitua.

Trata-se de um percurso fantasmagórico, em que a destruição é condição para a constituição de um trabalho de construção de memória. [...]

Para uma das linhas de interpretação possíveis, essa imagem pode ser lida como uma metonímia. E o que está em pauta nessa fantasmagoria é uma série histórica. As mortes da formação deste país, silenciadas, sem voz, sem narração. Por massacres, por genocídios, por ocupações, perseguições políticas, machismo, racismo, interesses econômicos (Ginzburg, 2012, p. 61-62).

A passagem de *Grande sertão: veredas* onde Riobaldo narra a morte de Diadorim evidencia uma beleza dolorosa, além de fazer alusão aos eventos históricos do cangaço brasileiro (Negreiros, 2018). A perda do ser amado ilustra artisticamente, com cores vivas, a violência⁷⁵ constitutiva da História do Brasil e arranca o protagonista de si mesmo, expondo-o a um desespero avassalador:

Como lá em baixo era fel de morte, sem perdão nenhum. Que engoli vivo. Gemidos de todo ódio. Os urros... Como, de repente, não vi mais Diadorim! No céu, um pano de nuvens... Diadorim! Naquilo, eu então pude, no corte da dor: me mexi, mordi minha mão, de redoer, com ira

⁷⁵ “[...] qualquer que seja o modo como atua uma causa, ela só se transforma em violência, no sentido pregnante da palavra, quando interfere em relações éticas” (Benjamin, 2011, p. 121).

de tudo... Subi os abismos... De mais longe, agora davam uns tiros, esses tiros vinham de profundas profundezas. Trespassei.

Eu estou depois das tempestades. [...]

Vida vencida de um, caminhos todos para trás, *é história que instrui vida do senhor, algum? O senhor enche uma caderneta.* [...]

Diadorim tinha morrido – mil-vezes-mente – para sempre de mim; e eu sabia, *e não queria saber*, meus olhos marejaram (Rosa, 2006, p. 595-596, grifo nosso).

Percebam-se em nossos grifos, respectivamente, o teor consciente de aprendizagem que Riobaldo revela e a negação diante da morte de Diadorim. O fim da vida dessa personagem tão amada é um marco subjetivo na paisagem interior do protagonista.

Esse padrão (de personagens femininas morrendo e despertando, assim, a necessidade de narrar em um narrador masculino) estender-se-ia ainda às obras: *A hora da estrela*, de Clarice Lispector (Macabéa morre, e Rodrigo S. M. narra); *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós; e *Dom Casmurro*, de Machado de Assis (Capitu morre, e Bentinho narra). Voltando aos três romances principais que o autor analisa, afirma-se que há

um elemento de inconclusão, de incompletude, nessas perdas. O suicídio de Madalena, a visão do cadáver de Diadorim e a visão do golpe em Ana têm componentes de impacto não superados, que constituem perspectivas melancólicas nas condições de narração dos romances (Ginzburg, 2012, p. 60).

Seria o narrar um mecanismo terapêutico? Haveria nisso o princípio psicanalítico da “cura pela palavra”? Poderíamos ver outra modalidade de morte-aprendizagem?

Observando os três livros como uma série literária, eles sugerem uma insistência. As mulheres mortas e seus narradores. Cabe perguntar por que é assim. Por que alguns de nossos escritores se dedicaram a construir histórias em que mulheres morrem, homens ficam impactados com sua morte e põem-se a narrar o que ocorreu? Essa tópica se estende na literatura brasileira, de modo assustador (Ginzburg, 2012, p. 60-61).

Nas obras que constituem o nosso *corpus* de pesquisa, vemos que, em *A confissão da leoa*, a narradora Mariamar e o narrador Arcanjo Baleiro funcionam nesse mesmo esquema de morte catalisadora do narrar. Em *Ciranda de pedra*, porém, Virgínia não é a narradora, embora seja protagonista e toda a narração gire em torno dela; tratar-se-ia de uma quebra mínima do padrão observado por Ginzburg (2012), o que nos permitiria ampliar a série literária elencada por ele, ilustrando-a não somente com mais um romance brasileiro, mas também com uma obra moçambicana. Uma tendência literária se refletiria em um padrão sociológico? Quais os limites da morte-aprendizagem?

Levantar uma analogia pode ser arriscado, em termos interpretativos. De todo modo, a hipótese pode ter uma função de despertar interesse de leitura ou mesmo algum debate. Essa tópica não é exclusiva da literatura brasileira, nem do século XX. No entanto, cabe chamar a atenção para o fato de que ela possa constituir uma série literária. Isto é, que um grupo de romances esteja retomando uma relação entre narrador e personagem, abrindo no campo intertextual horizontes para atribuição de sentido (Ginzburg, 2012, p. 61).

Nesse atribuir de sentido, percebemos que, sendo mera coincidência ou um padrão literário de fato, a morte reverbera indubitavelmente sobre o elemento narrador e/ou personagem – possivelmente também sobre quem lê. Não se trata de um evento banal que se possa simplesmente deixar de lado: o morrer reverbera e, para superá-lo ou simplesmente não ser petrificado por ele, resta-nos (re) vivê-lo por meio da escrita (como o faz o narrador) e/ou mediante reflexões e ressignificações através do que chamamos aqui de morte-aprendizagem. Em *A confissão da leoa*, a narradora Mariamar revela tanto a consciência de sua doença melancólica, quanto o poder da escrita e das palavras, além da esperança incerta de ter visto no amor por Arcanjo Baleiro outra possibilidade de ajuda para sua cura:

Eu estava doente, sim. Mas essa doença era a única coisa que me protegia do meu passado. [...] Kulumani e eu estávamos enfermos. E quando, há dezesseis anos, me encantei pelo caçador, essa paixão não era mais que uma súplica. Eu apenas pedia socorro, em silêncio rogava que ele me salvasse dessa doença. Como antes *a escrita me tinha salvado da loucura*. Os livros entregavam-me vozes como se fossem sombras em pleno deserto.

[...] Ninguém mais do que eu amava as palavras. Ao mesmo tempo, porém, eu tinha medo da escrita, *tinha medo de ser outra e, depois, não caber mais em mim*. Tal como o avô, que esculpia madeirinhas às escondidas, eu mantinha uma incumbência secreta. *A palavra*

desenhada no papel era minha máscara, o meu amuleto, a minha mezinha (Couto, 2012, p. 86-87, grifo nosso).

Note-se a ambivalência que a escrita representa para a personagem: ao mesmo tempo em que lhe serve como consolo, cura, salvação, também tem a capacidade de transformá-la, do que decorre o “medo de ser outra”, pois a mudança poderia fazê-la não caber mais em si mesma, haja vista que poderia tornar-se mais madura, diferente, maior, potencialmente curada da doença que a paralisa.

Retomando o tema da melancolia, Ginzburg (2012) faz um percurso histórico para alcançar pensadores pioneiros e começa citando Hipócrates, a quem é atribuída a primeira concepção desse conceito, conforme se lê em seus *Aforismos* (livro VI, Aforismo 23): “Se o medo e a tristeza duram muito tempo, tal estado é próprio da melancolia” (Pigeaud *apud* Ginzburg, 2012, p. 47). Quando se refere aos melancólicos, Hipócrates afirma que são aqueles cujo “estado mental é perturbado” (Tellenbach *apud* Ginzburg, 2012, p. 47).

O pensar de Hipócrates se desdobra no de Constantino el Africano, que assim discorre em *De melancholia*, mesclando dois sentimentos considerados majoritariamente negativos:

Os acidentes que a partir dela [da melancolia] sucedem na alma parecem ser o medo e a tristeza. Ambos são péssimos porque confundem a alma. Com efeito, a definição de tristeza é a perda do muito intensamente amado. O medo é a suspeita de que algo ocasionará dano (Constantino *apud* Ginzburg, 2012, p. 48).

Dessa mistura de sentimentos negativos (medo e tristeza), resulta uma prisão que encarcera as personagens – e as pessoas – que não vivem somente o luto e, dessa forma, se afundam na melancolia, impossibilitando-lhes a caracterização da morte-aprendizagem e, sob vários aspectos objetivos e subjetivos, suspendendo-lhes a vida que se tinha outrora. Ainda conforme o pensador, melancólicos são, entre outros (haja vista que esse mal pode se originar de várias causas), aqueles “que perderam seus filhos e amigos mais queridos, ou *algo precioso que não puderam restaurar*” (Constantino *apud* Ginzburg, 2012, p. 48, grifo nosso). Perceba-se que Constantino também já desdobra a perda para além da morte de pessoas propriamente e entende que coisas, de modo geral,

também podem gerar luto e melancolia, pois o valor e o afeto que nós, humanos, atribuímos não se limita a nossos iguais.

Além de cingido entre a tristeza e o medo, o ser melancólico também se parte entre o passado e o futuro: “o melancólico estaria [...] em uma espécie de ponto de mediação temporal, a partir do qual vê com sofrimento o passado, em razão das perdas, e se inquieta com o futuro, pelo medo de um possível dano” (Ginzburg, 2012, p. 48). A paralisia que decorre da melancolia joga o ser em uma encruzilhada, suspendendo-o do tempo e reservando-lhe um espaço onde existe apenas sofrimento: “Como falar valendo-se desse lugar em que não há sossego? Em que o passado é doloroso, e o futuro não oferece paz? No extremo, esse lugar não oferece nenhuma conciliação” (Ginzburg, 2012, p. 48).

Citando um estudo sobre Shakespeare, o autor afirma que Hamlet reconhece na morte o “fundamento da vã agitação no tempo terrestre” (Otte *apud* Ginzburg, 2012, p. 51), como se o morrer fosse a principal (e pior) fonte de perturbações psíquicas deste nosso plano material. O assassinato do pai do protagonista da peça desencadeia toda uma série de tragédias e demanda dele um amadurecimento apressado que visa à resolução dos problemas gerados pela ação homicida do tio assassino. É, novamente, o fim da vida de uma personagem operando como catálise dessa narrativa trágica do teatro inglês.

Quanto à hipótese estrutural (que já citamos) de a morte se apresentar ao leitor ainda nas primeiras páginas da obra, verificamos essa tendência também em *Hamlet* quando, logo na segunda página de nossa edição, nos aparece o fantasma do pai do protagonista:

Marcelo: Horácio diz que tudo é fantasia nossa
E não quer acreditar de modo algum
Na visão horrenda que vimos duas vezes.
Por isso eu insisti pra que estivesse aqui, conosco,
Vigiando os minutos atravessarem a noite.
Assim, se a aparição surgir de novo,
Ele não duvidará mais de nossos olhos,
E falará com ela. [...]
Silêncio! Não fala! Olha – vem vindo ali de novo!

(Entra o Fantasma.)

Bernardo: Com a mesma aparência do falecido rei.

Marcelo: Você é um erudito; fala com ele, Horácio.

Bernardo: Não te parece o rei? Repara bem, Horácio.

Horácio: É igual – estou trespassado de espanto e medo

(Shakespeare, 2009, p. 14).

Seja como um alerta para a gravidade temática da obra, seja como (conforme já citado anteriormente) “uma função de despertar interesse de leitura ou mesmo algum debate” (Ginzburg, 2012, p. 61), introduzir a morte logo no início da narrativa forja, de modo profícuo, uma carga trágica e dramática como poucos outros temas o conseguem, potencialmente instalando-se em quem lê o suspense (e/ou a empatia) que nos leva (m) a conjecturar: “Quem morreu?”, “Por que/como morreu?”, “Quais circunstâncias, causas e consequências dessa morte?” etc.

Marcelo: Creio que [o Fantasma] se ofendeu.

Bernardo: Olha só; com que altivez vai embora!

Horácio: Fica aí! Fala, fala! Eu te ordenei – fala!

(O Fantasma sai.)

Marcelo: Foi embora e não quis responder.

Bernardo: E então, Horácio? Você treme, está pálido.

Não é um pouco mais que fantasia?

Que é que nos diz, agora?

Horácio: Juro por Deus; eu jamais acreditaria nisso

Sem a prova sensível e verdadeira

Dos meus próprios olhos. [...]

Não sei o que pensar. Com precisão, não sei.

Mas, se posso externar uma opinião ainda grosseira,

Isso é augúrio de alguma estranha comoção em nosso Estado

(Shakespeare, 2009, p. 15).

Note-se que o efeito da morte do rei (e sua aparição em forma de fantasma) causa comoção até mesmo naqueles que lhe eram súditos. Quanto a Hamlet, seu filho, o peso dessa finitude da vida acarretará em consequências literalmente trágicas. O morrer

do rei é o gatilho para toda essa tragédia. É esse morrer abrupto que desencadeará toda a miríade de elocubrações filosóficas e existenciais do protagonista da peça shakespeariana.

O RISO É POSSÍVEL?

Dentre as estratégias que temos para tentar enfrentar as agruras oriundas da morte, existe ainda o riso, conforme Sergio Paulo Rouanet (2007) elenca em *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*. Grosso modo, essa “forma shandiana”⁷⁶ citada no subtítulo da obra consiste em alternar trechos taciturnos com passagens bem-humoradas, forjando uma síntese dialética entre melancolia e riso ao unir, sucessivamente, a antítese entre tristezas e alegrias – construindo, assim, imbricadamente, um tecido narrativo em que sombras e luzes coabitam; dessa forma, “o *chiaroscuro* do riso e da melancolia prossegue” (Rouanet, 2007, p. 207). A alternância entre esses polos opostos gera um equilíbrio de sentimentos, uma harmonia de emoções; afinal, “por uma exigência imperiosa da estética shandiana, a nota alegre tem que se associar à melancólica” (Rouanet, 2007, p. 217).

Acessando um conhecimento milenar, o autor recorre “à tradição da Antiguidade, segundo a qual o filósofo Demócrito teria dito a Hipócrates que o riso era o melhor antídoto contra a melancolia” (Rouanet, 2007, p. 202). Avançando pelos séculos, chega-se a Rabelais em seu *Gargantua*: “Vendo o luto que vos mina e consome/ É melhor de risos que de lágrimas escrever/ Pois rir é próprio do homem” (Rabelais *apud* Rouanet, 2007, p. 202); chega-se também a Sterne, que “concordava sem reservas com Rabelais. Para ele, o riso era o remédio supremo contra a doença em geral” (Rouanet, 2007, p. 202). Laurence Sterne entendia que, “cada vez que um homem sorria, e mais ainda quando ele ria, acrescentava algo ao que lhe sobrava de vida” (Sterne *apud* Rouanet, 2007, p. 203). Em *Jacques o fatalista*, Denis Diderot também bebeu da “tradição shandiana: usou o riso para vencer a melancolia” (Rouanet, 2007, p.

⁷⁶ Deriva-se o adjetivo “shandiano” do nome da personagem protagonista da obra de Laurence Sterne, a qual aparece no próprio título: *The life and opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (Vida e opiniões de Tristram Shandy, cavalheiro).

207) e assim narrou: “Fiz o que me propus a fazer. [...] Tu choravas; se eu tivesse conversado contigo sobre o objeto de tua dor [...] terias chorado mais ainda. Eu te despistei pelo ridículo” (Diderot *apud* Rouanet, 2007, p. 207).

Tal procedimento literário (e terapêutico), no entanto, é praticamente inexistente nos romances que compõem o nosso *corpus*: o tom trágico – pode-se dizer até meio mórbido e, quiçá, necrófilo – de *Ciranda de pedra* e de *A confissão da leoa* domina quase que inteiramente as suas páginas, visto que, como já dito, a morte se configura como um verdadeiro elemento estrutural onipresente nessas narrativas. A premissa segundo a qual, “cada vez que aflora o tema do declínio e da morte, o riso o torna inofensivo” (Rouanet, 2007, p. 203) não encontra palco nas obras em estudo de Lygia Fagundes Telles e Mia Couto. Se nas produções literárias estudadas por Rouanet (2007) a “morte sempre se transforma em piada” (Rouanet, 2007, p. 204), podemos dizer que, naquelas que estudamos, a morte tende a se transformar em memória⁷⁷ deliberadamente trabalhada; o mecanismo terapêutico das personagens é outro, mas é igualmente eficaz.

Se “o dispositivo literário shandiano” (Rouanet, 2007, p. 207) não é utilizado por Lygia nem Mia Couto, pode ser porque ela e ele entendem que não há cura para o que não é doença: sendo próprios de nossa espécie, o luto e a melancolia precisam ser vividos; mesmo que esta (a melancolia) nós tentemos evitar, aquele (o luto) é uma etapa obrigatória e indispensável para lidar com a morte. Portanto, assim como o riso, o luto também se constitui como um dispositivo (extra) literário igualmente terapêutico. Como ferramenta essencial para o (auto) conhecimento diante do morrer, a vivência integral do luto nos encaminha para aquilo que nos ensina “o grande filósofo do determinismo, Spinoza: nem rir nem chorar, compreender” (Rouanet, 2007, p. 208). Assim como Rouanet enxerga em Sterne, nós vemos tanto em Lygia quanto em Mia Couto que “esse contraponto filosófico se transforma em procedimento estilístico” (Rouanet, 2007, p. 210): o riso é escasso, mas o luto é vivido num *continuum* em ambos os romances estudados.

Embora a clínica psicanalítica – desde *Luto e melancolia*, o basilar ensaio de Freud (2010) – tenda a diagnosticar a melancolia como um mal, Rouanet (2007), analisando a obra de Xavier de Maistre, entende que nos textos do autor ela “não é uma

⁷⁷ “A memória nos possibilita acessar estados de consciência, experiências afetivas e sociais, possibilidades de existências. Tudo isso serve ao diálogo com o presente, constituindo e fortalecendo nosso sentido de identidade” (Franco, 2010, p. 132).

doença, mas um estado de espírito, que não deixa de ter aspectos positivos” (Rouanet, 2007, p. 211); haveria até mesmo uma “melancolia como pose, como ostentação romanesca” (Rouanet, 2007, p. 211).

Faz-se ainda uma distinção entre uma melancolia “pública” e uma melancolia “particular” (Rouanet, 2007, p. 214): a primeira seria causada por infortúnios coletivos, enquanto que a segunda originar-se-ia de infortúnios privados. Em *Ciranda de pedra*, Virgínia (se, forçosamente, se interpreta seu estado de luto prolongado como melancolia) enfrentaria apenas o segundo tipo. Já Mariamar e Arcanjo Baleiro, em *A confissão da leoa*, estariam submetidos a ambas as formas, visto que, além das tragédias individuais que eles vivem, existe ainda o morticínio provocado pelos leões, que colocam toda a comunidade em uma espécie de suspensão da vida, em um misto de dor e medo coletivos, até que o caso se resolva, além de conflitos que o país enfrentou outrora, o que deixa no ar um peso terrível sobre os ombros dos habitantes locais, configurando-se a melancolia pública:

Ninguém, nem mesmo um bicho, anda focinhando pelo interdito chão de Kuva Vila. Sabia-se que ali, desde imemoriais tempos, nada se enterrava senão os restos imortais de antigos guerreiros. Das épicas contendas que se somaram no tempo: as guerras contra os *ngunis* [grupos que integravam populações que habitavam a região do sudeste africano], as guerras dos alemães, a guerra contra o exército português, a guerra civil e outras domésticas guerras que nenhum título mereceram (Couto, 2012, p. 173).

Vale salientar que, quanto a Mariamar em determinado trecho do romance, a possível melancolia faz com que ela se desligue – pelo menos parcialmente – de seu lugar, acarretando-lhe um recolhimento em si mesma e um afastamento social de sua comunidade. Dessa forma, seu mundo subjetivo se expande em detrimento de sua realidade objetiva, que se reduz momentaneamente: “A minha nação já não é apenas a aldeia, nem sequer a minha casa: é este recanto solitário. O quintal onde estou confinada” (Couto, 2012, p. 119).

Tendo em vista que tanto a obra de Lygia quanto a de Mia Couto têm pouquíssima ação objetiva, afastando-se ambas do tom de aventura e se aproximando de romances psicológicos⁷⁸ (Bosi, 2006), o ritmo delas é lento, e nisso haveria um sintoma

⁷⁸ “No caso do romance psicológico, cairiam as máscaras mundanas que empetecavam as histórias mediócras do pequeno realismo *belle époque* [...]. O renovado convite à introspecção far-se-ia com o

estrutural da melancolia: focado em elocubrações subjetivas, “o método digressivo condena [a narrativa] à lentidão. Segundo autores antigos, o passo vagaroso e cadenciado é próprio da melancolia” (Rouanet, 2007, p. 219). Em uma – às vezes indevida – conexão entre obra e autoria, afirma-se que o “tema fundamental do *autor* melancólico, a fuga do tempo, está presente em toda parte” das obras melancólicas (Rouanet, 2007, p. 219, grifo nosso).

Paradoxalmente, a “melancolia não somente não pode ser vencida pela alegria, mas torna-se ela própria uma fonte indireta de alegria” (Rouanet, 2007, p. 222). Como já comentado anteriormente (no primeiro capítulo), em processos de luto mal-vivenciados os fluxos de libido (re) investidos no próprio ego – ao invés de (re) direcionados para objetos externos – danificam os padrões da economia libidinal⁷⁹, gerando estados psíquicos masoquistas em que existe prazer em sentir as dores oriundas da melancolia. Se o sujeito goza com o sofrer oriundo da dor melancólica, o rir já não se projeta mais como remédio, pois um terrível substituto já ocupou o seu lugar e, assim, “a função do riso parece ser a de desacreditar a ideia de que a melancolia possa de todo ser curada” (Rouanet, 2007, p. 220).

Se, por trás da dor melancólica, existe mesmo um tortuoso gozo, haveria, então, uma espécie de melancolia sorridente? Ou um riso melancólico? Se, mesmo não expressando exteriormente como se dá audivelmente com o riso e, mais ainda, com as gargalhadas, a personagem goza com a dor no íntimo de seu eu, estaria ela rindo sem que pudéssemos ver? Mesmo diante da morte, haveria alguma possibilidade de felicidade e talvez um riso inaudível? Porque, “se o destino do homem é a melancolia, sua dignidade está em rir, mesmo em face da morte, até a cambalhota final” (Rouanet, 2007, p. 221). Em *Lili: novela de um luto*, Noemi Jaffe (2021) parece conciliar, sem grandes problemas, o riso e a tristeza, ainda que detecte nisso certa contradição: “Tudo é contraditório e quero acolher essa contradição de coração: viver o riso e o choro

esteio da Psicanálise afetada muita vez pelas angústias religiosas dos novos criadores” (Bosi, 2006, p. 416).

⁷⁹ “O luto cobra um tempo de elaboração, durante o qual todo o investimento destinado ao objeto perdido precisa retornar ao eu. Até que o eu possa voltar a investir no mundo, é necessário que se processe o que Freud denominou *trabalho de luto*: um processo que envolve tempo e reclusão. É durante esse tempo que o sujeito, com suas recordações, pode rever e nomear, para si mesmo, tudo o que perdeu. Precisa também pensar em como ficou depois dessa perda, com que mudança precisa arcar e qual a sua extensão. A rapidez imposta pelo exterior demanda uma resposta pronta, atropelando o tempo subjetivo que se processa em outro ritmo” (Edler, 2020, p. 110-111).

simultaneamente, sem que um semblante alegre ou sessões de risadas signifiquem que estou mais feliz” (Jaffe, 2021, p. 50).

Em *A anatomia da melancolia*, Robert Burton (2011), numa seção em versos intitulada “O resumo do autor sobre melancolia”, assim discorre, revelando essa mesma aproximação entre o gozo e o estado melancólico:

Se a sós medito, ensimesmado,
Sobre a ciência e seu estado,
Se construo Castelos nos ares,
Sem ver temores ou pesares,
Tenho alegrias fantasmais,
Julgo o tempo veloz demais.
Todo meu gozo é só mania,
Que é mais doce a melancolia.
[...]
Mas toda dor vira alegria,
Que é mais louca a Melancolia
(Burton, 2011, p. 47).

No já citado livro *A cultura literária medieval: uma introdução*, Segismundo Spina (2007) também aproxima a morte do riso:

Mas a Morte não foi apenas expressão de dor, uma personagem séria e terrífica a moralizar, a suscitar o terror e a devoção: ela tripudiou também na paródia histriônica, assumindo a feição grotesca das chamadas “danças macabras”. E então, com o capelo do frade, soerguendo a casa do pelotiqueiro, como louca ou parva, e tendo como orquestra cadáveres músicos, a Morte cabrioleia, salta, dança, toca tamborim, pífaro, harpa e órgão portátil (Spina, 2007, p. 58).

Exemplo literário brasileiro dessa mistura inesperada pode ser visualizado em *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*, de Jorge Amado: “No catre, Quincas Berro Dágua, as calças velhas e remendadas, a camisa aos pedaços, num seboso e enorme colete, sorria como se estivesse a divertir-se” (Amado, 2008, p. 23). Num misto de literatura fantástica e realismo mágico⁸⁰, a própria filha da personagem que dá título ao livro hesita quanto ao que vê: “Com o rabo do olho, Vanda espiou o morto. Lá estava ele sorrindo, achando tudo aquilo infinitamente engraçado” (Amado, 2008, p. 28). O

⁸⁰ Além do riso, a filha da personagem protagonista escuta (ou tem a impressão de que escuta) a voz do pai: “E Vanda ouviu, as sílabas destacadas com nitidez insultante, no silêncio fúnebre. – Jararaca!” (Amado, 2008, p. 43). Coisa que ocorre não somente uma vez: “Vanda quis tapar os ouvidos [...], mas que adiantavam mãos sobre as orelhas para conter voz de morto? Ouviu: – Saco de peidos!” (Amado, 2008, p. 44).

médico que prepara o atestado de óbito se dá conta, mas enxerga a posição dos lábios como algo sem grande importância: “Ele está rindo, hein! Cara de debochado” (Amado, 2008, p. 29).

O tom de leveza – apesar da morte – se estende por mais páginas, criando um contraponto na narrativa: “Cada um sabia uma história de Quincas e a contava entre gargalhadas” (Amado, 2008, p. 32). O riso, assim, opera como um poderoso ponto de equilíbrio: “Para sempre desaparecera o vagabundo, o ‘rei da gafeira’, o ‘patriarca da zona do baixo meretrício” (Amado, 2008, p. 40). Reiteradamente, o riso e o sorriso voltam:

Sorriso cínico, imoral, de quem se divertia. O sorriso não havia mudado, contra ele nada tinham obtido os especialistas da funerária. Também ela, Vanda, esquecera de recomendar-lhes, de pedir uma fisionomia mais a caráter, mais de acordo com a solenidade da morte. Continuara aquele sorriso de Quincas Berro Dágua e, diante desse sorriso de mofa e gozo, de que adiantavam sapatos novos [...], camisa alva, barba feita, cabelo engomado, mãos postas em oração? Porque Quincas ria daquilo tudo, um riso que se ia ampliando, alargando, que aos poucos ressoava na pocilga imunda. Ria com os lábios e com os olhos, olhos a fitarem o monte de roupa suja e remendada, esquecida num canto pelos homens da funerária. O sorriso de Quincas Berro Dágua (Amado, 2008, p. 43).

Essa aproximação da morte com o riso pode revelar uma interferência do eros (Han, 2017), considerando-se que este “arranca o sujeito de si mesmo e direciona-o para o outro” (Han, 2017, p. 10). Enquanto os processos de luto, depressão e melancolia envolvem dinâmicas internas ao próprio ego, o riso pode vir de uma relação com a alteridade. Se a morte faz o sujeito voltar-se para si mesmo, o riso e o eros o resgatam, jogando-o para fora de si. Invertem-se, dessa forma, os fluxos libidinais: o “eros [...] possibilita uma experiência do *outro* em sua alteridade, que o resgata de seu inferno narcisista” (Han, 2017, p. 11).

Tanto quanto o eros, a morte também pode reverberar profundamente em nossos vínculos com o outro. Em *Morte e imortalidade*, o filósofo italiano Michele Federico Sciacca (2011) também se debruça sobre o peso que o morrer exerce em relações regidas pela alteridade. Quanto à morte de quem nada significa para nós, a terminalidade da vida pode ser marcada como algo banal, corriqueiro, indiferente, revelando “o problema do vínculo de cada indivíduo com o outro homem, distinto dele

mas ‘seu semelhante’, seu *próximo*” (Sciacca, 2011, p. 111). Existe nisso uma qualificação da relação com a alteridade:

Se o outro não é o meu próximo mas o *outro* que *não* é eu e com o qual *me acho* necessariamente a viver no mundo – comunidade humana como “situação social” de mim que “olho” e “vejo” outros que olham e veem –, não há dúvida de que a morte do outro é um puro evento exterior, banal e inessencial (Sciacca, 2011, p. 111).

Já quando a pessoa morta importava verdadeiramente, a morte destrutura o eu, afetando-o em sua identidade, desestabilizando-o – daí o fato de essa morte significativa ser aquela que caracteriza a *morte-aprendizagem*. Indo além da superficial “comunidade humana, no nível da pura ‘socialidade’ como relação exterior e negada como vínculo interior [...], sem experiência de amor e recursos de fé e de esperança” (Sciacca, 2011, p. 111-112), a terminalidade da vida que estremece nossos alicerces e nos obriga ao crescimento e à ressignificação da dor e do sofrimento é aquela que ocorre ao

lado, e dentro, das paródias do amor que são as relações sociais, [pois] existem os vínculos entre pessoas, que fazem da sociedade a “comunhão” humana, consciência “unânime” e não radical isolamento na *équipe* despersonalizante. [...]

A morte do outro como experiência revelativa do sentido profundo da própria morte manifesta o vínculo interior que liga o homem a cada homem seu semelhante, não o “vizinho” que está ao lado, mas o “próximo” que está dentro. Sob este plano, é uma experiência complexa, radical e autêntica (Sciacca, 2011, p. 112-113).

Isso ocorre porque, quando verdadeira, a alteridade arrancada pela morte afeta o cerne do eu, o seu núcleo mais primordial – já que eu só sou filho porque tenho uma mãe e um pai; só sou neto porque tive avós; só sou irmão porque tenho irmãos; só sou professor porque tenho alunos; só sou aluno porque tenho professores; só sou pai porque tenho filho; só sou pobre porque há os ricos; sou brasileiro porque existem estrangeiros. Nós só somos em relação ao outro e, quando a morte vem, ela nos arranca partes essenciais de nossas relações que nos situam no mundo, acarretando alterações ontológicas. “Não existe indivíduo singular senão em relação ao outro” (Sciacca, 2011, p. 112).

Em “Melancolia”, primeiro capítulo de *Agonia do Eros*, Han (2017) enxerga “a vizinhança de eros e morte, de apocalipse e redenção” (Han, 2017, p. 13) em *Tristão e*

Isolda. De um lado, existe um fechamento em si mesmo, representado pela morte, pela depressão e pelo narcisismo; do outro lado, há uma abertura para a alteridade, indicada pelo eros, pelo riso:

A depressão é uma enfermidade narcísica. O que leva à depressão é uma relação consigo mesmo exageradamente sobrecarregada e pautada num controle exagerado e doentio. O sujeito depressivo-narcisista está esgotado e fatigado de si mesmo. *Não tem mundo* e é abandonado pelo *outro*. Eros e depressão se contrapõem mutuamente (Han, 2017, p. 10).

A morte, o luto, a depressão e a melancolia tratam-se de temas tão pesados e assustadores que o riso, o eros e o outro precisam vir como forma de torná-los minimamente mais leve, visando algum equilíbrio para tentar superar o medo e o horror que podem surgir quando se vislumbra a morte. Voltando à questão da melancolia, segundo Lages (2007), em *Walter Benjamin: tradução e melancolia*, podemos dividi-la em três tipos, “de acordo com as mais altas faculdades humanas” (Lages, 2007, p. 42):

A melancolia imaginativa (*imaginatio*), própria de artistas que, de alguma forma, se ligam a atividades artesanais, como pintores e arquitetos; a melancolia que se concentra na razão (*ratio*), própria daqueles que se interessam em obter conhecimento sobre o ser humano e a natureza, ou seja, filósofos e cientistas; e, finalmente, o grau mais alto que a disposição melancólica pode alcançar, a melancolia que se concentra na mente (*mens*), que é instruída por “demônios”, espíritos, superiores quanto a questões referentes à lei divina e ao conhecimento de realidades eternas e da salvação da alma (Lages, 2007, p. 42).

Embora, à primeira vista, não possamos associar nossas personagens protagonistas com nenhum desses tipos de melancolia, haja vista que nenhum dos três é declaradamente artista, filósofo, cientista ou influenciados por entidades metafísicas, em uma segunda análise podemos pensar que, no caso de Virgínia, suas constantes elocubrações podem tingi-la com certo quê filosófico: ao analisar-se e ao (re)avaliar continuamente suas relações interpessoais, a personagem meio que namora a Filosofia, buscando tanto o autoconhecimento, quanto conhecimento sobre a alteridade que, apesar de tudo, ainda a acompanha.

Em relação à dupla Mariamar e Arcanjo Baleiro, ambos são os próprios escritores de suas histórias (como já dito, os capítulos são organizados em “Versão de

Mariamar” e “Diário do caçador”), o que os coloca na posição de artistas, já que registram literariamente suas jornadas de vida.

Em um desdobramento do fantástico (Todorov, 2012; Todorov, 2013) e/ou do realismo maravilhoso (Todorov, 2013; Chiampi, 2015), se considerarmos as cenas maravilhosas ou fantásticas que envolvem magias, encantamentos e metamorfoses literais em leoa, além dos tantos sonhos, devaneios e talvez até alucinações, podemos ver Mariamar também no terceiro tipo de melancolia (Lages, 2017), o concentrado na mente, haja vista que a protagonista surge algumas vezes sob uma possível influência de alguma energia de ordens divinas e/ou anímicas, algo que, de alguma forma, transcende a experiência física amparada nos limites sensoriais da corporeidade:

Confesso agora o que devia ter anunciado logo de início: eu nunca nasci. Ou melhor: nasci morta. Ainda hoje a minha mãe aguarda pelo meu choro natal. Só as mulheres sabem quanto se morre e nasce no momento do parto. Porque não são dois corpos que se separam: é o dilacerar de um único corpo, de um corpo que queria guardar duas vidas. Não é a dor física que, naquele momento, mais aflige a mulher. É uma outra dor. É uma parte de si que se desprende, o rasgar de uma estrada que, aos poucos, nos devora os filhos, um por um. [...] Mas eu não obedeco senão ao destino: vou juntar-me à minha outra alma (Couto, 2012, p. 233-240).

Como num chamado metafísico, Mariamar sente que tem uma outra alma e que esta a convida para se juntarem. Como se essa ausência a tornasse melancólica, a morte é o convite para sair desse estado; porém não mais a morte-aprendizagem, mas o fim de sua vida-leoa:

Chego ao fim. Todo o fim é um início, dizia Adjiru Kapitamoró. Mas não este final. Este é o desfecho de tudo, o desabar dos últimos céus. Só um desejo não cumpri: voltar a ver o mar. Talvez por isso, ao sentir-me adormecer, no meu último humano sono, me invada o mesmo sonho. O mar espalhando-se, aves de espuma cruzando os ares, e Arcanjo Baleiro, desta vez, ressuscitando do sono dos afogados e conduzindo-me para longe de Kulumani, para esse lugar onde moram as miragens e nascem as viagens (Couto, 2012, p. 241).

Como se – talvez – Mariamar tivesse conseguido contagiar a sua mãe com animalidade, transmitindo-lhe seu poder de metamorfose em leoa, passando-lhe a possibilidade de continuidade (ou o contrário: a mãe que passou essa magia para a

filha), Hanifa Assulua nos revela um segredo quando da despedida de Mariamar e Arcanjo Baleiro:

Já instalado na viatura, com Mariamar sentada a meu lado, despeço-me de forma desajeitada:

– *Adeus, Hanifa.*

– *O senhor contou os leões?*

– *Desde o primeiro dia que sei quantos são.*

– *Sabe quantos são. Mas não sabe quem são.*

– *Tem razão. Essa arte nunca aprenderei.*

– *O senhor sabe muito bem: os leões eram três. Falta ainda um.*

Olho em redor como se vigiasse a paisagem. É a última vez que contemplarei Kulumani. Será a última vez que escutarei aquela mulher. Com o respeito das coisas derradeiras, Hanifa Assulua sussurra:

– *Eu sou a leoa que resta. É esse o segredo que só você conhece, Arcanjo Baleiro.*

– *Por que me conta isto, Dona Hanifa?*

– *Esta é a minha confissão. Esta é a corda do tempo que deixo em suas mãos* (Couto, 2012, p. 250-251).

Com esse trecho, podemos entender que se trata de uma dupla confissão das leoas: mãe e filha metamorfoseadas em bicho para matar/salvar as mulheres de Kulumani, como se a morte, em certos casos demasiadamente trágicos, precisasse se fazer literal – e não meramente simbólica ou social – para que se constitua a sempre cruel e dolorosa morte-aprendizagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A morte continua sendo, na cultura ocidental e cristã, sinônimo de temor e angústia.”

(Rai Soares)

“Chamando de vida sua apavorante aprendizagem da morte.”

(Albert Camus)

“ávido, espero
o decreto de meu último
silêncio – perene,
infindável”

(Theo G. Alves)

“Reconheço que sou uma versão calejada do meu antigo eu, mais estoica,
provavelmente mais indiferente.”

(Anna Lembke)

Ao longo desta tese, estive em foco apresentar, nas personagens analisadas em *Ciranda de pedra* e em *A confissão da leoa*, a marca dolorosa de aprendizagem que decorre da morte. Por tratar-se de um elemento temático bastante recorrente em ambos os romances em estudo, mostramos como a experiência de lidar com o morrer – literal/ físico/ biológico e metafórico/ simbólico/ social – contribui para que eles sejam caracterizados como romances de formação. Passamos a entender esse subgênero literário como uma forma estética que materializa tematicamente o avanço (psicológico, afetivo, social e intelectual) dos seres humanos – sem cair na falácia de que o progresso

pelo progresso⁸¹ necessariamente nos salvará, visto que nosso desenvolvimento pode se dar muito mais em uma forma cíclica do que linear, pois sempre há regressos que não podemos evitar. “Não passa por nós um sopro daquele ar que envolveu os que vieram antes de nós? Não é a voz a que damos ouvidos um eco de outras já silenciadas?” (Benjamin, 2022, p. 10).

Sendo um assunto debatido em várias áreas do conhecimento, o fim da vida é algo que merece estudos e atenção, pois se trata de um fato que nos impacta social e individualmente, afetiva e psicologicamente. Mais cedo ou mais tarde, por ser uma das únicas certezas humanas, o morrer virá para todas e todos. A morte é o único fato essencialmente verossímil. Observar, portanto, como as personagens de Lygia Fagundes Telles e Mia Couto lidam com essa árdua e brutal experiência pode nos servir como forma de aprendizagem e contribuir para o nosso desenvolvimento e amadurecimento pessoal.

Vindo da Física e se referindo “à capacidade que um corpo tem de sofrer deformação pela ação de um agente externo e voltar à sua forma natural” (Peres, 2009, p. 399), o termo *resiliência* é, hoje, uma palavra da moda (não se sabe até quando, já que através dele, muitas vezes, se atribui ao indivíduo a responsabilidade de resolver, sozinho, problemas estruturais que atacam amplamente toda a sociedade). Saber ter forças para enfrentar as amargas despedidas que a vida nos impõe, entretanto, parece ser algo extremamente necessário, atemporal e que, definitivamente, precisa nos acompanhar durante toda a nossa existência.

Algumas obras literárias, como que suprindo essa nossa necessidade, nos vêm nesse auxílio, pois “o escritor, enquanto tal, não é doente, mas antes médico, médico de si próprio e do mundo. O mundo é o conjunto dos sintomas cuja doença se confunde com o homem. A literatura aparece, então, como um empreendimento de saúde” (Deleuze, 2011, p. 14). Se podemos acreditar na “possibilidade redentora da arte” (Oliveira, 2009, p. 78), podemos entender também que a literatura contribui, pedagogicamente, para uma “satisfatória imunidade ao trágico” (Oliveira, 2009, p. 77), especialmente quando a arte literária trata de temas essenciais como a terminalidade da vida.

⁸¹ “[...] insano projeto cartesiano cujas consequências ecológicas mal começamos a medir” (Clastres, 2013, p. 203). Em seus estudos políticos e antropológicos publicados há mais de quatro décadas, o filósofo e etnólogo francês Pierre Clastres (1934-1977) já alertava sobre os riscos de um “progresso” desmedido.

Tentamos, aqui, finalizar esta tese como uma necessidade natural que existe – a morte – em todos os processos. Sabemos da impossibilidade institucional de estendê-la indefinidamente⁸², porém temos a plena e clara consciência de que esta pesquisa continuará nos acompanhando em cada obra literária, crítica e teórica em que o morrer se vislumbra, a exemplo do que Umberto Eco (2012, p. 4) comenta em seu clássico *Como se faz uma tese*: “fazer dela o início de uma pesquisa mais ampla, que prosseguirá nos anos seguintes, desde que haja oportunidade e interesse nisso”.

Cumprimos, assim, o destino traçado por Gilles Deleuze em *Crítica e clínica*: “Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir” (Deleuze, 2011, p. 11).

Depois de tanto buscar, ler, pensar e escrever sobre esse tema mórbido, vemo-nos enfrentando um forte tabu. Se, por um lado, “ao se descobrirem incapazes de curar a morte, os homens teriam decidido não pensar nessas coisas” (Natali *apud* Ginzburg, 2012, p. 49), por outro lado há quem queira vê-las de frente, sem virar o rosto e tentando tirar delas o máximo de aprendizagens possíveis.

O que nos é inexorável é a consciência da morte, conforme discorre Roland Barthes (2011b) em *Diário de luto*: “Agora, em toda parte, na rua, no café, vejo cada indivíduo como *devendo-morrer*, inelutavelmente, isto é, muito exatamente, como *mortal*. – E, com a mesma evidência, como *não-o-sabendo*” (Barthes, 2011b, p. 50).

Paradoxalmente, é como se essa *consciência da morte* – lapidada teórica e dolorosamente nesta pesquisa – trouxesse-nos a necessidade de querer compartilhar as obras e os saberes aqui elencados para assim, quiçá, disseminar também alguma *consciência de vida*, consolidando-se a *morte-aprendizagem* em nossa árdua *vida-aprendizagem*. Talvez isso nos traga alguma coragem para encarar o morrer quando ele inevitavelmente vier: “Luto: região atroz onde *não tenho mais medo*” (Barthes, 2011b, p. 52).

⁸² “Parece que caiu raio ali no outro lado da rua. Morte possivelmente enviando-me mensagem cifrada dizendo talvez que não posso tornar-me prolixo demais; que não posso ingênuo tentar enganá-la” (Ferreira, 2010, p. 13).

Essa forma corajosa de enfrentar a realidade é necessária “pois não sabemos, em nossos dias bons, que infortúnio o destino prepara neste instante para nós – doença, perseguição, empobrecimento, mutilação, cegueira, loucura, morte etc.” (Schopenhauer, 2022, p. 72). Frente ao absurdo e ao aleatório deste mundo⁸³, resta-nos a crença e a tese de que, dentre tantas fontes de conhecimento e forças possíveis, a literatura nos prepara para viver melhor, sendo ela, sempre, nossa companhia fortalecedora.

A morte-aprendizagem presente na arte literária pode nos fortalecer para não fugir das agruras que o morrer acarretará em nossas subjetividades, funcionando como uma antecipação de experiências, um treino essencial e, ainda que virtualmente por meio dos romances de formação, não menos real. “A fricção com a vida proporciona um campo de subjetividade que prepara a pessoa para qualquer tarefa” (Krenak, 2022, p. 116). A literatura seria, assim, uma etapa bastante importante para a nossa educação: “Em vez de formatar alguém para ser alguma coisa, deveríamos antes pensar na possibilidade de proporcionar experiências que formem pessoas capazes de realizar tudo o que for necessário na vida” (Krenak, 2022, p. 116), inclusive enfrentar a morte e o morrer.

A morte, depois que sofremos, se instala como uma experiência vivida, e passamos a viver *com* ela: “‘A vida continua’. Mas o que é a vida? Como se a vida fosse aquilo-que-acontece-fora-da-morte. Mas não é assim. A vida continua, claro, mas agora *com* a morte” (Jaffe, 2021, p. 51).

Não há garantias de cura se esta significar o esquecimento daquelas e daqueles que perdemos; porque quem se marca em nós através do amor registra-se, indelevelmente, em nossa identidade, constituindo-se como parte de nosso eu, umbilicalmente. O que podemos conseguir depois de um minucioso, longo e deliberado trabalho com a morte-aprendizagem é que as dores oriundas do morrer, do luto e/ou da melancolia não nos dominem e que, de certo modo, possamos domá-las conscientemente para evitar o nosso adoecimento psíquico: “as dores passam, mas não desaparecem. Elas migram para dentro de nós, alojam-se algures no nosso ser, submersas num fundo de lago” (Couto, 2012, p. 192), conforme avisa Hanifa Assulua à sua filha, Mariamar.

⁸³ “Como quem, no limiar da investigação científica, descobre que não há lógica, e o Universo é apenas um acidente de percurso de uma partícula subatômica excluída por acaso da ação deletéria de energias cósmicas contrárias” (Betto, 2015, p. 21).

Resta-nos tentar aprender com o estoicismo de Virgínia: “Vida e morte se entrelaçavam. E, se no momento era difícil amá-las, impunha-se recebê-las com serenidade” (Telles, 2009, p. 196). Resta-nos também reconhecer nossa transitoriedade e nossa pequenez enquanto seres históricos diante da grande História da humanidade: “A morte não começa nem termina nada de essencial no mundo coletivo e histórico da vida humana” (Bakhtin *apud* Venturelli, 2006, p. 9). Com calma e tranquilidade, passaremos: “O mundo continuará girando sem mim; sem minha mãe; sem Hipócrates; sem Demócrito” (Ferreira, 2010, p. 12-13).

Talvez o melhor caminho seja, de fato, afastar-se de pretensões ideológicas e abraçar, humildemente, a contemplação filosófica: “A ideologia está aí para fazer com que nos sintamos necessários; a filosofia está por perto para nos lembrar que não o somos. [...] A morte nos reduz a mera matéria insignificante” (Eagleton, 2011a, p. 283-289). Dentre as orientações psicanalíticas, destacamos novamente as palavras freudianas:

Não seria melhor conceder à morte o lugar que ela merece na realidade e em nossos pensamentos e enfatizar um pouco mais nossa atitude inconsciente em relação com a morte, que até agora suprimimos com tanto cuidado? [...]

Lembremo-nos do antigo ditado: *Si vis pacem, para bellum*. Se quiser a paz, prepare-se para a guerra.

Seria oportuno alterá-lo: *Si vis vitam, para mortem*. Se quiser suportar a vida, prepare-se para a morte (Freud, 2021, p. 53).

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. Trad. Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Notas sobre o luto*. Trad. Fernanda Abreu. São Paulo: Companhia das Letras: 2021.
- ADORNO, Theodor W. *Educação e emancipação*. Trad. Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I. 2*. ed. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012. (Coleção Espírito Crítico)
- AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2020. (Coleção Feminismos Plurais)
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de (Org.). *História da vida privada no Brasil: Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2019. (Coleção História da vida privada no Brasil, vol. 2)
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2020. (Coleção Feminismos Plurais)
- ALVES, Theo G. *Doce azedo amaro*. Belo Horizonte: Moinhos, 2018.
- AMADO, Jorge. *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AMARILHA, Marly. *Estão mortas as fadas? Literatura infantil e prática pedagógica*. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012a.
- AMARILHA, Marly. (Org.). *Educação e leitura: novas linguagens, novos leitores*. Campinas, SP: Mercado de Letras; Natal, RN: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2012b.
- AMARILHA, Marly. *Alice que não foi ao País das Maravilhas: educar para ler ficção na escola*. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2013. (Coleção Contextos da Ciência)
- AMBALU, Shulamit et al. *O livro das religiões*. Trad. Bruno Alexander. São Paulo: Globo Livros, 2014.
- AMORA, Antônio Soares. *Introdução à teoria da literatura*. 13. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. 2. ed. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2016.
- ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. (Coleção Poetas do Brasil)
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 12. ed. rev. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Trad. Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. Trad. Luiza Ribeiro. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Trad. Luciano Ferreira de Souza. São Paulo: Martin Claret, 2015. (Coleção A obra-prima de cada autor, vol. 53)

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Barueri, SP: Gold Editora, 2004. (Coleção Clássicos da Literatura)

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Barueri, SP: Gold Editora, 2004. (Coleção Clássicos da Literatura)

AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane. “Apocalipses da guerra”. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História das emoções: 3. do final do século XIX até hoje*. Trad. Maria Ferreira. Petrópolis, RJ: Vozes, 2020.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5. ed. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2011 (Coleção Estudos, v. 2).

AZEVEDO, Jaime. *Tudo que ama e rasteja*. Natal: CJA, 2017.

BABO, Carolina Chamizo Henrique. *Era uma vez... outra vez: a reinvenção dos contos de fada*. Curitiba: Appris, 2016.

BACHELARD, Gaston. *A chama de uma vela*. Trad. Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. “O problema do romance de educação”. In: BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da criação verbal*. 5. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. “Reformulação do livro sobre Dostoiévski”. In: BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da criação verbal*. 5. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 7. ed. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 2014. (Coleção Linguagem e cultura, v. 18).

BARBOSA, Ricardo José Corrêa. *Schiller & a cultura estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004. (Coleção Filosofia Passo a Passo)

BARROS, Daniel Martins de. *O lado bom do lado ruim: como a ciência ensina a usar a tristeza, o medo, a raiva e outras emoções negativas a seu favor*. Rio de Janeiro: Sextante, 2020.

BARTHES, Roland. *Aula: aula inaugural da Cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977*. 15. ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2011a.

BARTHES, Roland. *Diário de luto: 26 de outubro de 1977 – 15 de setembro de 1979*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011b. (Coleção Roland Barthes)

- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. 3. ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2011c. (Coleção Debates, vol. 24)
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 6. ed. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013. (Coleção Elos, vol. 2)
- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. 3. ed. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016a.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. 3. ed. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016b.
- BECKER, Ernest. *A negação da morte*. 14. ed. Trad. Luiz Carlos do Nascimento Silva. Rio de Janeiro: Record, 2021.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. “Para uma crítica da violência”. In: BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages; Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011. (Coleção Espírito Crítico)
- BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da História”. In: BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. 2. ed. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2022. (Coleção Filô/Benjamin)
- BERLINCK, Manoel Tosta. “Prefácio”. In: BURTON, Robert. *A anatomia da melancolia*. Trad. Guilherme Gontijo Flores. Curitiba, PR: Editora UFPR, 2011. (Coleção Clássicos; n. 10)
- BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. 3. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011. (Coleção Síntese Universitária)
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fada*. Trad. Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 2013.
- BETTO, Frei. *Paraíso perdido: viagens ao mundo socialista*. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. 2. ed. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. (Coleção Humanitas)
- BLANC, Claudio. *O grande livro da mitologia egípcia*. Barueri, SP: Camelot Editora, 2021.
- BLANCHOT, Maurice. “A obra e o espaço da morte”. In: BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BOCK, Ana Mercês Bahia; FURTADO, Odair; TEIXEIRA, Maria de Lourdes Trassi. *Psicologias: uma introdução ao estudo de Psicologia*. 15. ed. São Paulo: Saraiva Educação, 2018.

- BODY-GENDROT, Sophie. “Uma vida privada francesa segundo o modelo americano”. In: PROST, Antoine; VINCENT, Gérard (Orgs.). *História da vida privada: da Primeira Guerra a nossos dias*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009. (Coleção História da vida privada, vol. 5)
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 8. ed. revista e ampliada. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BOSI, Eclea. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 13. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006a.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2006. (Coleção Princípios, n. 3)
- BRAIT, Beth. *Literatura e outras linguagens*. São Paulo: Contexto, 2010.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Trad. David Jardim. Rio de Janeiro: Agir, 2015.
- BURTON, Robert. *A anatomia da melancolia*. Trad. Guilherme Gontijo Flores. Curitiba, PR: Editora UFPR, 2011. (Coleção Clássicos; n. 10)
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. 9. ed. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura”. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 4. ed. reorganizada pelo autor. São Paulo; Rio de Janeiro: Duas Cidades; Ouro sobre azul, 2004.
- CANDIDO, Antonio. “A personagem do romance”. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Coleção Debates; 1)
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de Teoria e História Literária*. 11. ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- CANTON, James (Org.). *O livro da literatura*. Trad. Camile Mendrot et al. São Paulo: Globo, 2016.
- CÁRDENAS ANGULO, Teresa. *Mãe sereia*. Trad. Michelle Strzoda. Rio de Janeiro, RJ: Pallas Míni, 2018.
- CARNEIRO, Sueli. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2011. (Coleção Consciência em debate)
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1959 (vol. I).
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 35. ed. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2021.
- CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015. (Coleção Debates, v. 160)

- CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado: pesquisas de antropologia política*. Trad. Theo Santiago. São Paulo: Cosac Naify, 2013. (Coleção Cosac Naify Portátil, n. 3)
- COLEMAN, J. A. *O dicionário de mitologia: um A-Z de temas, lendas e heróis*. Trad. Monica Fleisher Alves. Cotia, SP: Pé da Letra, 2021.
- COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- COPATI, Guilherme; LAGUARDIA, Adelaine. “A errância, o gótico, a ciranda”. In: GOMES, Carlos Magno; LUCENA, Suênio Campos de (Orgs.). *Lygia Fagundes Telles entre ritos e memórias*. Aracaju: Editora Criação; Itabaiana: UFS, 2013.
- CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. “Introdução geral”. In: VIGARELLO, Georges (Org.). *História das emoções: da Antiguidade às Luzes*. Trad. Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2020. (Coleção História das emoções, vol. 1)
- CORÍNTIOS. In: BÍBLIA: edição pastoral. Trad. Ivo Storniolo; Euclides Martins Balancin; José Luiz Gonzaga do Prado. São Paulo: Paulus, 1990.
- CORRÊA, José de Anchieta. *Morte*. São Paulo: Globo, 2008.
- CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- CORTÁZAR, Julio. *Os reis*. 2. ed. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- COUTO, Mia. *A confissão da Leoa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- CUNHA, Eneida Leal. *Estampas do imaginário: literatura, história e identidade cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. (Coleção Humanitas)
- DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DANTAS, Juliana Fernandes Ribeiro. *A lírica do moribundo: Manuel Bandeira – poesia de vida e morte*. Natal, RN, 2015. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem.
- DAWKINS, Richard. *Deus, um delírio*. Trad. Fernanda Ravagnani. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a.
- DAWKINS, Richard. *O gene egoísta*. Trad. Rejane Rubino. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b.
- DE BOTTON, Alain; ARMSTRONG, John. *Arte como terapia*. Trad. Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.
- DELAROCHE, Patrick. *Psicanálise do adolescente*. Trad. Maria Fernanda Álvares. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008. (Coleção Psicologia e Pedagogia)

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 1. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995. (Coleção TRANS)
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 4. 2. ed. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2012. (Coleção TRANS)
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. 2. ed. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011. (Coleção TRANS)
- DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente (1300-1800): uma cidade sitiada*. Trad. Maria Lucia Machado; Heloísa Jahn São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. 2. ed. Trad. Miriam Chnaiderman; Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Coleção Estudos, vol. 16)
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 4. ed. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2014. (Coleção Estudos, vol. 271)
- DIAKARA, Jaime; MUNDURUKU, Daniel. *Wahtirã: a lagoa dos mortos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- DOUGHTY, Caitlin. *Confissões do crematório: lições para toda a vida*. Trad. Regiane Winarski. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2016.
- DOUGHTY, Caitlin. *Para toda a eternidade: conhecendo o mundo de mãos dadas com a morte*. Trad. Regiane Winarski. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2019.
- DUNKER, Christian. *Uma biografia da depressão*. São Paulo: Planeta, 2021.
- DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. 5. ed. Trad. Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.
- DURÃO, Fabio Akcelrud. *O que é crítica literária?* São Paulo: Nankin Editorial; Parábola Editorial, 2016. (Coleção Teoria Literária, vol. 3)
- DURÃO, Fabio Akcelrud. *Metodologia de pesquisa em literatura*. São Paulo: Parábola, 2020. (Coleção Teoria Literária, vol. 4)
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 6. ed. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Coleção Biblioteca Universal)
- EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. 3. ed. Trad. Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011a.
- EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. 2. ed. Trad. Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora Unesp, 2011b.
- EAGLETON, Terry. *Como ler literatura*. 2. ed. Trad. Denise Bottmann. Porto Alegre, RS: L&PM, 2020.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. 24. ed. Trad. Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Coleção Estudos; 85)

- EDLER, Sandra. *Luto e melancolia: à sombra do espetáculo*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020. (Coleção Para ler Freud)
- EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas; Fundação Biblioteca Nacional, 2016.
- EVARISTO, Conceição. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. 4. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2020.
- FARIAS, André Brayner de. “Barthes e Levinas: literatura, ética e estética”. In: SOUZA, Ricardo Timm de (Org.) et al. *Literatura e Psicanálise: encontros contemporâneos*. Porto Alegre: Dublinense, 2012.
- FERREIRA, Evandro Affonso. *Minha mãe se matou sem dizer adeus*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 3: o cuidado de si*. 7. ed. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz & Terra, 2020. (Coleção Biblioteca de Filosofia)
- FRANCO, Clarissa de. *A cara da morte: os sepultadores, o imaginário fúnebre e o universo onírico*. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2010.
- FREIRE, Marcelino. *Nossos ossos*. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 60. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.
- FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. 40. ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2017.
- FREUD, Sigmund. “Luto e melancolia”. In: FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras: 2010.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010a. (Coleção L&PM Pocket, vol. 850)
- FREUD, Sigmund. “Considerações contemporâneas sobre a guerra e a morte”. In: FREUD, Sigmund. *Tempos de guerra e de morte*. Trad. Petê Rissatti. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021. (Coleção Biblioteca Diamante)
- FRIEDMAN, Norman. “O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico”. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*. São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio 2002.
- GANCHÓ, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2004. (Coleção Princípios, vol. 207)
- GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas, SP: Autores Associados, 2012. (Coleção Ensaios e Letras)
- GIROTTO, Angelo. *O espetáculo do mundo*. Natal, RN: CJA Edições, 2015.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. 3. ed. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2020.

- GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos maravilhosos infantis e domésticos* [tomos 1 e 2]. Trad. Christine Röhrig. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- GRÜN, Anselm. *Morte: a experiência da vida em plenitude*. Trad. Markus A. Hediger. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- HADDAD, Fernando. *O terceiro excluído: contribuição para uma antropologia dialética*. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. (Coleção Humanitas)
- HAN, Byung-Chul. *Agonia do eros*. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.
- HAN, Byung-Chul. *Psicopolítica: o neoliberalismo e as novas técnicas de poder*. 7. ed. Trad. Maurício Liesen. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2018.
- HAN, Byung-Chul. *Morte e alteridade*. Trad. Lucas Machado. Petrópolis, RJ: Vozes, 2020.
- HITCHENS, Christopher. *Deus não é grande: como a religião envenena tudo*. Trad. George Schlesinger. 2. ed. São Paulo: Globo Livros, 2016.
- HOBBS, Thomas. *Leviatã ou A matéria, forma e poder de um Estado eclesiástico e civil*. 3. ed. Trad. Rosina D'Angina. São Paulo: Ícone, 2008.
- HOBBSAWM, Eric John Ernest; RANGER, Terence (Orgs.). *A invenção das tradições*. 12. ed. Trad. Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2018.
- HOLANDA, Lourival. "Da necessidade social da literatura". In: CORDIVIOLA, Alfredo; SANTOS, Derivaldo dos; CABRAL, Valdenides. *As marcas da letra: sujeito e escrita na teoria da literatura*. João Pessoa: Ideia, 2004.
- HOLIDAY, Ryan; HANSELMAN, Stephen. *A vida dos estoicos: a arte de viver, de Zenão a Marco Aurélio*. Trad. Alexandre Raposo; Luiz Felipe Fonseca. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2021.
- HOMERO. *Iliada*. 25. ed. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- HUSTON, Nancy. *A espécie fabuladora: um breve estudo sobre a humanidade*. Trad. Ilana Heineberg. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.
- ISAÍAS. In: BÍBLIA: edição pastoral. Trad. Ivo Storniolo; Euclides Martins Balancin; José Luiz Gonzaga do Prado. São Paulo: Paulus, 1990.
- JAFFE, Noemi. *Lili: novela de um luto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir; BERLOWITZ, Béatrice. *Em algum lugar do inacabado*. Trad. Clovis Salgado Gontijo. São Paulo: Perspectiva, 2021. (Coleção Debates)
- JOUBE, Vincent. *Por que estudar literatura?* Trad. Marcos Bagno; Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2012. (Coleção Teoria Literária)

JUNG, Carl Gustav et al. *O homem e seus símbolos*. 2. ed. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KANT, Immanuel. *Fundamentação da metafísica dos costumes e outros escritos*. Trad. Leopoldo Holzbach. São Paulo: Martin Claret, 2005. (Coleção A obra-prima de cada autor, vol. 111)

KELLEHEAR, Allan. *Uma história social do morrer*. Trad. Luiz Antônio Oliveira de Araújo. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

KISHIMOTO, Masashi. *Naruto* (volume 41). Trad. Drik Sada. Barueri, SP: Panini Brasil, 2010.

KRENAK, Ailton. “Sobre a reciprocidade e a capacidade de juntar mundo”. In: KRENAK, Ailton; SILVESTRE, Helena; SANTOS, Boaventura de Sousa. *O sistema e o antissistema: três ensaios, três mundos no mesmo mundo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KÜBLER-ROSS, Elisabeth. *Sobre a morte e o morrer: o que os doentes terminais têm para ensinar a médicos, enfermeiras, religiosos e aos seus próprios parentes*. 9. ed. Trad. Paulo Menezes. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2008.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986. (Coleção Antropologia Social)

LA ROCHEFOUCAULD, François de. *Reflexões ou sentenças e máximas morais*. Trad. Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2014. (Coleção Grandes Ideias)

LEITE, Sonia. *Angústia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. (Coleção Psicanálise Passo a Passo, vol. 92)

LEMBKE, Anna. *Nação dopamina: por que o excesso de prazer está nos deixando infelizes e o que podemos fazer para mudar*. Trad. Elisa Nazarian. São Paulo: Vestígio, 2022.

L’ENGLE, Madeleine. “Prefácio”. In: LEWIS, Clive Staples. *A anatomia de um luto*. Trad. Francisco Nunes. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2021.

LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*. Trad. Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2019.

LEVINAS, Emmanuel. *Deus, a morte e o tempo*. Lisboa: Edições 70, 2021. (Coleção Biblioteca de Filosofia Contemporânea)

LEVY, Tatiana Salem. *Vista chinesa*. São Paulo: Todavia, 2021.

LEWIS, Clive Staples. *A anatomia de um luto*. Trad. Francisco Nunes. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2021.

LIRA NETO. *A arte da biografia: como escrever histórias de vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LLOSA, Mario Vargas. *A verdade das mentiras*. Trad. Cordelia Magalhães. São Paulo: Ary, 2004.
- LUPER, Steven. *A filosofia da morte*. Trad. C. Bonamine. São Paulo: Madras, 2010.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 20. ed. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2021.
- MAAS, Wilma Patricia Marzari Dinardo. “O romance de formação (*Bildungsroman*) no Brasil”. Disponível em: [romance_formacao.doc \(live.com\)](#). Acesso em: 31 ago. 2022.
- MADEIRA, Carla. *Tudo é rio*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2021.
- MATTOS, Manuela Sampaio de. “Entre os atos: Virginia Woolf e psicanálise da cultura”. In: SOUZA, Ricardo Timm de (Org.) et al. *Literatura e Psicanálise: encontros contemporâneos*. Porto Alegre: Dublinense, 2012.
- MAURI, Renato G. *Morte: o lado côncavo da vida*. Jundiaí: Paco Editorial, 2014.
- MAZZA, Viviana. *O menino Nelson Mandela*. Trad. Silvana Cobucci Leite. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2017.
- MAZZARI, Marcus Vinicius. *Labirintos da aprendizagem*. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- MAZZARI, Marcus Vinicius. “Apresentação”. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. 3. ed. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2020.
- MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievitch. *O método formal nos estudos literários*. Trad. S. C. Grillo; E. V. Américo. São Paulo: Contexto, 2016.
- MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. 2. ed. SECCHIN, Antônio Carlos (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. (Coleção Biblioteca luso-brasileira: série brasileira)
- MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios: uma seleção*. Org. M. A. Screech. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- MORETTI, Franco (Org.). *O Romance, I: A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MORETTI, Franco. *O romance de formação*. Trad. Natasha Belfort Palmeira. São Paulo: Todavia, 2020.
- MORICONI, Italo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- MORICONI, Italo. (Org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- MUNDURUKU, Daniel. *Coisas de índio: versão infantil*. 3. ed. rev. atual. São Paulo: Callis, 2019.
- NASCIMENTO, Gabriel. *Racismo linguístico: os subterrâneos da linguagem e do racismo*. Belo Horizonte: Letramento, 2019.

- NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. 3. ed. rev. pelo autor. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- NEGREIROS, Adriana. *Maria Bonita: sexo, violência e mulheres no cangaço*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: História, Teoria e Crítica*. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015. (Coleção Acadêmica, vol. 16)
- NUNES, Deise Cardoso; CARRARO, Luciane; JOU, Graciela Inchausti de; SPERB, Tânia Mara. “As crianças e o conceito de morte”. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, vol. 11, n. 3, 1998. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/188/18811315.pdf>. Acesso em: 2 abr. 2023.
- OCKRENT, Christine. *O livro negro da condição das mulheres*. Trad. Nícia Bonatti. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.
- OLIVEIRA, Ieda de. *O cheiro da morte e outras histórias*. São Paulo: Biruta, 2009.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Vera Lucia Leitão Magyar. São Paulo: Madras Editora, 2003.
- PAIVA, Lucélia Elizabeth. “A morte nas diferentes fases do desenvolvimento humano”. In: SANTOS, Franklin Santana (Org.). *Cuidados paliativos: discutindo a vida, a morte e o morrer*. São Paulo: Editora Atheneu, 2009.
- PAIVA, Lucélia Elizabeth. *A arte de falar da morte para crianças: a literatura infantil como recurso para abordar a morte com crianças e educadores*. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2011.
- PATRIOTA, Nelson. “Prefácio”. In: TRIGUEIRO, Ana Cláudia. *Francisca*. 2. ed. Natal [RN]: CJA, 2019. (Coleção Nossa Essência, vol. 2)
- PEIXOTO, José Luís. *Morreste-me*. Porto Alegre: Dublinense, 2015.
- PERES, Julio F. P. “Respostas pós-trauma de sobreviventes da morte”. In: SANTOS, Franklin Santana (Org.). *Cuidados paliativos: discutindo a vida, a morte e o morrer*. São Paulo: Editora Atheneu, 2009.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- PIEIDADE, Vilma. *Dororidade*. São Paulo: Editora Nós, 2017.
- PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990 (Coleção Debates).
- PLATÃO. *Fédon (ou Da Alma)*. Trad. Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2012. (Série Clássicos Edipro).
- PLATÃO. *O banquete*. Trad. Donald Schüler. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012a. (Coleção L&PM Pocket, v. 711)
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

- PROST, Antoine. “Fronteiras e espaços do privado”. In: PROST, Antoine; VINCENT, Gérard (Orgs.). *História da vida privada: da Primeira Guerra a nossos dias*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009. (Coleção História da vida privada, vol. 5)
- PUELLES, Vicente Muñoz. 2083. Trad. América Marinho; Sandra Nunes. São Paulo: Biruta, 2012.
- RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. 105. ed. Rio de Janeiro: Record, 2020a.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 146. ed. Rio de Janeiro: Record, 2020b.
- REIS, João José. “O cotidiano da morte no Brasil oitocentista”. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (Org.). *História da vida privada no Brasil: Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2019. (Coleção História da vida privada no Brasil, vol. 2)
- REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. 2. ed. Trad. Angela Bergamini et al. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Leitura e Crítica)
- RIBEIRO, Darcy. *Configurações histórico-culturais dos povos americanos*. 2. ed. São Paulo: Global, 2016.
- RIVAS, Luis Hu; RUAS, Carlos. *Um sábado com Allan Kardec*. Catanduva, SP: Petit Editora, 2018.
- RIVERA, Tania. *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- ROBERT, Marthe. “Contar histórias”. In: ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ROBINSON, Dave; GROVES, Judy. *Filosofia: um guia gráfico*. Trad. Paulo Geiger. Rio de Janeiro: Sextante, 2022. (Coleção Um guia gráfico)
- RODRIGUES, Carla. “Por uma teoria política do luto”. In: RODRIGUES, Carla. *O luto entre clínica e política: Judith Butler para além do gênero*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021. (Coleção Filô Margens)
- ROMANOS. In: BÍBLIA: edição pastoral. Trad. Ivo Storniolo; Euclides Martins Balancin; José Luiz Gonzaga do Prado. São Paulo: Paulus, 1990.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. (Coleção Biblioteca do Estudante)
- ROUANET, Sergio Paulo. *Édipo e o Anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1990. (Coleção Biblioteca Tempo Universitário n. 63)
- ROUANET, Sergio Paulo. *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.
- RUFINO, Luiz. *Vence-demanda: educação e descolonização*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2021.

- RUSSELL, Bertrand. *Por que não sou cristão e outros ensaios a respeito de religião e assuntos afins*. Trad. Ana Ban. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011. (Coleção L&PM Pocket, v. 972)
- SAFATLE, Vladimir. *Maneiras de transformar mundos: Lacan, política e emancipação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- SAFATLE, Vladimir. *Fetichismo: colonizar o outro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022. (Coleção Para ler Freud)
- SANTOS, Franklin Santana (Org.). *Cuidados paliativos: discutindo a vida, a morte e o morrer*. São Paulo: Editora Atheneu, 2009.
- SANTOS, Derivaldo dos. *Augusto dos Anjos: uma lâmina do tempo*. João Pessoa: Ideia, 2002.
- SANTOS, Derivaldo dos. “Sibila de *ferrões agudos*: poesia e resistência em Augusto dos Anjos”. *Revista LiteralMENTE*, vol. 2, n. 2, jul./dez., João Pessoa-PB, 2022, p. 17-31.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *As dores do mundo: o amor, a morte, a arte, a moral, a religião, a política, o homem e a sociedade*. Trad. José Souza de Oliveira. São Paulo: Edipro, 2014.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre a morte: pensamentos e conclusões sobre as últimas coisas*. 2. ed. Trad. Karina Jannini. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2020.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre o sofrimento do mundo & outros ensaios*. Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre, RS: L&PM Pocket, 2022.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 6. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.
- SCIACCA, Michele Federico. *Morte e imortalidade*. Trad. Valdemar A. Munaro. São Paulo: É Realizações Editora, 2011. (Coleção Filosofia Atual)
- SEARS, Kathleen. *Tudo que você precisa saber sobre mitologia: dos deuses e deusas aos monstros e mortais, seu guia sobre a mitologia antiga*. Trad. Leonardo Abramowicz. São Paulo: Editora Gente, 2015.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2009. (Coleção L&PM Pocket, vol. 4)
- SOARES, Rai. *A mulher que pariu um peixe e outros contos fantásticos de Severa Rosa*. São Paulo: Jandaíra, 2021.
- SOUZA, Ricardo Timm de (Org.) et al. *Literatura e Psicanálise: encontros contemporâneos*. Porto Alegre: Dublinense, 2012.
- SPINA, Segismundo. *A cultura literária medieval: uma introdução*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

- STAROBINSKI, Jean. *A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2014. (Coleção Fábula)
- TELLES, Lygia Fagundes. *Cadernos de literatura brasileira*, n. 5. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Ciranda de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- TESSALONICENSES. In: *BÍBLIA: edição pastoral*. Trad. Ivo Storniolo; Euclides Martins Balancin; José Luiz Gonzaga do Prado. São Paulo: Paulus, 1990.
- TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. 3. ed. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 4. ed. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Coleção Debates, v. 98)
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. 5. ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013. (Coleção Debates, v. 14)
- TODOROV, Tzvetan. *Simbolismo e interpretação*. Trad. Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- TOLSTÓI, Leon Nikolaievitch. *A morte de Ivan Ilitch*. Trad. Vera Karam. Porto Alegre: L&PM, 2020.
- TRILLING, Lionel. *A mente no mundo moderno: Conferência Jefferson em Humanidades*. Trad. Hugo Langone. São Paulo: É Realizações Editora, 2015. (Coleção Abertura Cultural)
- VELOSO, Caetano. *Antropofagia*. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2012.
- VENTURELLI, Paulo. *A morte*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- VIDAL, Nara. *Sorte*. Belo Horizonte: Moinhos, 2018.
- VIGARELLO, Georges (Org.). *História das emoções: da Antiguidade às Luzes*. Trad. Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2020. (Coleção História das emoções, vol. 1)
- VINCENT, Gérard. “Uma história do segredo?”. In: PROST, Antoine; VINCENT, Gérard (Orgs.). *História da vida privada: da Primeira Guerra a nossos dias*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009. (Coleção História da vida privada, vol. 5)
- WILKINSON, Philip (Org.). *The mythology book*. Londres: Penguin Random House, 2018.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. Trad. André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- WINNICOTT, Donald Woods. *Natureza humana*. Trad. Davi Litman Bogomoletz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1990. (Série Analytica)
- WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WOODSON, Jacqueline. *Um outro Brooklyn*. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Todavia, 2020.

WOODWARD, Kathryn. “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 12. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

ZÉRAFFA, Michel. “Morte e Participação”. In: ZÉRAFFA, Michel. *Pessoa e personagem: o romanesco dos anos de 1920 aos anos de 1950*. Trad. Luiz João Gaia e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ZIEGLER, Ernst. “Introdução”. In: SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre a morte: pensamentos e conclusões sobre as últimas coisas*. 2. ed. Trad. Karina Jannini. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2020.