

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES - ILA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

PATRICIA DE LARA RAMOS

O imaginário da morte na literatura infantil e juvenil contemporânea: os contos maravilhosos de Marina Colasanti

Rio Grande
2018

PATRICIA DE LARA RAMOS

O imaginário da morte na literatura infantil e juvenil contemporânea: os contos maravilhosos de Marina Colasanti

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras/Doutorado, da Universidade Federal do Rio Grande, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Letras.

Orientadora: Professora Dra. Claudia Mentz Martins

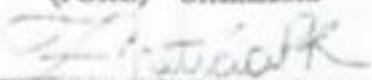
Rio Grande,
2018

Patrícia de Lara Ramos

O imaginário da morte na literatura infantil e juvenil contemporânea: os contos maravilhosos de Marina Colasanti

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


Prof. Dr.ª Cláudia Mentz/Martins
(FURG) – Orientadora


Prof. Dr.ª Zila Leticia Goullart Pereira Rego
(UNIRAMP - Campus Bagé)


Prof. Dr. Antonio Rediver Guizzo
(UNILA)


Prof. Dr.ª Mairim Linck Piva
(FURG)


Prof. Dr. Antonio Carlos Mousquer
(FURG)

DEDICATÓRIA

Dedicar algo a alguém significa consagrar, oferecer, destinar...

Por isso, depois de quatro anos, dedico este extenso trabalho àquela a quem eu deixei de dedicar parte do meu tempo por estar estudando, àquela que mudou a minha vida positivamente, àquela que implorou atenção quando eu passava horas em frente ao computador, àquela que foi amamentada enquanto este texto foi construído, àquela que é branca, alva, como a luz que ilumina meus dias, como o clarão da paz, como a leveza necessária para lidar com as tribulações hodiernas.

À minha filha, Bianca de Lara Ramos, dedico este laborioso e gratificante trabalho, assim como dedico a minha vida.

AGRADECIMENTOS

Se pudesse comparar a minha vida a algo, compararia a uma viagem de trem, que, ao longo da trilha, foi recebendo seus vagões, tendo a mim como maquinista.

No vagão principal, estou eu e minha força de vontade de seguir viagem, mesmo com todas as dificuldades que a vida apresentou. Contudo, nunca estive sozinha, nesta viagem da vida, sempre tive a companhia de alguém que me ajudou a conquistar cada um dos vagões que foram sendo anexados neste trem de ferro, os auxiliares desta maquinista.

A primeira delas foi a minha mãe, Cenira, que, mesmo em sua profunda ignorância acadêmica, conduziu-me para o mundo das letras com o maior esforço possível. O meu primeiro agradecimento deve ser direcionado a esta guerreira, pois sem todo aquele esforço do passado, eu jamais teria sucedido nos estudos e conquistado os primeiros vagões da vida, além de toda a bagagem moral, social e afetiva.

Repentinamente, outro auxiliar se aproximou, parecia ser apenas mais um que chegaria e logo iria embora, mas, na verdade, foi aquele que me deu forças para continuar, aconselhou-me, assumiu o vagão principal quando eu estava muito cansada para seguir a viagem, deu-me forças todas as vezes que o trem parecia querer descarrilhar, sofreu e chorou comigo, entendeu-me quando eu não queria falar, ofereceu-me colo e afeto quando a viagem parecia ser muito longa e o desejo de pará-la era intenso e estendeu-me a mão quando falhei. A esse perfeito auxiliar, meu marido Valdinei, agradeço, profundamente, cada fase vencida, cada saudade superada, cada abraço apertado na chegada das viagens a Rio Grande, cada consolo nas noites de frio que passei no sul, cada estímulo para não desistir, cada madrugada acordado para me levar ou buscar no aeroporto.

Eis que no meio desta história, há quatro anos, outra auxiliar passou a fazer parte desta viagem, uma pessoa que eu não conhecia, mas que me recebeu de braços abertos, sempre foi muito atenciosa, solícita, compreensiva, eu diria, irretocável. Minha orientadora, Professora Cláudia, mulher incrível, exigente e amável, com quem tive pouco contato presencial, mas muito contato virtual, minha eterna gratidão pelas palavras, pela sinceridade, pelas leituras, por compreender as minhas necessidades e impossibilidades, por me fazer chegar ao final deste trecho muito melhor que quando

entrei. As palavras não são suficientes para descrever o meu reconhecimento pelo seu trabalho, muito menos o carinho que sinto por você.

E como as viagens são permeadas por surpresas, ao longo desta, surge alguém para me fazer querer seguir adiante, para não me deixar desistir e para que todas as vezes que eu pensasse nessa possibilidade, eu tivesse um motivo a mais para concluir o Doutorado: minha filha Bianca. A essa menininha, nascida em 2015, que nem tem noção do significado deste título, mas que sempre soube que a mamãe precisava estudar, ler, escrever, participar de eventos e congressos (dos quais ela também participou) e viajar esporadicamente, muito obrigada pela paciência, pela compreensão e pela maturidade sempre demonstradas. Muito obrigada por ter vindo em uma das fases mais críticas, desafiadoras e corridas da minha vida. Obrigada por ter sido o ânimo que faltava para que eu não desistisse deste projeto. Obrigada por ter se tornado a razão de tudo o que tenho feito.

Um dos vagões que foram anexados ao longo da trilha traz o nome de IFPR (Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná), este me trouxe muitas experiências e pessoas que me ajudaram nos trilhos que eu seguia. Além disso, possibilitou um afastamento de um ano para a conclusão do Doutorado, o que, sem dúvidas, teve uma importância imensurável no desfecho desta pesquisa. Aos gestores que oportunizaram essa pausa no trabalho para dedicar tempo aos estudos, muito obrigada. Aos meus colegas de trabalho, especialmente ao Mauricio Lima, sou grata por toda a ajuda, a flexibilidade, a compreensão e o carinho nos momentos mais tensos da pesquisa.

E este último vagão, o do Doutorado, tem guardado uma porção de coisas boas, de pessoas que sempre me ajudaram no período que passei tão longe do meu lar, naquela cidade fria chamada Rio Grande. Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras – História da Literatura (ME/DO), que tive a oportunidade de conhecer e que compartilharam seu conhecimento durante as aulas e as rodas de conversa, muito obrigada. Agradeço, ainda, aos meus colegas de turma, em especial, à Cleuma, com quem tive a oportunidade de dividir o “lar em Rio Grande”, vocês foram muito especiais por me ajudarem com tudo: com dicas, com caronas, com a companhia no café, com um abraço apertado quando as lágrimas transbordavam dos olhos sem que eu tivesse tempo de segurá-las.

Nesse mesmo vagão, tive o prazer de conhecer a Professora Mairim, que, com muita sabedoria, fez a leitura do meu texto para o exame de qualificação e, sem dúvidas, contribuiu de maneira majestosa para a lapidação deste constructo de palavras. Ainda, outra pessoa de extrema importância, que já havia recebido meu agradecimento na dissertação de Mestrado e que reapareceu em minha vida no Doutorado, é o Professor Antonio Guizzo, meu colega e amigo, com quem aprendi que a teoria do imaginário de G. Durand poderia ser o carro-chefe da minha pesquisa lá no passado, e foi, e é e será. A esses dois professores especiais, Mairim e Antônio, muito obrigada pela leitura atenta, pelas contribuições enriquecedoras e pela cautela que tiveram ao apresentar suas considerações sobre o texto.

Além deles, há outras duas pessoas que merecem minha gratidão por terem aceitado o convite para participar da banca de defesa nas primeiras semanas de janeiro: Professor Antônio Carlos Mousquer e Professora Zíla Letícia Goulart Pereira Rego. Embora não os conheça pessoalmente, tenho certeza, a partir das palavras de minha orientadora, de que contribuirão significativamente para esta minha etapa final e farão parte da história da minha viagem.

Como disse Adélia Prado: “Um trem-de-ferro é uma coisa mecânica, / mas atravessa a noite, a madrugada, o dia, / atravessou minha vida, / virou só sentimento” e, baseada nesses versos, finalizo a história (resumida) e os agradecimentos da minha viagem de trem até aqui (e que eu espero continuar). E acrescento que muitos me veem exatamente como esse trem-de-ferro, que aguenta tudo, que trabalha e estuda noite e dia sem parar para alcançar todos os objetivos, mas poucos conhecem a gratidão que esta maquinista tem com cada pessoa que fez/faz parte desta trajetória sobre os trilhos (amigos, familiares e colegas de trabalho e de profissão), muito menos do turbilhão de sentimentos que emanam dela, que, aparentemente, é mecânica e prática.

Amava a morte. Mas não era correspondido.
Tomou veneno. Atirou-se de pontes. Aspirou gás.
Sempre ela o rejeitava, recusando-lhe o abraço.
Quando finalmente desistiu da paixão entregando-se
à vida, a morte, enciumada, estourou-lhe o coração.

(COLASANTI, 1986, p. 87)

RESUMO

Esta pesquisa tem, como objetivo principal, analisar as imagens que simbolizam a morte nos contos maravilhosos da escritora contemporânea Marina Colasanti, partindo da premissa que a autora emprega, recorrentemente, alguns símbolos que remetem a esta temática em sua contística. Desse modo, eles podem ser analisados e ter seu significado desvelado a partir dos estudos do imaginário, permitindo uma leitura que vai além do que está expresso na história maravilhosa, que aprofunda o entendimento sobre o tema sem, muitas vezes, tocar no vocábulo morte, apenas entrelaçando as imagens simbólicas no texto. Para tanto, perscrutamos os contos maravilhosos da autora, especialmente na obra intitulada *Mais de 100 histórias maravilhosas*, e identificamos, entre reis, princesas, reinos, florestas e animais diversos, imagens que conduzem a um desfecho que se refere à morte nos mais distintos contextos ligados ao homicídio, ao suicídio, ao desejo de morrer, ao desejo da morte do outro para se sentir livre, à superação do luto e ao envelhecimento. Esta pesquisa está, majoritariamente, baseada nos pressupostos teóricos do estruturalismo figurativo de Gilbert Durand, contando, também, com as contribuições de Gaston Bachelard. Ainda, contamos com o aporte teórico de Ana Maria Machado, Bruno Bettelheim, Ligia Cademartori, Marieta Cunha, Nelly Novaes Coelho e Regina Zilberman, que nos auxiliou a traçar considerações sobre a literatura infantil e juvenil, na qual se encaixam os contos maravilhosos escolhidos para análise. Metodologicamente, trata-se de uma pesquisa bibliográfica, calcada em um prisma que dialoga com o estruturalismo figurativo e com a fenomenologia sem desconsiderar os apontamentos da psicobiofísica, da filosofia, de algumas religiões (tais como o Cristianismo, o Budismo, o Hinduísmo, o Jainismo e o Espiritismo), da antropologia e da psicologia. Os resultados desse processo investigativo e analítico apontam para a organização de 10 contos do livro *Mais de 100 histórias maravilhosas*, que, simbolicamente, têm como desfecho a morte de uma ou mais personagens, levando em consideração o tipo da morte refletido na história, sem, todavia, desenvolver uma síntese totalizadora da obra da autora, mas procurando demonstrar um olhar voltado ao imaginário da morte.

PALAVRAS-CHAVE: Marina Colasanti; Contos; Imaginário; Morte; Literatura infantil e juvenil.

ABSTRACT

The main objective of this research is to analyze the images that symbolize death in the wonderful stories of the contemporary writer Marina Colasanti, starting from the premise that the author uses, recurrently, some symbols that refer to this theme in her work. In this way, they can be analyzed, and their meaning can be unveiled from the studies of the imaginary, allowing a reading that goes beyond what is expressed in the wonderful story, that deepens the understanding on the subject without often touching the word death, only interweaving the symbolic images in the text. In order to do so, we examine the author's wonderful stories, especially in the work titled *Mais de 100 histórias maravilhosas*, and we identify, among kings, princesses, kingdoms, forests and various animals, images that lead to an outcome that refers to death in the most distinct contexts related to homicide, suicide, the desire to die, the desire of the death of the other to feel free, the mourning overcome and aging. This research is mostly based on the theoretical assumptions of Gilbert Durand's figurative structuralism, also counting on the contributions of Gaston Bachelard. Still, we count on the theoretical contribution of Ana Maria Machado, Bruno Bettelheim, Ligia Cademartori, Marieta Cunha, Nelly Novaes Coelho and Regina Zilberman, who helped us to draw up considerations on children's and youth literature, in which the wonderful short stories chosen for analysis are set. Methodologically, this is a bibliographical research, based on a prism that dialogues with the figurative structuralism and phenomenology without disregarding the notes of psychobiophysics, philosophy, some religions (such as the Christianity, the Buddhism, the Hinduism, the Jainism and the Spiritism), anthropology and psychology. The results of this investigative and analytical process point to the organization of 10 short stories of the book *Mais de 100 histórias maravilhosas*, which, symbolically, have the death of one or more characters as outcome, taking into account the type of death reflected in history, however, to develop a total synthesis of the author's work, but trying to demonstrate a glance at the imaginary of death.

KEY-WORDS: Marina Colasanti; Tales; Imaginary; Death; Children's and Youth Literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 UMA CONTISTA “FANTÁSTICA”	17
1.1 Marina Colasanti: vida e obra.....	17
1.2 Quando surge Marina Colasanti na História da Literatura infantil e juvenil brasileira?.....	26
1.3 A fantasia dos contos de fadas/maravilhosos e o caráter polissêmico do imaginário na literatura infantil e juvenil.....	43
1.3.1 Contos de fadas/maravilhosos: o conflito da nomenclatura e outras particularidades.....	44
2 REFLEXÕES ACERCA DA IMAGINAÇÃO E DO IMAGINÁRIO.....	61
2.1 As contribuições fenomenológicas de Gaston Bachelard.....	63
2.2 O imaginário antropológico de Gilbert Durand.....	67
2.2.1 Regime Diurno das imagens: a hipérbole e a antítese	72
2.2.2 Regime Noturno das imagens: a conversão e o eufemismo	79
2.3 Imaginário e morte.....	88
2.3.1 Considerações acerca da vida e da morte	91
3 A CONSTRUÇÃO IMAGINÁRIA DA MORTE EM COLASANTI.....	118
3.1 Por desejo, por amor ou por solidão, suicidam-se as mulheres-princesas de Marina Colasanti	121
3.1.1 O desejo pela morte em “Por duas asas de veludo”	125
3.1.2 O suicídio como ferramenta de salvação do amor em “Um espinho de marfim”	130
3.1.3 A fuga da solidão por meio do suicídio em “A primeira só”	134
3.1.4 O luto não superado e o suicídio em “Como uma carta de amor”.....	137
3.2 Diante da exploração, a morte do outro soa como liberdade aos então explorados	145
3.2.1 A cessação da exploração feminina a partir da destruição da figura masculina em “A moça tecelã”	146
3.2.2 Uma relação de amor e exploração: a morte da mãe e a felicidade da filha em “Uma ponte entre dois reinos”.....	151
3.3 Homicídio oriundo da ambição: a busca pelo tesouro e a morte.....	157
3.3.1 À procura do tesouro em “Cinco ciprestes, vezes dois”.....	159
3.3.2 O valor de quinze pérolas em “Como um colar”	165
3.4 À espera da morte: a do outro e a própria finitude	170

3.4.1 A superação da morte do outro em “O seixo debaixo da língua”	172
3.5 O envelhecimento e a morte	176
3.5.1 O velho e a espera da morte em “Quase tão leve”	179
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	186
ANEXOS	195
REFERÊNCIAS	198

INTRODUÇÃO

Diz Bachelard que o valor de uma imagem se mede pela extensão da sua *auréola imaginária*. Sempre me interessa mais pela auréola do que pela imagem. Ou melhor, sempre me interessa mais por aquelas imagens que apresentam possibilidade de auréola. E as observo e as questiono, deixando que sua auréola se expanda como uma mancha de óleo, até tornar-se mais importante que a imagem. É então que ela me conta uma história. (COLASANTI, 2015, p. 415, Grifos da autora)

Ao pensarmos no processo histórico da civilização, observamos que o homem está em constante busca por novas descobertas. Tal anseio o leva a colocar em xeque muito do que já foi produzido teoricamente acerca de um determinado tema ou, simplesmente, perscrutar os mais variados pensamentos para produzir suas próprias análises sobre um assunto, que é o caso deste trabalho. De uma ou de outra forma, cada descoberta é oriunda de uma aventura humana, um percurso trilhado, penosamente, entre contrastes e antinomias.

Para esta viagem, escolhemos um trajeto voltado aos estudos teóricos que envolvem o imaginário. Tal abordagem se deve à tentativa de promover uma reflexão sobre o símbolo e suas inúmeras significações diante de um tema que, muitas vezes, causa espanto e horror: a morte. Sob esse prisma, destacamos que a ideia central da pesquisa consiste em perceber o imaginário humano como sendo a responsável por ordenar e atribuir sentido às atividades da consciência a partir das imagens simbólicas. Em outras palavras, entendemos que as imagens empregadas em uma narrativa, em seu conjunto, são as responsáveis por nos levar a decifrar o texto literário sob uma determinada perspectiva.

Este trabalho fundamenta-se, de modo geral, em estudos interdisciplinares. Para abordar o binômio vida e morte, resgatamos postulados da filosofia, da psicologia, da religião, da física, da química e da biologia. Por sua vez, para tratar do imaginário, apoiamo-nos, sobretudo, na perspectiva antropológica. Esse viés destaca o imaginário como sendo fruto da tensão originária das potências sociais (onde os sujeitos estão inseridos) e psicológicas (que partem do próprio sujeito).

Nessa senda, o fio condutor desta proposta está calcado na hermenêutica dos contos de fadas/maravilhosos, de modo a identificar as representações da morte, e alicerçado, majoritariamente, em Gilbert Durand, por meio da sua teoria geral do imaginário. Trata-se, portanto, de um estudo de abordagem metodológica interpretativa, que visa identificar as imagens empregadas nos contos de fadas/maravilhosos (classificados como pertencentes à literatura infantil e juvenil) de Marina Colasanti e propor uma leitura voltada à finitude da vida.

À luz da temática em questão, verificamos que discorrer a respeito da morte é uma tarefa sobre a qual a ciência e a religião incansavelmente se debruçam, conforme ponderam Goldberg e D'Ambrosio (1992)¹. Todavia, a literatura é uma área capaz de refletir sobre o assunto de maneira adversa, pois seu caráter humanista² representa o homem e suas preocupações. Assim, ao entrar em contato com a obra, o leitor (que está inserido em um mundo onde tem a necessidade de descobrir a verdade, de entender o que o cerca, de buscar respostas para suas inquietações) a transforma numa “linguagem corrente, em fórmulas eficazes, em valores úteis” (BLANCHOT, 2011, p. 250), elucidando, através da obscuridade, a significação. Isto é, a leitura literária é um espaço aberto, é aquela que dá liberdade para que se possa inferir um sentido do tecido simbólico empregado no texto.

Assim, esse leitor, ao fazer contato com a obra, encontra o outro (a personagem) que vive as mesmas aflições, que sofre a mesma melancolia e os mesmos medos. Quando isso ocorre, a literatura institui a sua própria realidade, que não conta com qualquer lógica para que possa ser sintetizada, compreendida, mas que permite que aquele que a lê depreenda algo dela e consiga (mesmo que subconscientemente) respostas para seus conflitos internos. O que buscamos sobressair de tais afirmações é que o texto literário é permeado por um trabalho de escrita de dimensão performativa

¹ A ciência e seus mais variados ramos e a religião estão em constante busca de significados para a morte, como podemos notar na obra *Clave da Morte*: “No que tange à Morte (mistério imerso em trevas), Edgar Herzog, em *Psyche and Death*, observa que o ser humano a ilumina de duas maneiras: uma científica e outra religiosa. A primeira estuda os fatos físicos da Morte e procura controlá-los, preparando o homem para defender-se dela. A segunda procura aceitar a Morte e o destino, levando cada indivíduo à percepção do próprio ser e, por extensão, da humanidade. A luz da ciência e da magia busca iluminar o homem para adiar a Morte. A luz da religião, por sua vez, trabalha para que o encontro com ela seja mais harmonioso e visto como uma reintegração do ser à mãe natureza.” (GOLDBERG; D’AMBROSIO, 1992, p. 19. Grifos do autor)

² Ao questionar e responder os próprios questionamentos sobre a finalidade da literatura, Blanchot (2011) define o que é o caráter humanista da arte ao alegar que o artista, o escritor, exprime na obra o ser humano e suas inquietações, isto é, oferece “ao homem o meio de ser reconhecer, de se satisfazer a si mesmo (p. 237).

(nunca pedagógica ou de autoajuda), que envolve o emprego de uma simbologia capaz de emanar múltiplos sentidos e auxiliar nas questões intrínsecas do ser humano. Daí dizer que a figura da morte se encontra no interstício das imagens e que a interpretação delas, pautada nas forças individuais e sociais do homem, permite fazê-lo compreender o tema por meio de processos mentais inconscientes.

À vista disso, entendemos que a arte literária³, sob a perspectiva deste estudo, é responsável por retratar a morte, por procurar explicá-la, por tentar representar um mistério que é inescrutável em todas suas faces, é a resposta ao vazio causado pela presença do morrer. Assim, estamos diante de um tema que não pode, sem dúvidas, ser estudado independente de outro: o da dinâmica criativa das imagens. Afinal, a constituição imaginária, por mais particular que seja, é extraída das experiências perceptivas do homem, de estruturas psicofisiológicas e das diversas construções sociais. Por essa razão, a possibilidade de significados é incalculável, é a auréola sobre a qual Colasanti discorre na epígrafe desta introdução, já que se torna mais importante do que a palavra empregada no texto, pois é aquilo que se evidencia enquanto significação.

É, portanto, sob a égide das imagens que as interpretações inerentes à morte são elaboradas nesta tese. Isso se deve ao fato de a imagem, ao ser registrada pelo olho, surgir antes da palavra e se relacionar às experiências da nossa vida, atribuindo significados a tudo o que nos cerca. Dito de outro modo, a imagem visual tem aspecto, contornos e proporções que fazem com que ela perdure em nossa mente, isto é, seja armazenada em um lugar denominado imaginário⁴. Em contrapartida, a imagem no texto literário não configura a memorização daquilo que o olho vê, mas, sim, a palavra originária da linguagem, cujas significações são construídas a partir da imaginação criadora.

A respeito da imagem, Gilbert Durand (1998) afirma que a descoberta fundamental do que ele chama de “funcionamento concreto do pensamento” é devida a Freud, que é responsável por demonstrar que o psiquismo humano não funciona apenas

³ Sobre a arte literária: “Dizem que a arte é difícil, que o artista, no exercício dessa arte, vive de incertezas. [...] Ela é, a seus olhos, essa convenção que inveja as matemáticas e que parece nada solicitar senão um trabalho ou uma atenção de todos os instantes. Parece então que a arte, essa atividade estranha que deve tudo criar, necessidade, objetivo, meios, cria-se sobretudo o que a constrange, o que a torna soberanamente difícil, mas também inútil para todo ser vivo e, em primeiro lugar, para esse ser vivo que é o artista.” (BLANCHOT, 2011, p. 90)

⁴ Gilbert Durand descreve o imaginário como sendo uma encruzilhada antropológica, um “conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens – aparece-nos como o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano” (DURAND, 1997, p. 18)

diante de um encadeamento de ideias racionais, mas, também, da penumbra de um inconsciente. Logo, a partir dos estudos freudianos, verificou-se o papel decisivo da imagem: ser intermediária entre um consciente ativo e um inconsciente não manifesto, possuindo, assim, o *status* de símbolo (quando o significante ativo remete a um significado obscuro). Em outro estudo, Durand esclarece, portanto, a concepção antropológica da função desse símbolo:

Aquilo que nós, antropólogos, apelidamos de símbolo não é, de forma nenhuma, o famoso signo de reconhecimento (*symbolon*) por duas metades de um objeto fragmentado; pede-se ao símbolo algo totalmente diferente do mecanismo unívoco do *symbolon*; pede-se-lhe, justamente, que dê um sentido, isto é, que nos faça acender ao domínio da expressão, para lá do domínio da comunicação. (DURAND, 1996, p. 74)

Destarte, ao optarmos pelo caminho antropológico do imaginário, insistimos na possibilidade de ampliar os sentidos do texto literário, buscando uma hermenêutica instauradora dos contos de fadas/maravilhosos, de Marina Colasanti. Em síntese, são três as razões que nos levaram a escolher a obra da autora: primeiramente, porque embora ela tenha produzido narrativas para todos os públicos, o maior número delas, bem como de premiações literárias conquistadas, estão relacionados ao público infantil e juvenil. Depois, porque intentamos contribuir com as histórias da literatura brasileira, especialmente as destinadas ao ramo infantojuvenil, uma vez que, nas poucas existentes, observamos que Colasanti não é comumente citada, e, quando há referências a ela, essas aparecem de forma tímida, sem muita relevância ou simplesmente destacando seus feitos feministas, que aparecem fortemente nas obras classificadas como ‘adultas’. Já no que se refere às obras infantis e juvenis, há menções de alguns títulos em seus mais variados gêneros (crônicas, contos e poemas), mas não há informações relevantes acerca deles. Por último, porque os contos colasantianos, a partir de sua característica maravilhosa⁵, são responsáveis por nos conduzir por caminhos nunca antes trilhados e despertar processos mentais inconscientes, inerentes aos mais variados assuntos cotidianos, dentre eles e destacadamente, a morte.

⁵ Nelly Novaes Coelho sublinha que “faz parte do *maravilhoso* a solução de problemas, a satisfação dos desejos ou difíceis conquistas se darem subitamente, de maneira instantânea, por “passe de mágica”. No fundo, talvez não haja um ser humano que não sonhe (ou tenha sonhado) em resolver assim, de maneira mágica, algum problema difícil ou a conquista de algo aparentemente inalcançável” (COELHO, 1991, p. 146. Grifos da autora). Esse termo nos permite depreender que, a partir do entrelaçamento das imagens, o desfecho da história maravilhosa está ligado a uma resolução de um conflito, sem ter qualquer vínculo com a realidade e essa afirmativa é ratificada ao longo das análises deste trabalho.

Segundo pesquisas que realizamos e conforme as informações contidas no banco de teses da CAPES até a presente data, esta é a primeira tese de pós-graduação *stricto sensu* voltada à análise da obra de Marina Colasanti sob a ótica da morte. A autora, aos oitenta anos de idade, possui uma vasta fortuna crítica, no entanto, a maioria dos trabalhos está relacionada às questões feministas. Em sua página pessoal, Marina Colasanti publica crônicas semanais, fotos e vídeos de participações em eventos e entrevistas. Suas últimas declarações, como em outras anteriores, revelam que ela gosta de escrever sobre a morte, que sempre escreveu a respeito desta senhora (como prefere chamá-la), porque é um tema sobre o qual as pessoas falam menos do que deveriam por não gostarem de tratar do assunto. Ademais, ela diz que aprecia entrar por essa porta escura, que espera a todos: “gosto do desenvolvimento desse tema, dessa senhora velha, cansada de viver, que vai em busca da morte, sem saber que ela nos pega quando ela quer. Eu já trabalhei este tema da morte de várias maneiras [...]” (Informação verbal)⁶.

Por conseguinte, ao escolhermos os contos de fadas/maravilhosos de Marina Colasanti, além do empenho em deslindar os significados inerentes à morte oriundos da tessitura imagética empregada nos textos, buscamos evidenciar autora e obra no contexto da literatura infantil e juvenil. A importância de tal destaque se deve ao fato de ter sido apenas nas últimas décadas do século passado que esse ramo ganhou importância acadêmica, isto é, tornou-se objeto de investigação pelos estudos literários.

Com base nisso, identificamos que ainda não existe um número significativo de histórias da literatura infantil e juvenil brasileiras publicadas. Tal problema deve ser ponderado pelos atuais pesquisadores da área, tendo em conta que, ao compararmos as obras produzidas para esse público àquelas destinadas ao público adulto, estamos atribuindo a elas a mesma possibilidade de reflexão destinada às outras e isso, “implica, assim, considerar seu estudo habilitado a desenvolver-se através de metodologias e epistemologias formuladas *a partir de* e desenvolvidas *a propósito da* literatura não infantil e vice-versa” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2017,[s/n]. Grifos das autoras).

Para atingirmos os objetivos traçados, estruturamos esta tese em três capítulos: o primeiro deles intitulado “Uma contista fantástica”, onde empregamos o termo fantástico com a intenção de destacar a singularidade de Marina Colasanti na história da literatura infantil e juvenil brasileira, bem como sublinhar o caráter maravilhoso de sua

⁶ Informação verbal fornecida por Marina Colasanti em entrevista à Editora Global. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=vtmQ29fAxG8>>. Acesso em: outubro de 2017.

obra. O segundo, “Reflexões acerca da imaginação e do imaginário”, no qual apresentamos os pressupostos teóricos do imaginário e buscamos, a partir deles, expor algumas definições para os termos. Nele, exploramos também a questão da morte. O terceiro capítulo chama-se “A construção imaginária da morte em Marina Colasanti”, cuja característica vem ao encontro do que nos propusemos a fazer desde o início deste trabalho: identificar os contos colasantianos que possuem imagens representativas da morte e analisá-las sob a ótica do imaginário.

No que concerne ao capítulo introdutório, “Uma contista fantástica”, revisitamos a biografia de Marina Colasanti, de modo a apresentar detalhes da vida e da obra da escritora, resgatando suas publicações e prêmios ao longo de 49 anos de produção literária. A contribuição fundamental deste capítulo para a pesquisa volta-se às Histórias da Literatura Infantil e Juvenil, já que, ao estudá-las, identificamos pouca menção às obras de Marina Colasanti como uma autora surgida na década de 80, com a publicação de *Uma ideia toda azul*.

Este capítulo ainda discorre sobre a importância dos contos de fadas enquanto propagação de histórias que envolvem os mais variados temas do nosso contexto social, levando-nos a compreender, a partir de processos psíquicos inconscientes, os problemas, as inquietações, os medos e, até mesmo, buscar respostas para esses conflitos, essencialmente no que diz respeito à morte. Além disso, o capítulo trata da nomenclatura (contos de fadas e contos maravilhosos) e de suas particularidades, resgatando estudos de Lígia Cademartori (2006), Nelly Novaes Coelho (2002) e Bruno Bettelheim (1997). Ainda, apontamos a riqueza imagética dos contos maravilhosos, defendendo a ideia de que os significados que o ser humano busca estão fixados no texto, por meio das imagens. Para comprovar essas acepções, pautamo-nos em Philippe Malrieu (1996) e Maria Alberta Menéres (2003). Ainda, para encerrar o primeiro capítulo, propusemos a análise do conto “O último rei”, de modo a verificar que as imagens refletem significados que vão além de sua aparência.

O segundo capítulo, “A dicotomia imaginação e imaginário: uma reflexão historiográfica e conceitual”, revela conceitos sobre os termos elencados no título a partir das concepções fenomenológicas de Gaston Bachelard, que estabelecem a imaginação criadora como material e a imaginação passiva, como formal; e das contribuições do estruturalismo figurativo, de Gilbert Durand, que trabalha na perspectiva de estruturas antropológicas do imaginário, dividindo-o em dois regimes, o

Diurno e o Noturno. Por ter maior relevância nesta pesquisa, o recorte teórico acerca dos estudos durandianos recebe atenção superior.

Além dos fatos apresentados, o segundo capítulo trata, também, do tema da morte, com a intenção de refletir sobre a finitude e sua relação com o imaginário, especialmente na literatura. Ao longo da escrita, buscamos expor a definição ou o entendimento de morte a partir de áreas distintas, objetivando demonstrar que esse acontecimento é uma inquietação do ser humano sobre a qual os pesquisadores são levados a investigar. Para atingir tal intento, analisamos o miniconto “No mar sem hipocampus”, bem como os contos “A casa da Morte” e “Como cantam as pedras”.

O último capítulo revela uma entrevista que fizemos com Marina Colasanti, de modo a verificar sua aproximação com a temática em questão, bem como a recorrência de algumas imagens inerentes a ela. Outrossim, propusemos uma construção imaginária colasantiana, isto é, identificamos os contos que são elaborados a partir do emprego de imagens que se aproximam enquanto subtemas (desejo de morte – a própria e a de outrem; suicídio; homicídio e envelhecimento, analisados nos contos “Por duas asas de veludo”; “Um espinho de marfim”; “A primeira só”; “Como uma carta de amor”; “A moça tecelã”; “Uma ponte entre dois reinos”; “Cinco ciprestes, vezes dois”; “Como um colar”; “O seixo debaixo da língua” e “Quase tão leve”) e os analisamos objetivando apresentar o nosso olhar em relação ao tema empregado no texto literário. Este capítulo apresenta estudos que abordam as subtemáticas elencadas, conta com nosso trabalho analítico, sustentado, essencialmente, pelas significações simbólicas constantes em *As estruturas antropológicas do imaginário*, de Gilbert Durand, bem como as que se encontram no *Dicionário de símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant, material de consulta utilizado nas análises.

Por fim, elaboramos as considerações finais de modo a sublinhar a importância desta pesquisa no âmbito da história da literatura infantil e juvenil brasileira e, além disso, destacamos que a teoria do imaginário pode ser a propulsora na análise das imagens presentes nos contos maravilhosos de Marina Colasanti, já que a intersecção imagética presente nos textos resgata as mais variadas temáticas existenciais, dentre elas, aquela que nos preocupamos delinear ao longo desta tese: a morte.

1 UMA CONTISTA “FANTÁSTICA”

Quanto à literatura, gosto especialmente de ler contos e literatura fantástica. O realismo, para mim, é entediante. (COLASANTI, 2012, p.19)

1.1 Marina Colasanti: vida e obra

De nacionalidade brasileira e naturalidade africana, Marina Colasanti nasceu em 26 de setembro de 1937, na capital de Eritreia, Asmara, então colônia italiana, que fica a margem do Mar Vermelho e fazia parte da Etiópia. Após três anos, mudou-se com a família para a Itália, terra de seus pais, onde passou grande parte da sua infância e, em 1948, após a Segunda Guerra Mundial, no prelúdio de sua puberdade, aos quase 11 anos, Marina⁷ e a família se radicam no Brasil, na cidade do Rio de Janeiro, por escolha de seu pai que já havia morado nesse país no ano de 1925.

O nome Marina, como ela explica no livro *A amizade abana o rabo*, foi escolhido pela mãe, com a intenção de que lhe trouxesse sorte. Colasanti é o nome da família, advindo do pai, sobrenome sobre o qual a escritora construiu sua vida e sua carreira:

Hoje esse nome é a cara de uma escritora, casada, com duas filhas, que mora no Rio e tem um terraço de onde olha o mar, mas que, quando pode, faz a mala e sai pelo mundo. Uma escritora que escreve para pessoas de todas as idades, que pensa também com os olhos e faz as ilustrações de seus livros. Mas demorou a ficar assim. Quando o nome foi dado, a cara era de um bebê igual a tantos outros bebês, talvez um tantinho mais curiosa que a da maioria dos bebês. E o bebê estava na África. (COLASANTI, 2002, p. 32)

Observamos que, além da arte de escrever, a escritora se ocupa também da arte de ilustrar, pois, logo que veio ao Brasil, começou a aprender a língua portuguesa e a estudar pintura porque queria ser uma artista consagrada nessas áreas. Entre os anos de 1952 e 1956, Colasanti estudou pintura com Catarina Barattelli, sendo que no último ano expôs suas obras de arte no LXI Salão de Belas Artes. Na sequência, estudou na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, na cadeira de Professorado de Desenho, onde se formou como artista plástica. No ano de 1958, aos 21 anos, as obras

⁷ A partir desta página, faremos referência à escritora ora pelo prenome, ora pelo sobrenome.

de Marina Colasanti já repercutiam nos salões de artes plásticas, como, por exemplo, no VII Salão Nacional de Arte Moderna.

Devido ao amor pela leitura e pela escrita, a sua formação e almeçando uma independência financeira, em 1962, Marina Colasanti ingressou como jornalista no Jornal do Brasil, onde atuou como cronista, colunista, ilustradora, subeditora e secretária de texto, além de trabalhar como editora do *Caderno Infantil*, pertencente ao mesmo jornal. Também, editou o *Segundo Tempo*, do *Jornal dos Sports*, escreveu para a *Revista Nova* e elaborou crônicas para a *Revista Manchete*. Outrossim, trabalhou como revisora de periódicos, roteirista e apresentadora de televisão (TV Rio; TV Tupi e TVE). Enfim, teve uma ampla atuação em diversas organizações de comunicação:

Desenvolveu as atividades de: cronista, colunista, ilustradora, subeditora e secretária de texto. Foi também editora do *Caderno Infantil* do mesmo jornal. Participou do Suplemento do Livro com numerosas resenhas. No mesmo período, editou o *Segundo Tempo*, do *Jornal dos Sports*. Deixou o JB em 1973. Assinou seções nas revistas: *Senhor*, *Fatos & Fotos*, *Ele e Ela*, *Fairplay*, *Cláudia e Joia*. Em 1976, ingressou na Editora Abril, na revista *Nova*, da qual já era colaboradora, com a função de editora de comportamento. De fevereiro a julho de 1986, escreveu crônicas para a revista *Manchete*. Deixa a Editora Abril em 1992, como editora especial, após uma breve permanência na revista *Cláudia*, tendo ganhado três Prêmios Abril de Jornalismo. De maio de 1991 a abril de 1993, assinou crônicas semanais no *Jornal do Brasil*. De 1975 até 1982, foi redatora na agência publicitária Estrutural, tendo ganhado mais de 20 prêmios nesta área. Atuou na televisão como entrevistadora de *Sexo Indiscreto* - TV Rio, e entrevistadora de *Olho por Olho* - TV Tupi. Na televisão, foi editora e apresentadora do noticiário *Primeira Mão* - TV Rio, 1974; apresentadora e redatora do programa cultural *Os Mágicos* - TVE, 1976; âncora do programa cinematográfico *Sábado Forte* - TVE, de 1985 a 1988; e âncora do programa patrocinado pelo Instituto Italiano de Cultura, *Imagens da Itália* - TVE, de 1992 a 1993. (BIOGRAFIA, 2008)⁸

Todas essas experiências desenvolveram-lhe o dom de articular a arte de pintar e desenhar à arte de escrever. Segundo suas declarações, ela nunca abandonou a ideia de ser uma artista literária, pois, como assegura: “a arte a gente leva na alma. E é com arte que quero lidar quando escrevo.” (COLASANTI, 2002, p. 32). Sobressai evidente que o que Marina fez foi unir suas habilidades artísticas (pintura e escrita) para produzir sua

⁸ Biografia obtida do blog *O mundo de Marina Colasanti*. Disponível em: <http://omundodemarinacolasanti.blogspot.com.br/2008/09/biografia_25.html>. Acesso em: fevereiro de 2016.

obra literária que encanta leitores de todas as idades, desde as crianças, até os adultos curiosos e admiradores de uma tessitura de palavras bem arranjada.

Após essa investigação sobre as diferentes atividades de Marina Colasanti, resta-nos sublinhar que sua habilidade de escrita pode ser percebida como fruto do seu gosto pela arte, bem como do arranjo das palavras resgatadas de seu íntimo, o que a leva a produzir os mais variados gêneros textuais. Nessa senda, constatamos que Marina Colasanti enveredou pelas literaturas infantil, juvenil e adulta de maneira natural, a partir de sua vasta experiência com a escrita, de seu anseio de ser artista e de sua sensibilidade com a arte da palavra e da ilustração.

A primeira obra em prosa publicada pela escritora foi *Eu sozinha*, em 1968, e o primeiro livro de poemas, *Cada bicho seu capricho*, surgiu em 1992. Do início de sua primeira publicação literária, somam-se, até os dias de hoje, mais de cinquenta obras e mais de vinte traduções⁹.

⁹ Elencamos, a seguir, as obras escritas por Marina Colasanti até 2017:

1. Contos, minicontos e crônicas – 13 obras: *Eu sozinha* (1968); *Zoológico* (1975); *Nada na manga* (1975); *Contos de amor rasgados* (1986, 2010); *Eu sei, mas não devia* (1995); *O leopardo é um animal delicado* (1998); *Um espinho de marfim e outras histórias* (1999); *Penélope manda lembranças* (2001); *A morada do ser* (1978, 2005); *Os últimos lírios no estojo de seda* (2006); *Marina Colasanti - Crônicas para Jovens* (2012); *Hora de alimentar serpentes* (2013); *Marina Colasanti: melhores crônicas* (2016).
2. Poesia – 8 obras: *Cada bicho seu capricho* (1992, 2000); *Rota de colisão* (1993); *Gargantas abertas* (1998); *Fino sangue* (2005); *Minha ilha maravilha* (2007); *Poesia em 4 tempos* (2008); *Passageira em trânsito* (2009); *Classificados e nem tanto* (2010); *O nome da manhã* (2012); *Tudo tem princípio e fim* (2017);
3. Romances – 2 obras: *23 Histórias de um viajante* (2005); *Minha tia me contou* (2007)
4. Citações – 2 obras: *De mulheres, sobre tudo* (1995); *Esse amor de todos nós* (2000).
5. Infantil e Juvenil e Contos de fadas – 25 obras: *Será que tem asas?* (1989); *Ana Z, aonde vai você?* (1993); *Longe como o meu querer* (1997); *O menino que achou uma Estrela* (1988, 2000); *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (1982, 2001); *O verde brilha no poço* (1986, 2004); *Um amor sem palavras* (1995, 2001); *A casa das palavras* (2002); *A amizade abana o rabo* (2002) *Ofélia, a ovelha* (1989, 2003); *A moça tecelã* (2004); *Uma estrada junto ao rio* (1985, 2005); *O homem que não parava de crescer* (1995, 2005); *Uma ideia toda azul* (1979, 2004); *A menina arco-íris* (1984, 2001, 2007); *O lobo e o carneiro no sonho da menina* (1985, 1994, 2008); *Com certeza tenho amor* (2009); *Do seu coração partido* (2009); *Entre a espada e a rosa* (1992, 2010); *A mão na massa* (1990, 2010); *Antes de virar gigante e outras histórias* (2010); *Um amigo para sempre* (1988); *Breve história de um pequeno amor* (2013); *Como uma carta de amor* (2014); *Mais de 100 histórias maravilhosas* (2015).
6. Ensaios e Artigos – 8 obras: *A nova mulher* (1980); *Mulher daqui pra frente* (1981); *E por falar de amor* (1984); *Aqui entre nós* (1988); *Agosto 1991: estávamos em Moscou* (1991); *Fragatas para terras distantes* (2004); *Como se fizesse um cavalo* (2012); *Com Clarice* (2013)
7. Traduções – 27 obras: *O país das neves* – título original Yukiguni (1957); *Os segredos de Santa Vitória* – título original *The secret os Santa Vittoria* (1966); *Passos* – título original *Steps* (1968); *Os oito pecados mortais da civilização* – título original *Civilized man's eight dead sins* (1974); *A arte de trair* – título original *The art of betrayal* (1975); *O suicídio das democracias* – título original *Le suicide des democracies* (1975); *Erté* – título original *Erté* (1976); *Vidas vazias* – título original *La noia* (1977); *O pássaro pintado* – título original *The painted bird* (1981); *A romana* – título original *La romana* (1987); *Gog* – título original *Gog* (1996); *Franziska* – título original *Franziska* (1999); *Aquele gênio, o Leonardo* – título original *The genius of Leonardo* (2002); *As aventuras de Pinóquio* – título original *The adventures of Pinocchio* (2002); *Bicos quebrados* – título original *Broken Beaks* (2003); *Era uma vez, Dom Quixote* – título original *Dom Quixote* (2005); *O gattopardo* – título original *Il gattopardo* (2007);

Além de suas publicações, Marina Colasanti recebeu vários prêmios¹⁰ ao longo de sua carreira, tornando-se uma das mais premiadas escritoras brasileiras, estando a

As *virgens suicidas* – título original *The virgin suicides* (2008); *Um zoo cheio de histórias* – título original *Zoo di storie e versi* (2010); *A menina, o coração e a casa* – título original *La niña, el corazón y la casa* (2012); *Meu bicho de estimação* – título original *Mi mascota* (2013); *Stefano* – título original *Stefano* (2014); *A pequena Alice no país das maravilhas* – título original *Alice in wonderland* (2015); *O anel encantado* – título original *El anillo encantado* (2016); *País de João* – título original *El país de Juan* (2016); *Imagine* – título original *Imagine* (2017).

¹⁰ Prêmios recebidos por Marina Colasanti até 2017:

- 1º - 1979: O Melhor para o jovem FNLIJ — *Uma ideia toda azul*.
- 2º - 1979: Grande Prêmio da Crítica Livro/Autor, em lit. infantil, APCA — *Uma ideia toda azul*.
- 3º - 1982: Altamente Recomendável, para jovens, FNLIJ — *Doze reis e a moça no labirinto do vento*.
- 4º - 1988: Altamente Recomendável, para crianças, FNLIJ — *O menino que achou uma estrela*.
- 5º - 1990: Altamente recomendável para crianças, FNLIJ — *Ofélia a ovelha*.
- 6º - 1991: Altamente recomendável para crianças, FNLIJ — *A mão na massa*.
- 7º - 1989: Altamente Recomendável, para crianças, FNLIJ — *Ofélia, a ovelha*.
- 8º - 1993: O Melhor Para o Jovem FNLIJ — *Entre a espada e a rosa*.
- 9º - 1993: Prêmio Jabuti- Câmara Brasileira do Livro — *Entre a espada e a rosa*.
- 10º - 1994: Concurso Latinoamericano de Cuentos para Niños- FUNCEC/UNICEF (prêmio único) - Costa Rica — *La muerte y el rei*.
- 11º - 1994: Prêmio Jabuti - Câmara Brasileira do Livro — *Rota de colisão*.
- 12º - 1994: Prêmio Jabuti - Câmara Brasileira do Livro — *Ana Z. aonde vai você?*
- 13º - 1994: Melhor Livro do Ano - Câmara Brasileira do Livro — *Ana Z. aonde vai você?*
- 14º - 1994: O Melhor Para o Jovem – FNLIJ — *Ana Z. aonde vai você?*
- 15º - 1996: Prêmio Norma-Fundalectura— *Lejos como mi querer*.
- 16º - 1998: Altamente Recomendável para jovens, FNLIJ — *Longe como o meu querer*.
- 17º - 1998: Mejores del Año, Banco del Libro, Venezuela — *Lejos como mi querer*.
- 18º - 1997: Prêmio Jabuti- Câmara Brasileira do Livro — *Eu sei mas não devia*.
- 19º - 2001: Origens Lessa - O Melhor para o Jovem, Hors Concours, FNLIJ — *Penélope manda lembranças*.
- 20º - 2003: Origens Lessa- O Melhor para o Jovem, Hors Concours, FNLIJ — *A casa das palavras*.
- 21º - 2002: Monteiro Lobato- Melhor Tradução Criança - FNLIJ — *As aventuras de Pinóquio*.
- 22º - 2004: IBBY Honour List - Tradução de Pinóquio — *As aventuras de Pinóquio*.
- 23º - 2004: Altamente Recomendável para Crianças, FNLIJ — *A moça tecelã*.
- 24º - 2005: Ordine Della Stella Della Solidarietà Italiana.
- 25º - 2008: Odylo Costa Filho - O Melhor Livro de Poesia, Hors Concours, FNLIJ — *Minha ilha maravilha*.
- 26º - 2009: Alphonsus de Guimarães - Fundação Biblioteca Nacional- Poesia — *Passageira em trânsito*.
- 27º - 2009: Exposição White Ravens — *Poesia em quatro tempos*.
- 28º - 2009: Prêmio Alphonsus Guimarães de poesia, Biblioteca Nacional, 2009 — *Passageira em trânsito*.
- 29º - 2010: Mejores del Año , Banco del Libro, Venezuela — *En el laberinto del viento*.
- 30º - 2010: Mención Honorable no VI Prêmio Ibero-Americano SM de Literatura Infantil e Juvenil
- 31º - 2010: Orígenes Lessa- O Melhor Para o Jovem, Hors Concours, FNLIJ — *Com certeza tenho amor*.
- 32º - 2010: Prêmio Jabuti - Câmara Brasileira do Livro, Poesia, — *Passageira em trânsito*.
- 33º - 2011: Prêmio Jabuti - Câmara Brasileira do Livro, Juvenil — *Antes de virar gigante*.
- 34º - 2011: Prêmio Portugal Telecom em Língua Portuguesa - 3º lugar — *Minha guerra alheia*.
- 35º - 2013: Altamente Recomendável FNLIJ - Poesia — *O nome da manhã*.
- 36º - 2013: Altamente Recomendável FNLIJ 2013 - Tradução, 2013 — *A menina, o coração e a casa*.
- 37º - 2013: Altamente Recomendável FNLIJ - Teórico, 2013 — *Como se fizesse um cavalo*.
- 38º - 2014: Prêmio Ofélia Fontes - O Melhor para a Criança - Hors Concours, FNLIJ — *Breve história de um pequeno amor*.
- 39º - 2014: Prêmio Jabuti- Câmara Brasileira do Livro, infantil — *Breve história de um pequeno amor*.

maioria deles relacionados à produção de Literatura infantil e juvenil, área em que a autora se destacou.

Conforme observamos, Marina Colasanti é uma escritora de experiência reconhecida. Por meio da edificação das palavras, constrói textos de enredos intrigantes, capazes de prender a atenção do leitor e carregar imagens que podem ser interpretadas das mais variadas formas. Como ela mesma atesta em entrevista ao jornal *O Povo*, nas Páginas Azuis: “[...] os contos possuem uma multiplicidade de leituras possíveis. Não há uma obviedade, tanto que Freud analisou os contos de fadas dentro das normas da escola freudiana. Eles têm muitas portas de entrada, muitas interpretações [...]” (COLASANTI, 2015)¹¹.

A escrita parece fazer parte de Marina Colasanti, tanto que, em outra entrevista, concedida à Belisa Ribeiro, em dezembro de 2015, ela afirma que aprendeu a escrever no jornal e, desde então, nunca mais parou, motivo pelo qual ela considera que escrever é o seu trabalho. Portanto, ela não escreve a qualquer hora ou em qualquer lugar como se fosse tomada por uma espécie de *insight*. Ela cria um foco, define o gênero e produz:

Eu determino: “Agora vou trabalhar num conto ou numa poesia”. Você tem que criar uma embocadura para apurar sua sensibilidade para aquele setor. Eu não uso os mesmos sensores para a poesia ou para a prosa, ou para contos para adultos, minicontos ou contos maravilhosos. São outros sensores. A sensibilidade fica ligada de outra maneira. Quando você vai escrever, liga um radar e fica atento, seu olhar circula e você vai colhendo elementos, coisas, toques. Esta colheita é feita de acordo com o gênero em que estou trabalhando, ela não acontece aleatoriamente. (Informação verbal)¹²

A autora, em entrevista à revista digital *Blimunda*, em junho de 2016, sustenta que antes de produzir seus contos, pensa em um tema e, a partir disso, começa a fazer

40° - 2014: Jabuti Dourado (Livro do Ano) - Câmara Brasileira do Livro — *Breve história de um pequeno amor*.

41° - 2015: Prêmio Orígenes Lessa - O Melhor para o Jovem - Hors Concours FNLIJ — *Como uma carta de amor*.

42° - 2015: Prêmio Monteiro Lobato - A Melhor Tradução/Adaptação Jovem - FNLIJ — *Stefano*.

43° - 2015: IBBY Honour List - Tradução de *Stefano*.

44° - 2016: Premio Fundación Cuatrogatos, Para Los que Despegaron Como Lectores — *Breve história de um pequeno amor*.

45° - 2017: 13° Prêmio Ibero-americano SM de Literatura Infantil e Juvenil – *A moça tecelã; O lobo e o cordeiro* e *23 histórias de um viajante*.

¹¹ Entrevista concedida a Jäder Santana para o jornal *O Povo*, 2015.

¹² Informação verbal fornecida por Marina Colasanti em entrevista à Belisa Ribeiro. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=j37LzMTbMgk>>. Acesso em: fevereiro de 2016.

reflexões que estão baseadas em leituras de livros de sociologia, história, filosofia, entre outros. No depoimento, Colasanti deixa explícito que possui um processo de escrita bastante organizado: “Quando faço contos de fadas não tenho nem quero ter nenhum propósito. A consciência tem que ir para Curaçau, férias da consciência, do superego! Tenho de ficar num estado quase semi-letárgico e ficar a ouvir o inconsciente” (COLASANTI, 2016)¹³.

Com base nos excertos biográficos apresentados, constatamos que a escolha da referida escritora para esta tese revela um extenso e prazeroso trabalho analítico, pois a responsabilidade na seleção dos contos e, conseqüentemente, das imagens neles empregados se intensifica a cada novo texto e a cada nova descoberta sobre a obra da autora. Afinal, para ela, seus contos de fadas falam de questões que dizem respeito às coisas do passado e do presente, e, muito provavelmente, do futuro:

[...] vêm de muito longe e de muito perto. Muito longe, porque tratam dos sentimentos mais antigos dos seres humanos: o amor, o medo da morte, o medo da vida, o ódio, a inveja, o eterno desejo de crescimento, essa coisa que o ser humano tem de abrir as asas e voar. Muito perto porque o sentimento que me permite alcançar essas lonjuras pode ser despertado por uma frase, uma atitude, por um gesto, uma imagem, que me chegam hoje. (COLASANTI, 2008, p. 127)

Marina Colasanti é uma escritora que tem predileção pela brevidade. Seus textos costumam ser curtos e, ao mesmo tempo, pujantes, repletos de imagens simbólicas. Suas obras retratam sua preocupação sobre as questões de gênero e sua posição feminista na sociedade:

Sou feminista até hoje. O feminismo pra mim é uma maneira de olhar o mundo, de se colocar no mundo. Eu não poderia me conceber intelectual, escritora – até porque eu não escrevo pra divertir nem distrair ninguém – se eu não refletisse sobre a minha colocação no mundo. E a minha colocação no mundo é de uma mulher. Que é diferente da colocação de um homem. Temos um amigo que diz: “As mulheres vêm de outro macaco”. Somos realmente “de outro macaco”. E o mundo está equalizado de tal maneira que até hoje as diferenças são enormes. E até hoje, quando há guerra, epidemia no mundo, as primeiras atacadas são as mulheres. (COLASANTI, 2015)¹⁴

¹³ Entrevista concedida à Andreia Brites para a revista *Blimunda*, 2016.

¹⁴ Entrevista concedida à Theresa Hilcar para o *Correio do Estado*, 2015.

Como podemos notar, Marina Colasanti declara ser feminista, isto é, ela reflete sobre as questões de gênero e se coloca ao lado da mulher, revelando os abismos da alma feminina em sua escrita. A autora se ocupou de textos que trazem o erotismo, os problemas sobre as relações amorosas, o afeto, a ambiguidade amorosa, que podem ser observados em *Contos de amor rasgados* (1986), por exemplo. Porém, não se deteve neles, foi além, refletiu sobre a essência feminina, sobre o que é ser mulher, sobre suas vontades, necessidades, sua força, suas incertezas, sua culpa, entre outros, como é possível notar nos trechos de *Mulher daqui pra frente* (1981):

Defender o casamento, ou mesmo a possibilidade de casamento, a qualquer preço é uma perigosa faca de dois gumes que geralmente se volta contra nós. Pois não estamos mais defendendo o amor ou sequer a possibilidade de amor, mas usando-a como desculpa para escamotear nosso medo de enfrentar a vida com seus vãos de desconhecido e seus momentos de solidão. (COLASANTI, 1981, p. 28)

[...] Sexo não é tudo [...]. Se há uma coisa de que temos absoluta certeza no Instituto de Pesquisas Sexuais, depois de todos os casamentos e outras formas de relacionamento que estudamos, é que a quantidade de sexo numa relação nada tem a ver com a felicidade do casal. O que interessa é que esta quantidade, seja ela qual for, satisfaça ambos, e seja condizente com suas necessidades e possibilidades. (COLASANTI, 1981, p. 45)

A autora se esmera em investigar a natureza humana, seja por meio da escrita voltada à realidade, ao cotidiano, como acabamos de apresentar nos trechos transcritos acima, seja por meio da escrita voltada ao imaginário, que se irrompe por recônditas florestas, casas desabitadas, reinos encantados e lugares imaginários, revelando os mais variados personagens. Essa escrita é desenvolvida a partir de tramas ricas em imagens detentoras de sentidos múltiplos empregadas nos contos de fadas/maravilhosos, caminho pelo qual enveredamos ao longo desta escrita, por meio da investigação de alguns¹⁵ dos textos de Marina Colasanti.

Nesse sentido, a referida literata, em entrevista, diz que os contos de fadas se mantiveram vivos porque têm uma função, porque falam de coisas que são comuns a todos os seres humanos” (Informação verbal)¹⁶. E acrescenta que, ao fazer análise dos contos, não os que escreve, porque esses ela não analisa, observa que há muita coisa

¹⁵ A palavra ‘alguns’ foi usada porque não executamos a análise de todos os contos maravilhosos de Marina.

¹⁶ Informação verbal fornecida por Marina Colasanti em entrevista à Érica Toledo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=U049kMS0sOg>>. Acesso em: março de 2016.

dentro deles que, talvez, o leitor não suspeite, mas absorve, porque se não houvesse esse conteúdo, tais textos teriam desaparecido há muito tempo, como várias narrativas aparecem e desaparecem.

Cotejando a afirmação da escritora com um trecho da obra *A interpretação nos contos de fadas*, de Marie von Franz, que aduz que “contos de fadas são a expressão mais pura e mais simples dos processos psíquicos do inconsciente coletivo” (VON FRANZ, 1990, p. 5), depreendemos que os contos de fadas nos permitem uma viagem interior, uma visita a um espaço que, na maioria das vezes, não conhecemos.

Ao embarcarmos nessa jornada, temos a oportunidade de entrar em contato com a palavra provocadora de reflexão, de busca interna, levando-nos a conhecer essa alma intrínseca, fazendo com que tudo passe a ter um sentido. Em outras palavras, o material cultural e consciente (os contos de fadas/maravilhosos) nos faz resgatar o aparato inconsciente (imagens arquetípicas) que nos impele a desvendar conflitos da psique humana. Assim, os contos não devem ser considerados apenas como entrecchos discursivos, mas histórias dotadas de uma mensagem que pode ser lida a partir de múltiplas facetas.

Os contos maravilhosos colasantianos apresentam uma diversidade de imagens, e a autora deixa explícito que quando os produz, não tem intenção alguma, “são frutos de uma emoção que eu acompanho, eu não questiono, não governo, não mando ir pra cá ou pra lá, eu não tenho mensagem, não quero ter mensagem, cada um que interprete como queira, depois que o conto sai, pertence aos leitores” (informação verbal)¹⁷.

A paixão da autora pelos contos de fadas é notória, tanto pela sua produção, quanto pela forma como os trata. Em junho de 2016, Colasanti disse que resolveu juntar todos os contos de fadas em um livro, totalizando cento e dezessete, sendo que dezessete eram inéditos. Afirmou ainda que gostou do que leu, aprovou sua própria produção.

Para a escritora, a palavra faz parte de sua vida, contar histórias exige planejamento, exige um projeto, vocábulo que usa, na maioria de seus depoimentos, para demonstrar que não escreve ao acaso. Quando pensa em um tema, busca escrevê-lo e guardá-lo para uma composição futura. Segundo a autora, a inspiração para a escrita de contos de fadas está em tudo:

¹⁷ Idem. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=U049kMS0sOg>>. Acesso em: março de 2016.

[...] da natureza às pessoas, dos objetos aos sentimentos. É a magia da vida que está em todos os lugares, em tudo que tocamos ou dizemos. As pessoas esquecem que é nesse tempero que surgem as melhores histórias. Os contos de fadas, no fim das contas, estão nas coisas mais simples, que poucas pessoas notam. (COLASANTI, 2012)¹⁸.

O trecho evidencia que Marina Colasanti encara a escrita dos contos de fadas com naturalidade, como se eles fossem a soma dos resultados que a vida apresenta. Todavia, apesar de essa facilidade em enxergar a possibilidade de produção em tudo, nada acontece tão rapidamente, pois, para escrever um livro de contos para crianças, a autora leva – segundo suas declarações –, no mínimo três anos. Isso porque se debruça sobre o papel durante dias seguidos, até que as mãos se alinhem à cabeça e consigam traduzir a história pensada na palavra escrita:

É como se estivesse ligada a um desses aparelhos de música, que fica tilintando um som que só eu posso ouvir. Às vezes, esse aparelho conta a história inteira de uma vez só. Outras vezes, ele emperra no meio e me deixa semanas e até anos sem uma solução para continuar a história. O conto de fadas nunca é construído em pedacinhos. Quando ele se interrompe, posso esperar muito, muito tempo até que ele volte. Quando volta (se voltar!), tenho de estar preparada, pois ele vem pleno e cheio de detalhes. (COLASANTI, 2012)¹⁹.

Ao declarar que o conto de fadas “nunca é construído em pedacinhos”, Marina Colasanti destaca uma característica que defende na elaboração desse tipo de texto: serem iniciados e terminados a partir de um planejamento. A autora critica, inclusive, o fato de a escola solicitar à criança que crie finais distintos para os contos, como uma forma de incitar a imaginação criadora. Em sua opinião, esse tipo de atividade exprime a ideia de que qualquer fim pode ser atribuído aos contos, o que, no seu ponto de vista, é uma inverdade, já que o fim do conto vem sendo construído desde o início, estabelecendo um sistema relativamente fechado.

A contística colasantiana é uma construção bem organizada, que abriga uma série de imagens arquetípicas, permitindo ao leitor estabelecer ligações entre os textos. Ao longo de suas falas, a literata afirma que determina um tema para cada livro e, a partir dele, desenvolve os contos de fadas. Será possível comprovar o exposto a partir das análises feitas nesta tese, uma vez que notamos o emprego de imagens arquetipicamente próximas na mesma obra. Como exemplo, podemos citar as imagens

¹⁸ Entrevista concedida a Henrique Xavier para o portal *Em tempo online*, 2012.

¹⁹ *Idem*.

da noite, do frio, do vento, do barco, do cavalo, do sonho, da pipa e do fio que foram empregadas ao longo da obra *Longe como o meu querer* e que podem ser interpretadas como imagens representativas da morte.

Em virtude da biografia apresentada e da constatação de que Marina Colasanti se esmerou na escrita de contos maravilhosos, voltados, em sua maioria, ao público infantil e juvenil (embora ela saliente que seus textos são escritos para todas as idades), dissertamos, no item seguinte, sobre a História da Literatura infantil e juvenil brasileira, de modo a identificar quais historiadores revelaram Colasanti e em qual período o fizeram.

1.2 Quando surge Marina Colasanti na História da Literatura infantil e juvenil brasileira?

A história da literatura infantil e juvenil brasileira tem poucos capítulos, uma vez que surgiu no Brasil no final do século XIX, início do século XX. Desse modo, os estudos dedicados a ela são bastante recentes, o que nos permite afirmar que, embora tenhamos nos esforçado em pesquisar referências à Marina Colasanti nas histórias da literatura, só conseguimos identificar trechos curtos sobre o surgimento da literatura infantil em algumas histórias literárias e menções muito discretas sobre a autora em pauta. Portanto, buscamos situá-la em um dado momento histórico literário infantil, isto é, a partir de 1979, quando publica seu primeiro livro de literatura infantil e juvenil, *Uma ideia toda azul*.

Para corroborar a afirmação feita anteriormente sobre a dificuldade de encontrarmos o ramo da literatura infantil e juvenil dentro das histórias da literatura, citamos:

Se todas as histórias literárias brasileiras até agora deixaram de incluir em seu campo de estudo a literatura infantil, nunca é demais frisar o peso circunstancial que o adjunto *infantil* traz para a expressão literatura infantil. Ele define a destinação da obra; essa destinação, no entanto, não pode interferir no literário do texto. (LAJOLO; ZILBERMAN, 2004, p. 11. Grifo das autoras)

Exatamente, o adjunto “infantil” é o que dá maior peso à expressão. Isso porque há quem acredite que se trata de uma produção literária inferior. Contudo, é

possível afirmar que mesmo sendo analisada em contraposição à literatura não-infantil, é tão valiosa quanto aquela, sem contar o fato de que ambas tratam de temas de natureza humana, inerentes aos adultos e às crianças²⁰. Isto posto, devemos entender que o termo simplesmente designa o público para o qual o texto literário é direcionado, é infantil em virtude do nível de manifestação textual, visto que faz uso de uma linguagem matizada, composta por elementos verbais (o texto escrito) e não-verbais (imagens compostas de maneiras diferentes: pinturas, traços, pop-ups, entre outros) que moldam um texto compatível com o enunciatário infantil.

Nesse seguimento, devemos refletir sobre o surgimento da literatura infantil brasileira²¹ para que possamos compreender por que ainda se coloca em dúvida o valor artístico desse ramo literário. Comprovadamente, a produção literária infantil surgiu com uma finalidade formadora evidente, ou seja, o propósito era o de criar histórias para transmitir comportamentos desejáveis, o que fez dessa literatura um ato pedagógico, o qual fornecia ensinamentos de adultos para crianças:

Dessa maneira, o escritor, invariavelmente um adulto, transmite a seu leitor um projeto para uma realidade histórica, buscando a adesão afetiva ou individual daquele. Em vista desse aspecto, a literatura para crianças pode ser escapista, dando vazão à representação de um ambiente perfeito e, por decorrência, distante. [...]. Esse fato, somado aos anteriormente citados, dão a entender que a literatura infantil padece do perigo do escapismo, da doutrinação ou de ambos. (LAJOLO; ZILBERMAN, 2004, p. 19)

Ainda com base nessa preocupação pedagógica da qual se ocupava a literatura infantil, Cademartori alega que: “Foi essa preocupação pedagógica que, por muito

²⁰ Nesse sentido, Gregorin Filho ressalta o seguinte: “O que se percebe é a existência de uma literatura que pode ser chamada de infantil apenas no nível de manifestação textual, isto é, no nível do texto em que o leitor entra em contato com as personagens, tempo, espaço, entre outros elementos textuais; percebe-se também que os temas não diferem dos temas presentes em outros tipos de texto que circulam na sociedade, como a literatura para adultos e o texto jornalístico, por exemplo. Isso também parece bastante claro, pois os valores discutidos na literatura para crianças são valores humanos, construídos através da longa caminhada humana pela história, e não valores que circulam apenas no universo infantil das sociedades contemporâneas.” (2012, p. 13-14)

²¹ De acordo com Nelly Novaes Coelho, no século XIX, “a criança é descoberta como um ser que precisava de cuidados específicos para sua formação humanística, cívica, espiritual e ética. E os novos conceitos de Vida, Educação e Cultura abrem caminho para os novos e ainda tateantes procedimentos na área pedagógica e literária. [...] Nos rastros dessa descoberta da criança, surge também a preocupação com a literatura que lhe serviria para leitura, isto é, para sua informação sobre os mais diferentes conhecimentos e para a formação da sua mente e personalidade (segundo os objetivos pedagógicos do momento)” (COELHO, 1991, p. 139). Assim, a literatura infantil e juvenil brasileira surge no final do século XIX, a partir da produção voltada aos adultos, mas que conquistou os jovens e se tornou o que conhecemos por clássicos infantis e juvenis.

tempo, silenciou no texto questões relativas à sexualidade, ao racismo, à segregação das mulheres, e outras mazelas da sociedade e seus jogos de poder”. (CADEMARTORI, 2006, p. 24). Em síntese, o didatismo moralizante, o tradicionalismo cultural, o moralismo religioso, o patriotismo e o intelectualismo eram os preceitos básicos para a produção literária nesse período.

O que as estudiosas discutem é o fato de que as primeiras produções de literatura infantil estavam fadadas ao escapismo, a um mundo de imaginação irreal que não explorava os problemas sociais pertencentes ao meio social onde as crianças estavam inseridas. Um dos propósitos, senão o único, era a doutrinação, os ensinamentos que seriam passados de adultos para crianças, do bom comportamento, de valores, de hábitos, de moralismos, uma espécie de literatura utilitária²².

Logo, é legítimo reiterarmos que a literatura infantil percorreu um longo caminho como sendo uma espécie de “subliteratura”, ou ainda, uma literatura que servia apenas como um manual de bons comportamentos, de lições do que era possível ou não fazer. Era como se, nos seus textos, houvesse informações a serem repassadas às crianças, deixando de lado o cunho reflexivo e transformador que eles devem apresentar, conforme afirma Fernandes:

A literatura infantil deve, preferencialmente, dar ensejo a uma atividade afetiva da mente, respeitando as possibilidades de conexões que ela pode estabelecer; deve dar liberdade para que as sensações sensoriais implícitas nas palavras deem ensejos a reconstruções particulares, para que o leitor se torne cúmplice do livro. É a criança que deve desvendar o mistério. A sua voz deve entrar em conexão com as vozes do livro para que se sinta participante dele. (FERNANDES, 2003, p. 44)

É pertinente sublinharmos que, no Brasil, as primeiras obras dedicadas à literatura infantil não foram de cunho nacional, mas adaptadas e/ou traduzidas para o público infantil brasileiro. Dentre elas, destacam-se as publicadas no século XVIII, como os contos de fadas de Charles Perrault; as aventuras de Daniel Defoe, como o clássico *Robinson Crusóé*, e de Jonathan Swift, *As viagens de Gulliver*. No século XIX,

²² A literatura nesse período era responsável por “veicular valores como o individualismo, a obediência absoluta aos pais e às autoridades, a hierarquia tradicional de classes, a moral dogmática ligada a concepções de cunho religioso, vários tipos de preconceito, como o racismo, uma linguagem literária que visa imitar padrões europeus. Desse modo, a literatura para as crianças se torna um mero instrumento pedagógico, elaborada para uma criança vista como um adulto em miniatura” (GREGORIN FILHO, 2009, p. 30)

os contos de fadas dos irmãos Grimm e as histórias fantásticas de Hans Christian Andersen, *Contos*; de Lewis Carroll, *Alice no país das maravilhas*; de Collodi, *Pinóquio*; de James Barrie, *Peter Pan*, entre outras.

Não obstante, os contos de fadas, como resultado do imaginário popular, vêm sendo produzidos antes mesmo da compilação feita pelo reconhecido Charles Perrault, conforme constata Ana Maria Machado:

Para alguns estudiosos, estão associados a alguns ritos das sociedades primitivas – sobretudo ritos de passagem de uma idade para outra, ou de um estado civil para outro. Por isso, guardariam tantas marcas simbólicas da puberdade e do início da atividade sexual. [...]. Na França do século XVII, algumas mulheres se dedicaram a recolher essas histórias e a lhes dar uma forma mais literária, intercalando-as também com outras que inventavam. As mais famosas dessas autoras foram Mademoiselle Lhéritier e Madame d’Aulnoy. Mas quem iria realmente se celebrar por fazer isso foi outro francês, Charles Perrault, que seguiu esse exemplo e em 1697 recontou e publicou alguns poucos desses contos. [...]. Mais de um século depois, foi feita outra coletânea dessas histórias populares [...]. Organizada por Wilhelm e Jacob Grimm. [...]. Algumas décadas depois, outra antologia de contos de fadas surgiu também na Europa. Mais exatamente, na Dinamarca. O responsável por ela foi Hans Christian Andersen. [...]. Na segunda metade do século XX, o grande escritor italiano Italo Calvino se dedicou também a um projeto de compilação nacional de contos de fadas [...]. (MACHADO, 2002, p. 69-73)

Os primeiros livros de literatura infantil no Brasil surgem com a implantação da Imprensa Régia, em 1808, quando obras para crianças começaram a ser traduzidas e impressas no país. A produção não era regular e contínua, sendo que, de acordo com Lajolo e Zilberman (2004), só se tem registros de publicação de uma obra literária infantil no Brasil em 1848, após um intervalo de 40 anos. A referida literatura é classificada por Nelly Novaes Coelho (2006) como “Precursora ou Período pré-lobatiano”, que, na concepção da pesquisadora, estabeleceu-se entre 1808 e 1919, já que ela considera que “a verdadeira busca de nossa identidade nacional só se tenha dado a partir do Modernismo de 1922” (p. 16).

Para Lajolo e Zilberman (2004), foi com o surgimento do regime republicano, em 1889, que a literatura infantil ganhou força, graças à urbanização acelerada em decorrência do surgimento da classe média, também houve um amadurecimento da sociedade brasileira para o consumo de produtos culturais mais modernos, como a literatura voltada à criança, por exemplo.

No período Republicano, a pedagogia, ou seja, a escola, uniu-se à literatura para somar forças, almejando seguir o modelo educacional europeu:

[...] compreende-se por que a literatura destinada a crianças e jovens surgiu e se desenvolveu *sob tutela da escola*. Por um lado, essa literatura sempre fora entendida como *agente mediador* de valores, normas ou padrões de comportamento exemplares, isto é, consagrados pela sociedade para perpetuar, através das novas gerações, o sistema em que ela se organizara. Por outro lado, a sociedade tradicional, consolidada no Romantismo, valorizava a cultura, o saber, a leitura... como índices da erudição que deveria identificar o “homem culto”. Nesse sentido, nada mais natural que, em seus primórdios, dentro da sociedade liberal-cristã-burguesa, a literatura infantil tenha sido identificada com a prática escolar, tornando-se o importante agente de formação ética e ideológica dos futuros cidadãos. (COELHO, 2006, p. 18. Grifos da autora)

Lajolo e Zilberman (2004) confirmam esse papel formador da escola e da literatura simultaneamente:

[...] para a transformação de uma sociedade rural em urbana, a escola exerce papel fundamental. Como é à instituição escolar que as sociedades modernas confiam a iniciação da infância tanto em seus valores ideológicos, quanto nas habilidades técnicas e conhecimentos necessários inclusive à produção de bens culturais, é entre os séculos XIX e XX que se abre espaço, nas letras brasileiras, para um tipo de produção didática e literária dirigida em particular ao público infantil. (LAJOLO; ZILBERMAN, 2004, p. 25)

Notamos, à vista disso, que a literatura infantil brasileira foi, inicialmente, utilizada com a finalidade de transmitir valores e conhecimentos, de cunho pedagógico e, com o avanço e modernização da sociedade brasileira, a escola assumiu esse mesmo papel, fazendo uso da literatura infantil como uma espécie de resgatadora da moral e dos bons costumes da época. Além disso, o contato com os livros de literatura fazia com que um novo segmento social surgisse no Brasil, a classe média:

Foi no entre-séculos (quando as grandes transformações da sociedade brasileira se processavam) que o sistema escolar nacional passa por reformas de real alcance [...] e incorpora em sua área também a produção literária para crianças e jovens. Simultaneamente ao aumento de traduções e adaptações de livros literários para o público infanto-juvenil, começa a se firmar, no Brasil, a consciência de que uma literatura própria, que valorizasse o nacional, se fazia urgente para a criança e para a juventude brasileiras. [...].

Essa experiência literária vai se dar, inicialmente, no âmbito do ensino escolar. Literatura e Pedagogia desenvolvem-se fortemente unidas. A época era de transformações aceleradas. Emergia uma nova classe, - a classe média, que se auto afirma, principalmente através das profissões liberais. (COELHO, 1991, p. 204-205)

Em *História da Literatura*, José Marques da Cruz (1960) afirma que as crianças brasileiras não conheceram a literatura infantil até 1894, quando os *Contos da Carochinha*²³, uma coletânea de histórias folclóricas, foram publicados no país sob a autoria do jornalista Alberto Figueiredo Pimental. Na sequência, o historiador cita a data de 1921, quando os primeiros livros com “personagens brasileiras em ambiente brasileiro surgem: Narizinho Arrebitado” (1960, p. 579), fazendo referência a Monteiro Lobato, além de outros trabalhos de Viriato Correia, Humberto de Campos e Osvaldo Orico.

Assim, tomamos a década de 20 e, a partir dela, traçamos um resumo histórico da literatura infantil e juvenil brasileira. Houve, nessa década uma efervescência em três setores: social, cultural e político. O primeiro é caracterizado pela fragilidade no sistema de ensino elementar: altos índices de analfabetismo eram denunciados e, por consequência, o país sofria com um atraso vultoso em relação às grandes nações mundiais. O segundo ocorreu com a fundação de jornais e revistas. O terceiro está diretamente ligado à eclosão política marcada por pressões: a burguesia industrial pressionava o governo pedindo auxílio financeiro; a classe média buscava se evidenciar, lutando pelo voto secreto e reformas eleitorais, e o operariado exigia melhores condições de vida e salários justos.

Diante desse cenário de mudanças, surge, em 1921, a publicação de *A Menina do Narizinho Arrebitado*, de José Bento Monteiro Lobato, autor considerado um marco na história da literatura infantil e juvenil brasileira. Segundo Nelly Novaes Coelho (2006), ele foi “o divisor de águas que separa o Brasil de ontem e o Brasil de hoje” (p. 47). Com efeito, Monteiro Lobato deu início à literatura infantil moderna, demonstrou

²³ De acordo com Nelly Novaes Coelho, “*Contos da Carochinha* foi a primeira coletânea brasileira de literatura infantil organizada com a expressa intenção de traduzir em *linguagem brasileira* os contos infantis que circulavam em várias coletâneas estrangeiras ou em traduções portuguesas. Tal iniciativa se deveu a Alberto Figueiredo Pimentel (1869/1914), talentoso carioca que se inicia no jornalismo aos dezessete anos de idade e é considerado um de seus pioneiros no Brasil. Destaca-se ainda como o primeiro intelectual a se preocupar em popularizar o livro, através de edições mais acessíveis de autores clássicos. [...] Pimentel reuniu em *Contos da Carochinha* 61 contos populares, morais e proveitosos, de vários países, traduzidos ou recolhidos diretamente da tradição local.” (COELHO, 1991, p. 216. Grifos da autora)

preocupação com a criação brasileira para crianças, destacando que a linguagem deveria ser acessível e, principalmente, interessá-las:

Dez anos depois de seu primeiro empreendimento literário na área da literatura infantil, Lobato remodela a história original de Narizinho e a reúne a algumas outras que escrevera até então. O texto resultante constitui as *Reinações de Narizinho* que, em 1931, dá início à etapa mais fértil da ficção brasileira, pois, além do aparecimento de novos autores, [...], incorporam-se à literatura infantil escritores modernistas que começavam a se salientar. (LAJOLO; ZILBERMAN, 2004, p. 47)

Lobato²⁴ produziu uma arte literária voltada para as crianças, fazendo uso da linguagem coloquial, que caracterizava o falar brasileiro, além da inovação temática das histórias. A partir desse período, “delineou-se nova perspectiva, responsável pela mudança de mentalidade em relação ao tipo de texto que se produzia para crianças” (BECKER, 2008, p. 37), isso significa dizer que a preocupação com a produção literária infantil devia estar voltada ao receptor, à criança. Assim, os textos passaram a ser adaptados e produzidos para o pequeno leitor brasileiro. De acordo com Gregorin Filho (2009), “com o surgimento de Monteiro Lobato na cena literária para crianças e sua proposta inovadora, a criança passa a ter voz, ainda que uma voz vinda da boca de uma boneca de pano, Emília”. (p. 28).

Ademais, a década de 20 foi um período para refletir sobre as reformas educacionais no país, conforme pondera Nelly Novaes Coelho:

Exceção feita à produção lobatiana, a literatura para crianças prolonga o panorama do entre-séculos. Entretanto, ativam-se os debates sobre as reformas educacionais, por influência de novos métodos pedagógicos da Europa e dos Estados Unidos. Uma das figuras mais atuantes nesses debates foi Antônio Carneiro Leão [...]. Exigia-se a reformulação do processo pedagógico sobre novas bases sociológicas, psicológicas, biológicas e ativistas. (COELHO, 1991, p. 239)

Nos anos de 1930, surgem novos autores, suas produções revelam, segundo Coelho (2006), a pura fantasia, a realidade cotidiana, a realidade histórica, a realidade

²⁴ Baseados em Gregorin Filho, “Lobato apresenta características nunca exploradas no universo literário para crianças: apelo a teorias evolucionistas para explicar o destino da sociedade; onipresença da realidade brasileira; olhar empresarial; preocupação com problemas sociais, soluções idealistas e liberais para os problemas sociais; tentativa de despertar no leitor uma flexibilidade em face do modo habitual de ver o mundo; relativismo de valores; questionamento do etnocentrismo e a religião como resultado da miséria e da ignorância. Evidentemente, Lobato fora o precursor de uma nova literatura destinada às crianças no Brasil [...]. (2009, p. 27-28)

mítica e o realismo maravilhoso. Com referência à década de 30, José Marques da Cruz assegura que investigações e estudos sobre as predileções de crianças e jovens começam a surgir nessa época:

A primeira pesquisa parece ter sido de Lourenço Filho, em São Paulo, publicada em 1927. Logo após, a Associação Brasileira de Educação publica uma classificação de livros recreativos, por idades; orientada por Amanda Álvaro Alberto em 1931; Cecília Meireles faz um inquérito sobre leitura de crianças, no Rio de Janeiro; em 1936, o Ministério da Educação institui a Comissão Nacional de Literatura Infantil, que funcionou por dois anos. (CRUZ, 1960, 579).

A década de 40 se destaca pelas histórias em quadrinhos, que passaram a ganhar notoriedade a partir de 1934, quando houve uma revolução na imprensa brasileira e o surgimento da revista *Suplemento Juvenil*, fundada por Adolf Aizen. Essa revista estimulou a publicação de jovens, incentivando-os a criar o Clube dos Juvenilistas, o qual revelou muitos artistas e escritores nacionais, dentre eles, destacam-se Alfredo C. Machado, José Castellar, Pedro Anísio, Francisco Borelli Filho, Raimundo Souza Dantas e Giuseppi Ghiaroni.

A Revista *Suplemento* que era, inicialmente, mensal, tornou-se bimestral e, na sequência, passou a ser publicada três vezes na semana, possibilitando uma tiragem de 360 mil exemplares semanais. Adolf Aizen revolucionou a imprensa brasileira, além da revista *Suplemento Juvenil*, criou, também, outro marco para a imprensa infantil e juvenil, *O Tico-Tico* (aos moldes franceses e ingleses), que findou na década de 50, enquanto o *Suplemento* encerrou ainda na década de 40:

Em 1947, fechou o *Suplemento* e abriu a semente da EBAL, na co-edição de *Seleções Coloridas*, com a Editorial Abril, de Buenos Aires, em desenhos de Disney. Essa co-edição é o ponto de partida da EBAL, no Rio, e da Editora Abril, dos Civita, em São Paulo. Mas esses impérios se alicerçam não somente no progresso, mas, principalmente, porque o *Suplemento*, nas décadas de 30 e 40, alimentou duas gerações de novos devoradores da impressão – escrita e visual -, fornecendo uma base de leitores para livros, revistas, jornais, ouvintes de rádio, cinemaníacos, telespectadores e profissionais desses setores. (MOYA, 1986, p. 117)

Nas décadas de 30 e 40, houve uma reforma educacional no Brasil²⁵, objetivando limitar o que deveria ser ensinado aos diferentes níveis da educação, o que fez com que o ensino primário passasse a se preocupar basicamente com a formação de crianças voltadas aos ideais cívicos e sociais, consoante ao que afirma Coelho, “o *saber* através do *estudo* (a começar pelo aprendizado da leitura) é o caminho ideal no preparo do indivíduo para a vida, como ser e como cidadão. Os *graus* de atuação desse ideal é que decidem o valor ou desvalor da obra” (1991, p. 241. Grifos da autora).

Assim sendo, as obras literárias infantis não podiam mais ser produzidas com base no maravilhoso, uma vez que acabavam falsificando a realidade das crianças e, conseqüentemente, seriam consideradas perigosas a elas. Foi nesse período que surgiram as obras ditas “reais” (documentários e livros do realismo cotidiano), porém não literárias:

O antagonismo que se instaura entre Realismo e a Imaginação fantasiosa, devido, sem dúvida, à política que então se impunha: por um lado, a necessidade de se conhecer a realidade de nosso país, de nosso Governo, do caráter brasileiro e de sua verdadeira natureza; por outro, o confronto entre ensino leigo e ensino religioso. Tais divergências levam certos setores educacionais a se colocarem contra a Fantasia na Literatura Infantil e a exigirem, em seu lugar, a Verdade, o Realismo. (COELHO, 1991, p. 242)

Esse foi o período da Era Getuliana, extremamente conservadora, não permitia que os escritos demonstrassem um caráter libertário. Contudo, Lobato se posicionou contra esse pensamento e reagiu, apresentando personagens com liberdade de pensamento e de ação, o que o fez ser tachado de subversivo e comunista, embora ele o negasse: “Não obstante, as acusações se repetiram, mesmo após a sua morte. Chegando a ser publicado, na Bahia, em 1957, um libelo temporão de Pe. Sales Brasil, *A Literatura Infantil de Monteiro Lobato ou o Comunismo para Crianças [...]*” (COELHO, 1991, p. 233).

²⁵ O ensino primário era, pois, enfatizado em seu poder de formar o cidadão, - o indivíduo preparado para cooperar com a comunidade social e com os ideais cívicos, em função do progresso e da unidade nacional. Nessa ordem de ideias, compreende-se que, ao nível da produção literária, se tenha intensificado a oposição entre o Realismo e a Imaginação fantasista, e proliferado uma literatura visceralmente comprometida com a educação pragmática da criança, onde a preocupação com o *literário* cede lugar ao *didático*. Combatem-se as “mentiras da literatura infantil tradicional. Os livros de Lobato começam a ser proibidos em colégios religiosos, sob a acusação de perniciosos à formação da criança. [...] Enfim, nos anos 40, surge um tipo de literatura para crianças e jovens que procura eliminar, de sua gramática narrativa, as “irrealidades”, o extraordinário e o maravilhoso que sempre caracterizaram a Literatura infantil. (COELHO, 1991, p. 247. Grifos da autora).

A fantasia²⁶ só é redescoberta na década de 1950, por meio da fusão entre o real e o imaginário, ou seja, tratar de assuntos reais, como a morte ou a velhice, por exemplo, passou a ser incorporado nos contos de fadas. O uso de personagens e lugares fantásticos para abordar conflitos reais ganha espaço novamente, conforme nos apresenta Nelly Novaes Coelho: “A produção literária infantil e juvenil começa a se desembaraçar do realismo estreito que lhe vinha sendo imposto pela orientação pedagógica dos anos 30/40, e redescobre a Fantasia, principalmente através da fusão do Real com o Imaginário” (COELHO, 1991, p. 249).

A partir desse período, a ficção empregada na literatura infantil e juvenil se torna uma ferramenta pela qual os leitores passam a habitar mundos diferentes e, conseqüentemente, adotar papéis sociais distintos. Desse modo, convertem-se as experiências fantásticas em pessoais e permite-se a maturação do desenvolvimento cognitivo e possível resolução dos conflitos existenciais, pois, não se pode excluir o fato de que a “fantasia é um importante subsídio para a compreensão de mundo por parte da criança: ela ocupa as lacunas que o indivíduo necessariamente tem durante a infância, devido ao seu desconhecimento do real” (CADEMARTORI; ZILBERMAN, 1984, p. 16).

Além disso, a década de 50 se preocupa com o Teatro Infantil: “multiplicam-se as montagens de espetáculos teatrais para o público infantil. E principalmente tem início a criação de textos teatrais para tais espetáculos” (COELHO, 1991, p. 254). A intenção era influenciar as crianças, fazendo com que os acontecimentos no palco formassem o imaginário infantil e trouxessem benefícios cognitivos e comportamentais.

Em 1960, ao lado da expansão tecnológica trazida pela televisão, está a expansão da música popular brasileira, surgida com a segunda geração da Bossa Nova. As vozes de destaque neste período pertenciam a Tom Jobim, João Gilberto, Edu Lobo, Sérgio Ricardo, Sérgio Mendes, e mais tarde, adentrando a década seguinte, Chico Buarque, Maria Bethânia, Elis Regina, entre outros. Esses cantores começaram a resgatar composições anteriores e interpretá-las. Assis Valente foi um dos compositores

²⁶ O vocábulo “fantasia” (ing. *Fancy, fantasy*), de origem grega (*phantasia*, pelo lat. *fantasia*, “aparição, espetáculo, imagem”, Corominas), que os latinos substituíram por *imaginatio*, aponta para um tipo de atividade mental limítrofe do sonho e da magia, ao passo que a imaginação resulta da atividade mental de outro tipo: a fantasia conota “devaneio”, a caprichosa associação de imagens, desobediente aos nexos lógicos, ou construída ao sabor de uma lógica inconsciente, primária; em contrapartida, a imaginação constitui um modo de ser coerente de nosso mundo mental, e, portanto, um mecanismo de investigação e conhecimento da realidade. A fantasia consistiria numa *imaginação criadora* ou *inovadora*, peculiar às Artes, e a imaginação propriamente dita seria *reprodutora*, afeta as demais áreas do saber humano. (MOISÉS, 2013, p. 243. Grifos do autor).

que contribuiu para a MPB infantil nos anos de 1960, com a música “Boas Festas”. Segundo Simone Cit, “o que Assis desejava de verdade era um presente. Escreveu, então, uma carta para o Papai Noel, uma canção de Natal. Um pedido que até hoje ecoa em nossas casas nas festas de dezembro. O que ele pedia? [...] ser feliz.” (2003, p. 95).

A eclosão da música popular brasileira se deve ao fato de que, politicamente, o Brasil vivia um momento grave. Com a eleição do novo presidente, Jânio Quadros (em 1961), os brasileiros acreditavam na possibilidade de desenvolvimento, de uma espécie de milagre para o país. Contudo, ele renuncia no mesmo ano (em agosto), possibilitando que João Goulart assumira o poder (em setembro) e uma nova ditadura se instaure, provocando o cerceamento da liberdade de expressão. É nesse momento que a música popular brasileira entra em cena, assumindo o papel crítico e reflexivo que era ocupado pela literatura.

Destacamos que as cantigas de roda, também conhecidas como cirandas²⁷, parecem ganhar força entre as décadas de 60 e 70 no Brasil. Consideradas músicas com grande expressão folclórica, possuem compassos binários, ternários ou quaternários para facilitar a assimilação daqueles que cantam/brincam. Como exemplos dessas cantigas, temos “Roda Pião”, “Escravos de Jó”, “Rosa Juvenil”, “Sapo Cururu”, “O Cravo e a Rosa”, “Atirei o Pau no Gato”, entre outras.

Ao passo que a produção de Música Popular Brasileira voltada ao público infantil (cantigas) vai aumentando, a tarefa criativa também cresce. Esse contexto impulsiona um dos maiores períodos de produção literária para crianças, a década de 70, que “registrou um expressivo aumento de autores e de títulos à disposição do público. Entretanto, o saldo mais positivo que se pode verificar relacionou-se com os caminhos seguidos pela narrativa e pela poesia” (BECKER, 2008, p. 40).

É de suma importância destacar que foi na década de 60 que a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, que tramitava no Congresso Nacional desde a década de 40, foi votada. E, no que se refere à literatura infantil, foi dada uma ênfase à leitura nos currículos de 1º e 2º graus: “a *leitura*, como habilidade formadora básica, é colocada como ponto de apoio das múltiplas atividades propostas aos alunos durante o processo de aprendizagem” (COELHO, 1991, p. 257. Grifo da autora).

A década de 70, desse modo, foi contemplada com uma crescente demanda de livros literários. Vários escritores, que já produziam antes, continuaram com suas

²⁷ De acordo com Tâmisia Ramos Vicente, “a palavra ciranda também pode ser aplicada à música [...]. Para os brincantes, a palavra ciranda seria também sinônimo de cantiga ou canção.” (2011, p. 61)

produções²⁸. No entanto, outros nomes surgiram e se destacaram na produção literária infantil, Marina Colasanti foi uma delas. Na mesma época, alguns prêmios começaram a ser organizados como incentivo à produção de literatura infantil:

A explosão da criatividade que, na década anterior, se dá na área da Música Popular Brasileira, em meados dos anos 70 vai-se dar com a Literatura Infantil/Juvenil (e também com o Teatro Infantil). Esse valor repercute além-fronteiras. Foram inúmeras distinções concedidas no Exterior a essa nossa produção (seja através de prêmios ou de traduções). (COELHO, 1991, p. 259).

A elaboração desse período não mais se preocupava com o realismo ou com o maravilhoso apenas, esmerava-se em:

[...] novas palavras de ordem: o *experimentalismo* com a linguagem, com a estrutura narrativa e com o visualismo do texto; a substituição da literatura confiante/segura por uma literatura inquietante/questionadora, que põe em causa as relações convencionais existentes entre a criança e o mundo em que ela vive, questionando também os valores sobre os quais nossa sociedade está assentada. (COELHO, 2006, p. 52. Grifo da autora)

Chegamos ao período em que a literatura infantil e juvenil passa a ter uma função diferente daquela que vinha até então desempenhando: a de despertar o pensador crítico no íntimo de cada leitor. A literatura deixa seu cunho didático-pedagógico “que historicamente comprometia a produção literária infantil” (BECKER, 2008, p. 40), sua preocupação com ensinar a realidade, com não desconstruir a organização real do mundo e passa a incitar o pensamento crítico-reflexivo a partir da criação literária permeada pelo real e pelo maravilhoso. Nas palavras de Lajolo e Zilberman (2004), “a literatura infantil mais contemporânea fez da inversão de valores ideológicos seu compromisso com a modernidade” (p. 161).

Além da libertação da postura didático-pedagógica, cujos personagens deviam ser mostrados como modelos a serem seguidos, as obras literárias infantis passaram a

²⁸ Podemos citar: Ana Maria Machado, André Carvalho, Ary Quintella, Bartolomeu Campos Queirós, Carlos Marigny, Dirceu Quintanilha, Domingos Pellegrini, Edson Gabriel Garcia, Edy Lima, Euclides Marques de Andrade, Everaldo Moreira Veras, Eliane Ganem, Elias José, Fernanda Lopes de Almeida, Ganymedes José, Giselda Laporta Ninolelis, Henry Correa de Araújo, Haroldo Bruno, Ignácio de Loyola Brandão, Joel Rufino dos Santos, João Carlos Marinho, Leny Werneck, Lurdes Gonçalves, Lucia P. Sampai Góes, Lúcia Aizim, Luiz Paiva de Castro, Lúcia Minners, Lygia Bojunga Nunes, Margarida Ottoni, Marta Azevedo Pannunzio, Moacir C. Lopes, Rachel de Queiroz, Ruth Rocha, Sérgio Capparelli, Teresa Noronha, Vivina de Assis Viana, Ziraldo, Wander Piroló, Werner Zotz... (COELHO, 1991, p. 260).

apresentar protagonistas mais livres/reais em seus enredos, isto é, deixaram de lado a personagem correta, que faz tudo de maneira adequada, e passaram a apresentar personagens, em sua maioria crianças, com problemas de ordem social e psicológica:

O ambiente urbano em que ocorrem as histórias revelou uma sociedade marcada por problemas socioeconômicos – pobreza, miséria, injustiça e marginalização. Discutiram-se as fontes e o contexto dos valores que tradicionalmente caracterizaram as histórias infantis. Nesse momento, merecem destaque as criações de contos de fadas modernos, que revisaram o papel da mulher nas histórias apresentadas. Tome-se como exemplo, *Doze reis e a moça do labirinto do vento*, uma das mais inovadoras expressões de Marina Colasanti nessa linha. (BECKER, 2008, p. 41. Grifo nosso).

Esforçamo-nos em traçar esse breve panorama histórico da literatura infantil e juvenil brasileira para responder à pergunta do subtítulo previamente apresentado: “Quando surge Marina Colasanti na História da Literatura infantil e juvenil brasileira?” Conforme explicado na introdução desse histórico, não foi possível encontrar o nome de Marina Colasanti inserido em grande parte das histórias literárias brasileiras averiguadas, visto que os estudos literários infantis são bastante recentes.

Uma breve menção foi observada no trecho supratranscrito de Celia Doris Becker, além de uma referência no *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil* (2006), de Nelly Novaes Coelho. O referido dicionário situa Marina Colasanti como escritora surgida na década de 80, período considerado por Coelho (2006) como pós-lobatiano²⁹, isso porque o primeiro livro colasantiano foi publicado em 1979. De acordo com a pesquisadora, Marina Colasanti, ao lado de mais de vinte e cinco escritores por ela elencados, destaca-se pela contribuição inovadora à literatura infantil, e acrescenta que:

Atenta ao processo de redescoberta da mulher neste nosso século de mutações, Marina Colasanti vem mantendo um diálogo inteligente e corajoso com os problemas, preconceitos e ocultações ou ousadias que se misturam naquele processo. A certa altura Marina Colasanti se revela como escritora de contos de fadas. (COELHO, 2006, p. 586. Grifo nosso.)

²⁹ Segundo Gregorin Filho (2009), o período pós-lobatiano (atual) é o “momento em que a literatura para crianças e jovens mostra uma individualidade consciente, obediência consciente, mundo com antigas hierarquias em desagregação, moral flexível, luta contra os preconceitos, linguagem literária que busca a invenção e o aspecto lúdico da linguagem, ou seja, uma literatura que mostra um mundo em construção para uma criança que passa a ser vista como um ser em formação.” (p. 30)

No *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil* (1991), de Nely Novaes Coelho, Marina Colasanti é citada como escritora de literatura infantil e juvenil da década de 80, ganhando destaque na poesia:

Área essencialmente importante da criação literária para crianças e jovens, a Poesia vem ganhando cada vez mais espaço em nosso mercado editorial e, o que é mais importante, na preferência dos pequenos leitores. Entre os nomes mais significativos de poetas estão: Antônio Barreto, Bartolomeu C. Queirós, Carlos Nejar, Elza Beatriz, Elias José, Guimar, José Paulo Paes, Marina Colasanti, Marcus Accioly, Mário Quintana, Pedro Bandeira, Renata Pallotini, Rosena Murray, Sinval Medina, Sylvia Orthof. (COELHO, 1991, p. 260. Grifo nosso).

Na *História da literatura brasileira* (1997), de Luciana Stegagno Picchio, há uma explicação sobre a escrita das mulheres no capítulo décimo sexto, “1964-1996 – Dos anos do golpe ao fim do século”. Embora Colasanti seja mencionada nessa obra, não há referências à sua produção de literatura infantil e juvenil, apenas da sua escrita marcadamente feminista, como já destacamos em sua biografia:

Enquanto Marina Colasanti (n. 1937), de origem italiana, leva à literatura das mulheres sua experiência de jornalista, cronista, pintora e socióloga, atenta aos problemas do cotidiano, por ela tratados com sorridente feminismo numa prosa incisiva e cativantes (desde *E por falar em amor*, 1984 até *Ana Z, aonde vai você?*, 1994, e *Eu sei, mas não devia*, 1996). (PICCHIO, 1997, p. 649).

Na obra *Bibliografia Brasileira de Literatura Infantil e Juvenil* (2004), na página 80, Marina Colasanti é citada com a obra *O verde brilha no poço* (2001), que, no índice de faixa etária, é considerada uma leitura para crianças com domínio de leitura (p. 313), porém, nada mais é dito sobre a autora e o período literário em que se encontra. Por sua vez, na *Enciclopédia de Literatura Brasileira* (2001), dirigida por Afrânio Coutinho e J. Galante de Sousa, na página 503, há uma breve descrição sobre Marina Colasanti, nenhuma informação acerca de períodos literários é apresentada, apenas o título de algumas obras e datas de publicação.³⁰

Com relação à presença e Marina Colasanti em trabalhos acadêmicos, após um levantamento nos mais diversos bancos digitais de teses e dissertações, identificamos

³⁰ Buscamos, também, em *Literatura Ocidental* (1990), de Salvatore D’Onofrio; em *Enciclopédia da Literatura Brasileira Contemporânea* (1997), de Reis de Souza e, por fim, em *História Concisa da Literatura Brasileira* (2006), de Alfredo Bosi. Em todos esses títulos, não há qualquer referência à Marina Colasanti.

(a) 25 dissertações que levam, no título, o nome de Marina Colasanti, sendo que há outros estudos comparados que apenas apresentam, em algum momento, contos ou crônicas da autora para análise, porém, esses não foram contabilizados; (b) 04 teses, cujos títulos também carregam o nome da autora. Há, ainda, vários artigos e trabalhos de conclusão de curso nas mais diferentes instituições de ensino superior brasileiras. Entretanto, após essa investigação, constatamos que nenhuma dessas pesquisas trata do imaginário da morte nos contos maravilhosos colasantianos, confirmando, portanto, o ineditismo deste trabalho³¹.

³¹ A título de delimitação do trabalho, restringiremo-nos a mencionar os títulos dos últimos 10 anos e que pertencem à categoria dos trabalhos realizados em cursos de *stricto sensu*, a saber:

a) Teses de Doutorado:

1. MIGUEL, Maria Aparecida de Fátima. *Densa tessitura: uma leitura em contraponto, a visão da academia sobre a produção literária de Marina Colasanti*. Doutorado em Letras Instituição de Ensino: : Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/Assis, Assis Biblioteca Depositária: FCL Assis, 2015.

2. OLIVA, Angela Simone Ronqui. *Submissão e subversão: a complexidade dos relacionamentos entre homens e mulheres em alguns contos de Marina Colasanti*. Doutorado em Letras. Instituição de Ensino: Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

3. OLIVEIRA, Giovana Flavia de. *Estrutura composicional em contos de fadas de Marina Colasanti*. Doutorado em Língua Portuguesa. Instituição de Ensino: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. Biblioteca Depositária: PUC/SP Monte Alegre, 2016.

4. OLIVEIRA, Tássia Tavares de. *Corpo e Erotismo na Poética Colasantiana: questões de gênero e literatura*. Doutorado em LETRAS Instituição de Ensino: Universidade Federal da Paraíba/João Pessoa. Biblioteca Depositária: UFPB, 2017.

b) Dissertações de Mestrado:

1. PASSOS, Leandro. *Rapto e absorção: referências clássicas em Contos de Amor Rasgados de Marina Colasanti*. Mestrado em Estudos Literários. Instituição de Ensino: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/Araraquara. Araraquara Biblioteca Depositária: UNESP - Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2008.

2. FREIRE, Silvia Barros da Silva. *A crônica contemporânea de autoria feminina: Lya Luft, Marina Colasanti e Martha Medeiros*. Mestrado em Letras (letras vernáculas). Instituição de Ensino: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Biblioteca Depositária: Faculdade de Letras da UFRJ, 2009.

3. MEDEIROS, Nilda Maria. *A enunciação poética nos contos de Marina Colasanti*. Mestrado em Estudos Literários. Instituição de Ensino: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/Araraquara. Araraquara Biblioteca Depositária: UNESP, 2009.

4. MONTEIRO, Maria Aparecida de Araújo. *Temas e teimas: o discurso feminino e feminista de Marina Colasanti*. Mestrado em Letras. Instituição de Ensino: Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória. Biblioteca Depositária: Biblioteca Central do Espírito Santo, 2009.

5. SOUZA, Wanessa Zanon de. *Representações da mulher em Helena Parente Cunha, Lygia Fagundes Telles e Marina Colasanti*. Mestrado em Letras (letras vernáculas). Instituição de Ensino: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Biblioteca Depositária: Faculdade de Letras da UFRJ, 2009.

6. BESNOSIK, Raquel Lima. *Nos labirintos do amor de Marina Colasanti*. Mestrado em Estudo de Linguagens. Instituição de Ensino: Universidade do Estado da Bahia, Salvador. Biblioteca Depositária: Central da UNE, 2010.

7. DODÓ, Marlúcia Nogueira do Nascimento. *De fadas e princesas: afetos femininos em Marina Colasanti*. Mestrado em Letras. Instituição de Ensino: Universidade Federal do Ceará, Fortaleza. Biblioteca Depositária: Biblioteca do Centro de Humanidades da UFC, 2010.

8. ESCOBAR, Eliane Corrêa da Cruz. *O fantástico na obra de Marina Colasanti*. Mestrado em LETRAS Instituição de Ensino: CENTRO DE ENSINO SUPERIOR DE JUIZ DE FORA, JUIZ DE FORA Biblioteca Depositária: Biblioteca do Campus Verbum Divinum do CES/JF, 2010.

-
9. FREITAS, Elir Ferrari de. *A representação dos atores sociais e a imagem da mulher no contexto do discurso feminista em contos de Marina Colasanti*. Mestrado em Letras. Instituição de Ensino: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio De Janeiro. Biblioteca Depositária: Biblioteca do Centro de Educação e Humanidades, 2010.
10. JUNIOR, Vanessa de Bello Lins da Rocha. *O conto contemporâneo de Marina Colasanti: estilhaços do maravilhoso na viagem das "23 histórias"*. Mestrado em Literatura e Crítica Literária. Instituição de Ensino: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. Biblioteca Depositária: PUC-SP, 2010.
11. RONQUI, Angela Simone. *A representação da violência contra a mulher em alguns contos de Marina Colasanti*. Mestrado em Letras. Instituição de Ensino: Universidade Estadual de Londrina, Londrina. Biblioteca Depositária: BC UEL, 2011.
12. ANDRADE, Frederico Helou Doca de. *Mulheres desamarradas: os intertextos masculinos na formação do sarcástico em "Alguns contos de amor rasgados", de Marina Colasanti*. Mestrado em Letras. Instituição de Ensino: Universidade Estadual Paulista Júlio De Mesquita Filho/Assis, Assis. Biblioteca Depositária: FCL- UNESP/ASSIS, 2012.
13. CECHINEL, Francilene Maria Ribeiro Alves. *Uma nova mulher na minificação brasileira: os miniespelhos de Marina Colasanti em "Contos de amor rasgados"*. Mestrado em Letras. Instituição de Ensino: Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande. Biblioteca Depositária: SIB-FURG, 2013.
14. OLIVEIRA, Tássia Tavares de. *A poesia itinerante de Marina Colasanti: questões de gênero e literatura*. Mestrado em Letras. Instituição de Ensino: Universidade Federal da Paraíba/João Pessoa, João Pessoa. Biblioteca Depositária: UFPB, 2013.
15. REIS, Fernanda Pina dos. *Ritos de passagem contemporâneos em Marina Colasanti: passagens e ressurgências*. Mestrado em Estudos Literários. Instituição de Ensino: Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia. Biblioteca Depositária: Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal de Uberlândia, 2013.
16. FREITAS, Marília da Silva. *O feminino e o poético nas narrativas de Marina Colasanti*. Mestrado em Estudos Literários. Instituição de Ensino: Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia. Biblioteca Depositária: SISBI - Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal de Uberlândia, 2014.
17. PAULINO, Simone Campos. *Nos fios das narradoras: tramas e urdiduras do feminino nos contos de fadas de Angela Carter e Marina Colasanti*. Mestrado em Letras. Instituição de Ensino: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Biblioteca Depositária: Biblioteca do Centro de Educação e Humanidades da UERJ, 2014.
18. SOARES, Livia Maria Rosa. *Representações femininas nos contos de fadas de Marina Colasanti*. Mestrado em Letras. Instituição de Ensino: Fundação Universidade Estadual do Piauí FUESPI, Teresina. Biblioteca Depositária: UESPI, 2014.
19. CORREA, Jaqueline Aparecida Silva. *A representação textual-discursiva do feminino em crônicas de Marina Colasanti*. Mestrado em Língua Portuguesa. Instituição de Ensino: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. Biblioteca Depositária: PUC-SP, 2015
20. FERREIRA, Karla Cristina dos Santos. *Uma ideia toda azul, de Marina Colasanti: para muito além dos contos de fadas*. Mestrado em Estudos Literários Instituição de Ensino: Universidade do Estado de Mato Grosso, Cáceres. Biblioteca Depositária: Biblioteca Universitária "Prof. José Américo Andrade" - Campus UNEMAT - Tangará da Serra/M, 2015.
21. MOSCATELLI, Silmara Ribeiro. *A recepção do gênero conto em "No castelo que se vai", de Marina Colasanti*. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2015.
21. NETO, Maria Aparecida Ferreira. *O feminismo na visão de Helena Parente Cunha, Lygia Fagundes Telles, Marina Colasanti*. Mestrado em Letras. Instituição de Ensino: Centro de Ensino Superior de Juiz De Fora, Juiz de Fora. Biblioteca Depositária: CESJF - Verbum Divinum, 2015.
22. ACCAMPORA, Giselle Roza. *Intertextualidade, mito e simbologia nos contos maravilhosos de Marina Colasanti*. Mestrado em Letras (letras vernáculas). Instituição de Ensino: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Biblioteca Depositária: Faculdade de Letras da UFRJ, 2016.
23. ALMEIDA, Luzia da Silva. *Marina Colasanti e Maria Lúcia Medeiros: Literatura e Sociedade*. Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura. Instituição de Ensino: Universidade da Amazônia, Belém. Biblioteca Depositária: Biblioteca da Universidade da Amazônia, 2016.
24. COSTA, Ivonete Ferreira da. *Intertextualização na obra de Marina Colasanti: o tear e o tecido*. Mestrado em Letras. Instituição de Ensino: Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia. Biblioteca Depositária: PUC Goiás, 2016.
25. SOUZA, Cinthia Freitas de. *Entre espelhos e unicórnios: representações femininas em contos de resistência de Marina Colasanti*. Mestrado em Letras-Estudos Literários. Instituição de Ensino:

As buscas historiográficas realizadas a partir do nome e dos títulos que compõem a obra da autora em questão revelam a necessidade de estudos mais aprofundados e da inserção dessa escritora nas histórias literárias brasileiras, dado o levantamento feito nesta tese.

Nesse seguimento e consoante ao que já foi anteriormente mencionado acerca de Marina Colasanti, constatamos que dentre os mais variados gêneros produzidos por ela, os contos de fadas, objeto de estudo desta tese, fizeram parte da escrita marcante da literatura infantil e juvenil colasantiana. A escritora, por meio de sua produção artística, parece brincar com a fantasia e com a imaginação do leitor:

As obras de Marina Colasanti refletem o real a partir de uma linha psíquica, fantasista e surpreendente; as suas personagens apresentam características de natureza maravilhosa, porém, o assunto é extremamente aprofundado pelo uso de imagens do inconsciente e por questões que se ligam ao desejo e ao mundo do inexplicável. [...] ela retoma com poeticidade as narrativas de encantamento, trazendo-as para uma simbolização do inconsciente e falando liricamente do interior do ser humano. (COSTA, 2009, p. 170).

Além do fantástico, Colasanti preza pela brevidade, isto faz com que seus contos de fadas conquistem o público infantil, pois, unem o maravilhoso à concisão dos textos. Desse modo, Marieta Cunha (2003) pondera que o sucesso das obras literárias entre as crianças é alcançado quando o escritor procura “evitar descrições e digressões longas, ainda que muito pitorescas, mas que não tenham nada com o fio de ação da história” (p. 98).

Com efeito, este capítulo foi elaborado de modo a narrar brevemente a história da literatura infantil e juvenil brasileira, com a finalidade de conhecer Marina Colasanti e situá-la em um dado período histórico-literário. Também, procuramos retratar a expressão artística dessa escritora a partir de detalhes de sua carreira, suas preferências, suas paixões, seu jeito ímpar de produzir os contos de fadas ou maravilhosos (como ela prefere)³².

Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros. Biblioteca Depositária: Biblioteca Central Professor Antônio Jorge, 2016.

³² Na obra *Mais de 100 histórias maravilhosas*, Colasanti escreve: “Eu poderia usar a expressão contos de fadas, mas não quero enganar ninguém. Em mais de 100 desses contos que escrevi até agora, aparece uma única fada, que nem fada é, mas feiticeira. Fiquemos, então, com *maravilhosos*.” (COLASANTI, 2015, p. 419. Grifos da autora)

Diante de todos esses apontamentos, verificamos que Marina nunca esteve presa aos limites impostos pelas molduras estilísticas da academia literária e que nunca se sentiu à vontade para produzir romances, histórias longas, mas sempre trabalhou em projetos³³. A literata não é adepta a escrever a partir de uma imposição editorial, sob a justificativa do que atrai mais o mercado, mas gosta de se planejar antes de produzir, de escrever aquilo que lhe toca, emociona e que certamente terá algum efeito no leitor. Além disso, na maioria de suas entrevistas, ela revela que seu gênero favorito é, sem dúvidas, o conto maravilhoso.

Diante dessa afirmação, passamos, no item que segue, a refletir sobre a importância dos contos de fadas/maravilhosos, bem como da fantasia imaginária presentes neles, levando em consideração que a imaginação é encarregada de despertar as múltiplas leituras e auxiliar na compreensão do desfecho dos textos.

1.3 A fantasia dos contos de fadas/maravilhosos e o caráter polissêmico do imaginário na literatura infantil e juvenil

Os contos de fadas/maravilhosos constituem uma narrativa peculiar, que trata de assuntos da vida real, oferecendo uma leitura enriquecedora para o público, pois abordam assuntos inerentes aos conflitos internos do ser humano, discorrendo sobre temas como o envelhecimento, a morte, o confronto entre o bem e o mal, as perdas e frustrações, entre outros, possibilitando desfechos positivos e que auxiliam na compreensão de tais problemas.

Essa leitura plural, resgatadora e que leva ao entendimento do mundo deriva do emprego das imagens no texto, que lhe conferem um caráter pluridimensional. Assim, ao estudarmos os contos de fadas/maravilhosos, precisamos, primeiramente, lembrar que eles são formados por palavras e imagens que nos fazem embarcar em uma jornada imaginária, que é conduzida pela nossa imaginação. Esse percurso é o grande

³³ “Feitas as leituras necessárias, organizei um modo de trabalho singular. Desenhei numa prancheta um mapa imobiliário [...]. Um mapa imobiliário, para quem não sabe, é o desenho de um retângulo dividido em tantos andares quadrados quantos os apartamentos que se pretende vender. E o agente imobiliário vai espetando tachinhas verdes ou vermelhas indicando a situação da venda, se em andamento, ou fechada. Estabeleci para o meu prédio/livro nove andares e três coberturas. Em cada andar, sete apartamentos. E entre cada andar, uma área coletiva, portaria, elevador, *play* etc. Coloquei o quarto de empregada como área coletiva, indicando que não fazia parte do núcleo familiar. E passei a preencher os quadrados. Não com contos, ainda. Eu apenas anotava no quadrado o fator preponderante que deveria habitá-lo. Lembro que à noite, quando a casa alheia iluminada se torna mais visível, eu ficava do alto da minha cobertura olhando os prédios e tentando penetrá-los. As luzes azuis correspondiam à televisão ligada. E eu anotava, aqui e acolá, TV. E havia sala acesa e vazia. E eu anotava, solidão. Gente na cozinha, e eu, fome. A minha prancheta foi ficando habitada.” (COLASANTI, 2015, p. 417. Grifos da autora).

responsável por resgatar as histórias do nosso imaginário coletivo e nos fazer entender que as nossas angústias, medos e o eterno conflito entre mim e o mundo estão retratados em um universo fantástico, cujas personagens lutam pela vida, pela justiça, pela realização de desejos, enfrentam dificuldades e estão sempre à espera da felicidade.

Esse resgate imaginário ocorre porque a imaginação é uma potencialidade psíquica capaz de constituir (e assimilar) as formas de representação que compõem e estruturam o imaginário, que, segundo Wunenburger (2007), é “um conjunto de produções, mentais ou materializadas em obras, com base em imagens visuais [...] e linguísticas [...], formando conjuntos coerentes e dinâmicos, referentes a uma função simbólica no sentido de um ajuste de sentidos próprios e figurados” (p.11). E a imagem³⁴ é a representação sensível de uma realidade exterior, que pode ser visual ou linguística.

Portanto, os contos de fadas/maravilhosos, bem como os mais variados textos literários, mexem com a imaginação do leitor, como bem afirma Cademartori, “seu principal ingrediente e o que os diferencia de todas as outras é a *imaginação*” (2006, p. 10. Grifos da autora). O segredo de um livro está dentro dele, isto é, as personagens ganham vida e a história se desenrola de acordo com a entrega imaginária de cada leitor, por isso, é preciso “despertar a imaginação para aprender a ver de outra maneira a vida que temos hoje e a vida diferente que um dia ainda podemos ter”. (CADEMARTORI, 2006, p. 13).

1.3.1 Contos de fadas/maravilhosos: o conflito da nomenclatura e outras particularidades

Ao longo desta escrita, temos usado os dois termos simultaneamente, apenas separados por uma barra (contos de fadas/maravilhosos), visto que nossa intenção não é problematizá-los, mas levar o leitor a compreender que, independente da forma escrita, esse tipo de texto não é elaborado apenas para crianças, mas para leitores, sejam

³⁴ Durand observa que a imagem se apresenta à consciência em diferentes graus de representação, indo desde a cópia fiel da sensação até a condição de apenas assinalar a coisa; sendo a este último caso de representação que os símbolos imaginários pertencem. O símbolo imaginário, por sua vez, é um signo concreto que evoca, por meio de uma relação natural e não arbitrária, algo impossível de se perceber, “epifania, isto é, aparição, através do e no significante, do Indizível” (DURAND, 1993, p. 10). Já a imaginação simbólica “é a transfiguração de uma representação concreta através de um sentido para sempre abstrato” (Ibidem p. 10-11).

crianças, jovens ou adultos, que gostam de adentrar no mundo fantástico para o qual eles encaminham. Em razão disso, Marina Colasanti escreveu um livro intitulado *Mais de 100 histórias maravilhosas*, substituindo o substantivo ‘conto’ por ‘histórias’ e o adjunto ‘de fadas’, pelo adjetivo ‘maravilhosas’.

Em entrevista, a escritora justifica que se tivesse colocado *Mais de 100 contos de fadas*, as pessoas comentariam que é um livro para crianças, repleto de fadas, de bruxas e de histórias mágicas, o que, de fato, não é. Ela explica, ainda, que contos maravilhosos é o nome técnico que se dá a esse tipo de texto; que os referidos contos são verticais e podem apresentar variantes de leituras infinitas, podendo perfeitamente serem adaptados a qualquer idade:

São textos que estão ligados, historicamente e pelo seu próprio gênero, à essência do ser humano, que estão ligados aos sentimentos mais fundos: o amor, o ciúme, a inveja, o medo, a morte. Ah! Eu adoro escrever sobre a morte! Tem vários contos sobre a morte, é muito difícil lidar com essa senhora porque a gente fica sufocado depois, ou comovido, muito, fica muito tocado, mas eu tenho alguns contos com a morte que me dão grande satisfação. É isso, é o diálogo do hoje e do antes, do hoje e do amanhã, do hoje aqui e do hoje em todo lugar. São contos de muitos significados e para qualquer idade certamente. (Informação verbal. Grifo nosso)³⁵.

Marina Colasanti define o que são os contos de fadas ou contos maravilhosos, indicando que eles servem para falar da essência do ser, aquilo que ele guarda no seu íntimo e que, muitas vezes, não exterioriza. Para a autora, escrever contos é “navegar em rio de uma única margem, a terceira. E navegar sem leme, na correnteza. Sem propósito, sem planejamento, sem querer demonstrar coisa alguma, esquecendo a ironia. É querer, muito, ouvir novas histórias na cabeça. E contá-las” (COLASANTI, 2015, p. 422-423).

Sob essa ótica da diferenciação entre contos maravilhosos e contos de fadas discutida por Colasanti, buscamos distingui-los, pautando-nos em Nelly Novaes Coelho (2000). Para a estudiosa, o maravilhoso fez nascer personagens com poderes sobrenaturais, capazes de desafiar as leis da gravidade, personificar-se, sofrer profecias, desafiar a lógica, lutar contra tudo e todos e vencer. Em outras palavras, o conto

³⁵ Entrevista concedida ao Grupo Editorial Global. Disponível em: < <https://www.bing.com/videos/search?q=marina+colasanti+mais+de+100+hist%C3%B3rias+maravilhosas&&view=detail&mid=5CA1C27D48FAF195AB695CA1C27D48FAF195AB69&&FORM=VDRVRV> >. Acesso em: julho de 2016.

maravilhoso dá aos personagens todos os poderes que os seres humanos gostariam de ter no seu dia-a-dia para lidar com as adversidades de seu cotidiano.

O conto de fadas também está ligado ao sobrenatural, ao mistério do além-vidas, “daí a presença da fada, cujo nome vem do termo latino *‘fatum’* que significa *destino*” (COELHO, 2000, p. 173. Grifo da autora). A pesquisadora explica que o homem sempre deseja uma ajuda mágica, afinal, é limitado pela materialidade do corpo e do mundo. Assim, surgem as fadas, seres imaginários, com qualidades positivas e poderes celestiais, capazes de interferir e ajudar o homem limitado diante de situações-limite, isto é, nenhuma força ou astúcia do mundo natural conseguiria ajudá-lo, apenas o transcendente:

Se há personagem que apesar dos séculos e da mudança de costumes continua mantendo seu poder de atração sobre homens e crianças, essa é a fada. Pertencente à área dos mitos, a fada ocupa ali um lugar privilegiado, encarna a possível realização dos sonhos ou ideais inerentes à condição humana. [...]. Apesar de tantas pesquisas, não foi possível determinar com certeza onde, quando ou por quê? Elas nasceram pela primeira vez na imaginação dos homens. A verdadeira origem desses seres imaginários, dotados de poderes sobrenaturais, perde-se no fundo nebuloso dos tempos. O que se deduz facilmente é que surgiram no estágio em que o pensamento mágico dominava a humanidade. (COELHO, 2000, p. 173 e 174).

O fato é que, embora a diferença entre os contos maravilhosos e os contos de fadas esteja, de acordo com Nelly Novaes Coelho, no aparecimento do ser mítico – a fada –, historicamente, os contos de fadas são histórias populares, como bem afirma Lobato: “narrativa de ‘causos’ e deve se desenrolar levando com ele o leitor atento à sucessão dos fatos” (LOBATO, 2014, p.10). Talvez, este seja o motivo pelo qual sejam encarados com desprestígio entre muitos leitores, afinal, se são oriundos do povo, contam histórias do povo, que, durante muito tempo, eram armazenadas apenas pela memória popular e pela tradição oral: “a origem dessas narrativas curtas está nas histórias que ouvem, nos relatos que se espalham, em recriações de fábulas ou mitos tradicionais que vão se transformando nas ficções que se sucedem” (LOBATO, 2014, p. 11).

Nessa senda, na introdução do livro *103 Contos de fadas*, Angela Carter escreve que a expressão contos de fadas “é uma figura de linguagem, usada de forma bastante livre, para descrever o grande volume de narrativas infinitamente variadas que eram e ainda são oralmente transmitidas e difundidas mundo afora [...]” (CARTER,

1990, s/n). Possivelmente, os contos outrora narrados pelos camponeses para dissipar a melancolia e o tédio continuam a ser reproduzidos até os dias de hoje, em muitas versões, servindo como um legado cultural e como uma forma de distração, diversão e prazer.

Isso significa dizer que embora os contos sejam gêneros mais privilegiados pela literatura popular e infantil, também podem ser apreciados por qualquer grupo leitor que tenha interesse em uma narração breve e com uma linguagem mais acessível. Convém lembrar também que esse tipo de texto possui uma narrativa que trata de fragmentos da vida das personagens, que “revelam apenas uma parte do todo” (COELHO, 2000, p. 71), além de trazer características culturais e históricas, oriundas de um povo.

Sob esse prisma, não podemos deixar de mencionar que os contos de fadas são ecléticos, tratam de incontáveis assuntos, versando tanto sobre situações reais de hostilidade, quanto sobre desfechos maravilhosos. Isso é o que possibilita o diálogo entre adultos, crianças e jovens, fazendo com que eles estabeleçam uma crítica cultural e discutam sobre o mundo a partir da história das personagens. Não se trata de debater valores morais, mas de compreender o nosso local de inserção e refletir sobre as ações e sentimentos humanos, pois cada leitor é capaz de se apropriar do texto e transformá-lo a cada leitura por meio da atribuição de significados, por isso, o seu valor artístico, histórico e educacional é inegável.

Em virtude dos fatos mencionados, defendemos que os contos não devem ser tratados como subgênero, mas como um gênero que tem relevância, pois narra uma efabulação³⁶ que apresenta uma visão de mundo a partir de uma situação específica da vida das personagens: “há uma unidade dramática ou um motivo central, um conflito, uma situação, um acontecimento... desenvolvido através de situações breves, rigorosamente dependentes daquele motivo [...]. Daí sua pequena extensão material” (COELHO, 2000, p. 71), que é outra característica peculiar dos contos, com a finalidade de não desviar o leitor da sucessão dos acontecimentos.

³⁶ De acordo com Coelho, “chamamos de *efabulação* o recurso pelo qual os fatos são encadeados na trama, na sequência narrativa. É o recurso básico na estruturação de qualquer narrativa, pois dele depende o desenvolvimento e o ritmo da *ação*. Em se tratando de literatura infantil, a estrutura mais adequada é a *linear*, ou melhor, a que segue a sequência normal dos fatos: princípio, meio e fim. A efabulação que utiliza o *retrospecto* (*flashback*) pede um leitor mais experiente (leitor fluente ou leitor crítico). As efabulações fragmentadas, muito comuns na ficção contemporânea, exigem mentes intelectualmente maduras, capazes de se movimentar no labirinto narrativo.” (COELHO, 2000, p. 71. Grifos da autora).

Além disso, buscam promover a interação do leitor com o mundo imaginário que está sendo narrado, pois a cada movimento, a cada aventura ou incidente, a criança leitora poderá se identificar com a situação e querer avançar até o final – dado que o movimento é próprio das crianças e, desse modo, elas se interessam por uma narrativa dinâmica:

Irrequieta por natureza, incapaz de uma atenção demorada, a criança irá interessar-se naturalmente pelos livros onde a todo momento apareçam fatos novos e interessantes, cheios de peripécias e situações imprevistas, movimentando-se assim o espírito infantil. [...]. O autor terá mais sucesso entre as crianças se evitar descrições e digressões longas, ainda que muito pitorescas, mas que não tenham nada com o fio da ação da história. Em geral, elas interrompem o caso, e o resultado não será o desejado pelo autor. (CUNHA, 2003, p. 97 e 98)

Além dessas, há outras particularidades bastante relevantes no que se refere aos contos, principalmente os voltados ao público infantil e juvenil. Dentre elas, podemos citar: o discurso, a classificação das personagens e os recursos narrativos, que serão discutidos nas linhas que seguem.

Quanto ao discurso, tanto Cunha (2003) quanto Coelho (2000) concordam que os contos de fadas/maravilhosos devem privilegiar o discurso direto: “Com relação às falas e aos pensamentos das personagens, a melhor apresentação é através do discurso direto” (CUNHA, 2003, p. 98). Essa predileção se deve ao fato de as crianças focarem na cena de diálogo entre as personagens, como se estivessem conversando naturalmente diante delas, e isso facilita a compreensão dos fatos, conforme pondera Coelho (2000): “é o estilo direto, a comunicação oral entre duas ou mais pessoas [...] o que mais se aproxima da vida real.” (p. 85). As estudiosas entendem que o discurso direto dá mais fluidez ao texto e se aproxima da realidade do leitor, o que faz com que o personagem fique mais próximo dele e revele seus pensamentos sem a necessidade da mediação de um narrador.

Embora o uso do discurso direto seja, de acordo com as pesquisadoras, um fator que facilita a leitura e a compreensão dos contos de fadas, Marina Colasanti não o usa com muita frequência em sua contística maravilhosa. A escritora prefere narrar a história de forma indireta, caracterizando as personagens e o espaço e, esporadicamente, apresentando as falas no meio do texto. Quando aparecem, são discretas e curtas, objetivando destacar os atributos da personagem ou o sentimento, como no conto

“Longe como o meu querer”³⁷, um momento específico, que causa uma mudança na história, como em “Rosas na cabeceira”³⁸, ou o pensamento da personagem, conforme retratado em “A primeira só”³⁹.

No que se refere às personagens, não são geralmente muito complexas, são “planas”⁴⁰, como afirma Cunha (2003, p. 98) ou, nas palavras de Coelho (2000), personagem-tipo, o que significa dizer que possuem uma construção simples e que podem ser reconhecidas pelo leitor com facilidade: “são personagens estereotipadas: não mudam nunca em suas ações ou reações. São personagens-tipos, os reis, rainhas, princesas, príncipes, amas, bruxas, fadas, gigantes, anões, caçadores, animais encantados, etc. [...]” (COELHO, 2000, p. 75). Nas histórias maravilhosas de Marina Colasanti, identificamos facilmente essas personagens, visto que há recorrência no emprego delas, especialmente dos reis, com seu poder autoritário; das princesas, submissas às ordens de seus pais; e de animais encantados, como o unicórnio.

A sequência narrativa usada nos contos de fadas/maravilhosos é linear, tornando-a mais fácil, sem complexidade. Cunha lembra que é “importante a narrativa linear, com tempo cronológico (e não psicológico), sem cortes e voltas ao passado (*flash-back*), ou cenas paralelas, sem “fluxos de consciência”. (2003, p. 99). Isso porque a intenção predominante do conto para crianças é distrair, narrar uma história interessante. Nesse sentido, Coelho pontua que a narrativa linear é “quase sempre natural... pois a complexidade na sequência temporal acarreta uma complexidade na trama dramática que *só os leitores mais maduros têm condições de aprender e de apreciar*” (2000, p. 80. Grifo nosso). Marina Colasanti se apropria dessa narrativa linear, uma vez que, em depoimentos, ela afirma que gosta de escrever de forma

³⁷ “À noite, no banquete, não riu dos saltimbancos, não aplaudiu os músicos, mal tocou na comida. As mãos pálidas repousavam. O olhar vagava distante.

- Que tens, filha, que te vejo tão pensativa? – perguntou-lhe o pai.

- Oh! Pai, se soubesses! – exclamou ela, feliz de partilhar aquilo que já não lhe cabia no peito. E contou do rapaz, do seu lindo rosto, dos seus longos cabelos” (COLASANTI, 2015, p. 2010).

³⁸ “Mulher de cadeiras largas, sem esforço pariu o primeiro filho na cama que havia sido de sua família. Oferecia-lhe o peito ainda deitada, quando a vizinha veio visitá-la. Debruçou-se elogiando o pequeno, entregou à mãe a laranja que havia trazido, e cedo despediu-se. Mas ainda na porta voltou-se, olhou a cama.

- Leito de vida, leito de morte – disse sem alegria.

E se foi [...]” (COLASANTI, 2015, p. 257).

³⁹ “A tristeza pesou nos olhos da única filha do rei. Abaixou a cabeça para chorar. A lágrima inchou, já ia cair, quando a princesa viu o rosto que tanto amava. Não um só rosto de amiga, mas tantos rostos de tantas amigas. Não na lágrima que logo caiu, mas nos cacos todos que cobriam o chão.

- Engraçado, são canhotas – pensou.” (COLASANTI, 2015, p. 30).

⁴⁰ O termo “personagem plana” é usado na obra *A análise literária*, de Massaud Moisés (1969), que fez uso dessa terminologia com base na obra *Aspects of the novel*, de E. M Foster (1954).

simples, sem complicações, levando o leitor a compreender o enredo e se sentir tocado por ele.

Tendo em vista os aspectos observados, percebemos que os contos de fadas/maravilhosos apresentam características simples, não complexas, em sua estrutura interna, principalmente aqueles voltados ao público infantil e juvenil. Entretanto, tais aspectos não o tornam menor ou inferior em relação a outros gêneros literários. Ao contrário, essas peculiaridades e a riqueza imagética em seu interior são os fatores que despertam a curiosidade dos leitores e pesquisadores do gênero.

Nesse sentido, Ana Maria Machado comprova a relevância dos contos como gênero literário e destaca que o homem é quem dá sentido às histórias que ouve. Isso corrobora a ideia de que, ao fazer a leitura, o ser humano busca o significado por meio das imagens embutidas no texto, e, eventualmente, encontrará um sentido no arranjo delas:

Estamos falando de uma forma de literatura. Literatura popular e que inicialmente era oral – mas, de qualquer forma, literatura. Uma manifestação artística por meio de palavras. Uma forma de produção cultural que tem seu próprio sentido, lentamente elaborado pelos diferentes elementos da narrativa, à medida que a história se desenrola e se encaminha para seu final, consolidando seu significado profundo. Esse significado por não ser consciente por parte do artista ou dos artistas que a criaram. Raramente essas coisas se passam obedecendo a planos pré-traçados ou a uma vontade explícita de passar alguma mensagem, diferentemente do que às vezes se pensa. Mas, de qualquer maneira, toda narrativa literária se constrói em cima de elementos que vão se correspondendo de modo coerente e que aos poucos vão erigindo um edifício de sentido (MACHADO, 2002, p. 74 – 75).

Para a estudiosa, o artista do conto não imprime sentido, uma intenção ao que escreve, exatamente como afirma Marina Colasanti em grande parte de suas entrevistas, mas deixa a cargo do leitor, porque ele será o responsável pela construção do sentido: “é um transporte para outro universo, onde o leitor se transforma parte da vida de um outro, e passa a ser alguém que ele não é no mundo cotidiano” (MACHADO, 2002, p. 77), a exemplo disso, podemos citar a novela colasantiana *Ana Z., aonde vai você?*⁴¹, vencedora do Prêmio Jabuti de 1994.

Na história, verificamos que a menina Ana faz uma viagem imaginária através de um poço que lhe revela lugares fantásticos e pessoas incríveis, exatamente como

⁴¹ COLASANTI, M. *Ana Z., aonde vai você?*. São Paulo: Ática, 2002.

acontece com as crianças, diariamente, em suas brincadeiras de ficção. Porém, quando volta para casa, percebe que está mudada, com a saia mais curta do que quando começou a jornada. Tendo em vista este resumo do enredo, interpretamos que a obra retrata um rito de passagem, já que, ao descer o poço, a garota experimenta um parto simbólico, tal como descreve Durand (1997) quando trata da descida/queda⁴², como se a menina saísse da infância, permeada por sonhos e fantasias, e chegasse à adolescência.

Toda a simbologia empregada nessa obra nos leva a compreender a importância do brincar, do imaginar, do viver a infância intensamente para que se chegue à adolescência munido de experiências que possibilitem enfrentar os desafios com coragem e ousadia, mas sem deixar a prudência de lado. Houve um crescimento de Ana, tanto físico quanto emocional, haja vista os ensinamentos recebidos durante o trajeto, pois toda a fantasia vivida, todas as figuras insólitas encontradas, todos os medos e enfrentamentos a fortaleceram para encarar a nova fase da vida. Assim, Colasanti cumpre sua tarefa de elaborar o texto para vivificar a imaginação, como ela mesmo atesta: “não me interessa apenas escrever uma historinha, contar um caso. Estou atrás de outras coisas, da emoção, do trânsito livre num universo que os outros chamam de fantástico, das pontes que desse universo se estendem para o inconsciente” (COLASANTI, 2015, p. 86).

Ao passo que a interpretação da história de Ana Z. foi feita nos parágrafos anteriores, um sentido para a narrativa foi construído, isto é, atribuímos significado às palavras/símbolos/imagens inerentes à novela colasantiana. Dessa forma, é necessário refletir sobre como ocorre a construção de sentido. Para tanto, apresentamos, nas linhas que seguem, algumas acepções da semiologia, presentes na *Obra aberta*, de Umberto Eco, sobre sentido.

No referido estudo, compreendemos que o símbolo é um signo verbal e que o referente não é pertinente, ou seja, os símbolos podem possuir referência, mas não referente. A exemplo disso, Eco ilustra: “como ‘unicórnio’, que se refere a um animal fantástico, que, todavia, não existe; o que não impede a quem ouve a palavra unicórnio saber perfeitamente do que se está falando”. (1991, p. 112. Grifo do autor). E também não impede que o leitor/intérprete imagine esse referente. Não cabe à semiologia

⁴² Segundo Durand, “ao movimento demasiado brusco que a parteira imprime ao recém-nascido, as manipulações e as mudanças de nível brutais que se seguem ao nascimento seriam, ao mesmo tempo, a primeira experiência de queda e a ‘primeira experiência do medo’. [...] A queda estaria assim ao lado do tempo vivido.” (1997, p. 112)

averiguar a existência ou não de um unicórnio, cabe-lhe compreender de que maneira um significante, em um determinado contexto, recebe um significado, baseado nas convenções linguísticas, nas associações mentais e nos hábitos culturais.

Por conseguinte, as imagens/símbolos presentes nos contos recebem significados distintos e, por esse motivo, a pluralidade de sentido é possível, como aponta o estudioso: “a relação entre um símbolo e seus significados pode mudar, crescer, deformar-se: o símbolo permanece constante e o significado torna-se mais rico ou mais pobre. Este processo dinâmico contínuo será chamado ‘sentido’.” (ECO, 1991, p. 113).

Levando em consideração esses aspectos, é relevante mencionarmos que, a partir das imagens/símbolos empregados em cada conto analisado neste estudo, buscamos o significado, o sentido ou, ainda, o interpretante⁴³. Isso porque esses símbolos podem ser interpretados de formas distintas: “o significante apresenta-se então cada vez mais como forma geradora de sentido, que se enche de acúmulos de denotações e conotações graças a uma série de códigos e de léxicos que estabelecem suas correspondências com grupos de significados.” (ECO, 1991, p. 119). O que nos leva a dizer que o sentido é construído a partir do todo, uma vez que as relações estabelecidas entre os símbolos é o que nos permite chegar a uma interpretação final.

Para Durand, o símbolo/a imagem não pode ser compreendido(a) da mesma maneira que a imaginação simbólica e esclarece que existe uma dupla polaridade: “a do símbolo, dividido entre o significante e o significado, e a da simbólica no seu todo, sendo o conteúdo da imaginação simbólica, o imaginário, concebido como um vasto campo organizado por duas forças antagônicas.” (DURAND, 1993, p. 91). Em outras palavras, o símbolo tem sempre duas faces: a concreta e a invisível, indizível, figurada.

Sob essa perspectiva, quando conferimos múltiplos significados às imagens arranjadas nos contos de fadas/maravilhosos, identificamos a possibilidade de transcendência e alteração do sentimento humano, provocando, muitas vezes, uma espécie de catarse, destacando, assim, o valor psicanalítico dos contos. Nesse sentido, cada leitor pode viver os problemas psicológicos dentro do mundo imaginário,

⁴³ De acordo com o que está exposto nos estudos de Eco, “o interpretante não é o intérprete, isto é, quem recebe o signo [...]. O interpretante é aquilo que garante a validade do signo mesmo na ausência do intérprete. Poderia ser entendido como o significado porque é definido como ‘aquilo que o signo produz na quase mente, que é o intérprete’ [...]. Todavia, a hipótese que parece mais fecunda é a de ver o interpretante como uma outra representação que se refere ao mesmo objeto. (ECO, 1991, p. 115)

simbólico, e sair dessa leitura mais animado, compreendendo melhor a situação, acreditando no amadurecimento, conforme explica Bruno Bettelheim:

A história só alcança um sentido pleno para a criança quando é ela que descobre espontânea e intuitivamente os significados previamente ocultos. Essa descoberta transforma algo recebido em algo que ela cria para si mesma. (1997, p. 8)

Seguindo essa mesma linha de raciocínio, Marina Colasanti diz:

Não sou uma didata. Sou uma alimentadora da imaginação. Uma acarinhadora da alma. Se o que escrevi não comoveu o leitor, não lhe sugeri nada, se ele precisa perguntar a mim em vez de perguntar ao livro e a si mesmo, então eu errei. (COLASANTI, 2002, p. 87)

Importante ressaltar que, tradicionalmente, os contos de fadas transmitem tranquilidade ao leitor, já que, por meio deles, é possível entender que os problemas podem ser superados, “as florestas atravessadas, os caminhos de espinhos desbravados e os perigos mudados, por mais pequeno e insignificante que seja quem pretende vencer na vida” (MENÉRES, 2003, p. 02). Transpondo isso para a realidade, entendemos que as dificuldades (afetivas, financeiras, interpessoais, etc.) serão superadas e tudo aquilo que nos aflige e perturba será enfrentado de modo a sair dessas situações mais fortalecidos e sabendo lidar com elas.

Assim, se um conto de fadas é contado a uma criança, o sujeito que conta deve dar espaço para que ela reflita, ajudando-a a evitar as interpretações literais do que está escrito. O mediador existente entre o texto e o leitor deve deixar que as imagens simbólicas empregadas nas páginas da história sejam desvendadas e/ou compreendidas pelo próprio infante, independente da interpretação que ele terá, afinal, o seu amadurecimento enquanto leitor é que o fará desfrutar de leituras diferentes ao longo do tempo:

Muitos adultos hoje em dia tendem a tomar literalmente o que é dito nos contos de fadas, quando estes deveriam ser encarados como relatos simbólicos de experiências de vida cruciais. A criança o compreende intuitivamente, embora não o "saiba" explicitamente. (BETTELHEIM, 1997, p. 16. Grifo do autor)

Ressaltamos, ainda, que a criança é capaz de compreender a linguagem e o mundo imaginário empregados nos contos de fadas, afinal, elas brincam de imaginar o

tempo todo, inventam personagens e incorporam a fantasia em suas vidas. É muito comum, na rotina diária e durante as brincadeiras de faz de conta, ouvirmos uma criança assumir personagens diferentes ou, até mesmo, conversar com amigos imaginários. Nessa senda, pondera Menéres:

E as crianças entendem bem a linguagem dos símbolos dos contos. São elas que inventam no seu dia-a-dia o jogo do “faz de conta” e tantos outros que as divertem e distraem em tempos vividos entre a imaginação e a realidade. São elas que necessitam de contrapontos para situarem a sua própria vivência e o seu equilíbrio. Talvez por isso não se deva “explicar” à criança o sentido dos contos de fadas. As imagens e as ações são “as palavras explicativas” dos contos de fadas. (MENÉRES, 2003, p. 01. Grifo da autora)

Após as considerações realizadas, entendemos que os contos de fadas/maravilhosos são produzidos para todos os sujeitos. Não existe uma idade específica para lê-los, contudo, são geralmente vistos como um gênero secundário, inferior, que apresentam apenas situações irrealis, quando, de fato, são construídos a partir da cultura popular para narrar histórias que contenham enredos com os mais variados temas existenciais. Referidos temas são abordados por meio do emprego de um conjunto de imagens simbólicas que podem ser interpretadas de formas plurais.

Portanto, valemo-nos dos contos de fadas, voltados ao público infantil e juvenil, para tecer considerações acerca de uma das maiores angústias humanas – a morte. As interpretações que seguem, pautadas nos significados simbólicos e considerando a imaginação ativa, são uma das infindas possibilidades de leitura que os textos podem manifestar, já que nunca haverá uma análise definitiva. Além disso, é meritório assinalar que todo texto está associado a uma cultura, logo, apresenta símbolos pertencentes a ela. Então, ler significa, também, compreender o imaginário cultural.

Nesse sentido, trazemos, primeiramente, o conto “O último rei”, presente na obra *Uma ideia toda azul*, de Marina Colasanti, para demonstrar como a leitura de uma história pode ser plural tendo em vista as imagens que a compõem. Se fizéssemos a leitura deste texto superficialmente, sem uma análise mais profunda, atentaríamos apenas para os fatos da trama, que narra a vida de um rei solitário que descobria o mundo pelo contato com o vento e que, um dia, foi embora voando, segurando uma pipa. Todavia, convém destacar que as múltiplas imagens veiculadas no texto nos fazem

embarcar em uma viagem imaginária que possibilita o reconhecimento das representações da morte empregadas nele.

A começar pela imagem da personagem principal: o rei, já que, de acordo com Coelho (2000), “a personagem é o elemento decisivo da efabulação, pois nela se centra o interesse do leitor” (p. 74). Ao apresentar essa personagem já nas primeiras linhas, o narrador nos dá uma pista de que o desfecho da história contará com a imagem do rei e, possivelmente, com a do vento o embalando para longe: “Todos os dias Kublai-Khan, último rei da dinastia Mogul, subia no alto da muralha da sua fortaleza para encontrar-se com o vento” (COLASANTI, 2003, p. 10. Grifos nossos).

Imageticamente, o rei pode ser entendido como aquele que “ainda muito próximo da majestade e do poderio, é, no entanto, a caducidade, a cegueira, a insignificância, ou mesmo a loucura [...]” (DURAND, 1997, p. 94). O exposto é o que acontece com o rei Kublai-Khan, leigo, insignificante diante de um universo por ele desconhecido, pois embora tivesse poder, só conhecia o espaço à sua volta: “nunca tinha saído da sua fortaleza, não conhecia o mundo” (COLASANTI, 2003, p. 10). Assim, ele ficava impressionado com o que o vento lhe contava sobre os elementos da natureza existentes no planeta.

Kublai-Khan, como rei, tinha a possibilidade de governar um reinado todo, contudo, estava cego pelo poder que lhe fora outorgado, tanto que não tinha conhecimento dos elementos simples da natureza, não conhecia o mundo, não se conhecia, sabia apenas que era o último rei da dinastia Mogul. A imagem do soberano, segundo Chevalier e Gheerbrant, “concentra sobre si os desejos de autonomia, de governo de si mesmo, de conhecimento integral, de consciência” (2016, p. 776), características essas que não podiam ser notadas em Kublai-Khan, visto que o vento era o responsável por lhe contar os segredos do mundo, por lhe ensinar as coisas simples que fazem parte da vida: “Ouvia as palavras do vento e aprendia” (COLASANTI, 2003, p. 10).

O vento é um símbolo que deve ser estudado como um elemento que vem do alto, que é ainda mais majestoso que o rei e, por isso, tudo sabe, tudo conhece, podendo ser a personificação de Deus, como pondera Durand sobre essa imagem: “A sensação de soberania acompanha naturalmente os atos e posturas ascensionais. É o que, em parte, faz compreender por que o Deus celeste é assimilado a um soberano histórico ou lendário” (1997, p. 137). Logo, depreendemos que o vento é superior, é um elemento

ascensional, é como um instrumento de força divina, tem aspecto de autoridade e, desta maneira, é uma das mais intensas forças da natureza.

Destarte, o vento parece ser o mentor de Kublai-Khan, aquele que o ensina e o direciona; que lhe conta sobre o fato de a Terra ser redonda e todos os segredos que estão inseridos nela. Este símbolo se apresenta como o suporte do mundo e o mediador entre o céu e a terra, conforme exprimem Chevalier e Gheerbrant: “os ventos também são instrumentos da força divina; dão vida, castigam, ensinam; são sinais e, como os anjos, portadores de mensagens” (2016, p. 936). Ao examinarmos tal simbologia, depreendemos que o vento conduz o rei por um caminho, cujo desfecho também será determinado por ele.

Em seguida, há a manifestação da imagem do vento frio: “Um dia, o vento chegou mais frio, vindo das montanhas” (COLASANTI, 2003, p. 10). Nesse ponto, vale lembrar que o calor, estando associado à luz, é um símbolo de vida, indica o (re)nascimento, pois é responsável pela maturação de um processo qualquer, seja biológico (se pensarmos em frutos e flores), seja espiritual (se pensarmos no envolvimento dos sujeitos em suas religiões e crenças – por exemplo: quanto mais presentes e positivamente atuantes, mais quentes e vivos na presença de Deus são considerados). Já o frio, por estar associado à solidão, à elevação, à quietude, ao recolhimento e, até mesmo ao cadáver (que esfria assim que o processo de decomposição é iniciado), é um símbolo de morte.

O vento justifica a sua frieza culpando a neve, que, simbolicamente, também é uma representação da morte: “Fui pentear a neve, gelou o vento ao pé do ouvido do rei. A neve é pesada e macia [...]. Na neve mora o Rei do Sono.” (COLASANTI, 1002, p. 10). Inferimos, a partir desse jogo de imagens, que a neve esfria a vida, privando-a do calor, dos ruídos que a cercam e da agitação cotidiana, conforme discorre Durand a respeito desse símbolo: “É um absoluto de vazio e silêncio. [...] O silêncio é desfeita do ruído e da voz, desfeita da vida também, porque o silêncio é emblema do repouso mortuário.” (DURAND, 1996, p. 18 e 19).

Esse silêncio advindo da neve está diretamente relacionado ao Rei do Sono. A combinação desses dois símbolos nos leva a inferir que a imagem do rei, por meio do seu poder, indica desígnios infalíveis inerentes ao sono, sendo o grande responsável pela recompensa da vida, pelo repouso eterno. Desse modo, é possível prever que a morte está se aproximando do monarca Kublai-Khan lentamente, e o vento é o

encarregado por trazê-la, pois sua frieza, aos poucos, o silencia. A sua voz desaparece no conto, restando apenas a do vento que fala dos outros elementos terrenos.

Mas a neve foi um desejo de Kublai-Khan: “ele teve o desejo de neve. Então prendeu fios de prata na Lua e a empinou contra o vento. Do alto, espelho do frio, a Luz trouxe a neve para Kublai-Khan. E um sono tranquilo” (COLASANTI, 2003, p. 10). Nesse trecho, verificamos o símbolo do fio que o rei prende na lua para que a neve (a morte, como a entendemos) chegue a seu reino. O símbolo do fio está ligado à “consciência do tempo” e ao “destino humano [...]” (DURAND, 1997, p.107), que é a morte, “à maldição da morte” (p. 107).

Ainda, juntamente com o fio, temos a imagem da lua, que é “muitas vezes considerada como o país dos mortos [...]. Lugar da morte, signo do tempo” (DURAND, 1997, p. 103). A lua marca um rito de passagem, pois suas fases a possibilitam o crescimento e o desaparecimento, num ciclo constante, tal qual o homem, que nasce, cresce e morre. Nesse sentido, fio e lua são símbolos do tempo, o tempo que passa, o tempo que avança para o destino final. O fio funciona como uma conexão entre o céu e a terra, sinalizando que o rei está caminhando, ao longo de sua vida, para o ponto final. Essa jornada é empurrada pelo vento, que, simbolizando um poder espiritual, direciona o rei ao longo dessa trilha, que perde o calor, tornando-se cada vez mais fria e próxima do fim.

A Lua trouxe ao Rei o sono que ele desejava, visto que havia prendido os fios de prata na Lua porque desejava a neve (em nossa compreensão, a frieza, o sono eterno, a morte). No entanto, o vento quis que ele conhecesse um pouco mais as coisas do mundo, e os ouvidos do rei recolhiam seus sons, como uma harpa. Notamos que a imagem da harpa, atrelada à do vento, é um elemento de ligação entre terra e céu, reafirmando nossa tese anterior, de que o vento é o símbolo que impulsiona a subida, que leva os seres terrenos ao mundo celestial, e a harpa, assim como o fio, liga o céu e a terra. Essa afirmação é confirmada pelos estudos simbólicos de Chevalier e Gheerbrant: “os heróis dos Edas querem ser queimados com uma harpa ao seu lado na pira fúnebre: ela os conduzirá ao outro mundo” (2016, p. 484).

O vento quis contar um pouco mais sobre o seu poder, destacando a submissão do deserto diante dele e reafirmando a sua soberania: “O deserto [...] é lento como o trigal. E como o trigal me obedece. Ele também se curva debaixo da minha mão. Mas seus grãos não são doces como os do trigo. São de areia. E com areia não se faz o pão”

(COLASANTI, 2003, p. 12). O deserto, lugar árido e sem habitantes, é imagem negativa, podendo remeter à solidão e ao mundo afastado de Deus, o inferno. Porém, ao mesmo tempo, a imagem do deserto “é o lugar em que Deus pode manifestar-se com especial intensidade” (BECKER, 1999, p. 86), isso porque ainda existe a possibilidade da salvação terrena. Por esse motivo, o deserto obedece ao vento (personificação de anjo ou do Espírito Santo no conto, segundo nossa leitura), possibilitando que as vidas possam se redimir para atingir o paraíso.

Essa interpretação é válida para que entendamos o jogo de contrários existente entre a areia e o grão de trigo, uma vez que o vento afirma que não se faz pão com areia. Isso porque o pão é símbolo de transformação espiritual, símbolo de vida eterna, a qual só pode ser alcançada com a imortalidade da alma, que é representada pelo grão de trigo, conforme confirmam Chevalier e Gheerbrant (2016, p. 477). Já a areia está ligada aos pecados: “o número de grãos de areia é o número de pecados dos quais nos desfazemos, dos anos de vida que solicitamos.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 79), levando-nos a depreender que com areia (os pecados que cometemos em vida material) não se faz pão (não se chega à vida eterna), por isso, os grãos de areia são considerados amargos e impossibilitam experimentar a doçura do pão.

Após essa explanação feita pelo vento, chegou, enfim, o dia em que ele leva o mar, outro elemento da natureza, para o reino de Kublai-Khan, indicando, de acordo com nossa análise, que é chegado o momento da morte do monarca e sua renovação. Pois o mar está sempre em movimento, é transitório, instável, e sua finitude é incerta, desconhecida, como a vida do homem, que se inicia a partir de um corpo que cresce, envelhece e morre, sempre em transição e instabilidade. Ao levar o mar ao reino, o vento parece impor a transição na vida do Rei, o renascimento ou ressurgimento, já indicado por outras imagens, como a do pão, a do fio, a da lua e a da harpa.

Finalmente, a morte é confirmada no último trecho do conto: “Depois ergueu a pipa contra o vento e, abandonando com os pés o alto da muralha da sua fortaleza, deixou-se levar pela corda branca, último rei Mogul, longe no céu, lá onde se tinge de mar” (COLASANTI, 2003, p. 12). Há, nesse fragmento, uma imagem de ascensão, que representa a subida dele para o espaço metafísico, pendurado pela corda branca da pipa de seda. A pipa pode ser tanto o acessório que marca essa transição, funcionando como uma proteção, um local de repouso, assim como são os caixões onde são depositados os defuntos, quanto a imagem de uma criatura celeste, um anjo, que leva os seres ao

encontro de Deus. A corda, por sua vez, da mesma maneira que o fio anteriormente analisado, é a engrenagem que permite a subida até o céu, “é símbolo de ligação entre o céu e a terra” (BECKER, 1999, p. 73).

Evidenciamos, novamente, a cor branca, que já que esteve presente na neve e, agora, reaparece no fio condutor do rei. Nas palavras de Becker, “o branco é associado com o absoluto, com o princípio e com o fim, bem como com a união destes” (1999, p. 49). Com base nessa asserção, reconhecemos que o branco incita o decurso do Rei para outro plano, o renascimento e o desaparecimento da consciência, o silenciamento do corpo, a iniciação da alma em outra esfera. O branco sinaliza, portanto, uma nova fase, um rito de passagem, como é possível observar em outras circunstâncias em que esta cor aparece: entre a noite (negra) e o dia (vermelho de sol), existe a brancura da alvorada; no catolicismo, o batizante é vestido de branco para marcar o rito de consagração, purificação e firmação da fé cristã; a noiva usa branco para marcar a noite de núpcias; no Candomblé e na Umbanda, os médiuns usam branco para marcar o luto pela morte e, conseqüentemente a continuidade da vida em uma zona etérea.

Esta análise do conto “O último rei”, de Marina Colasanti, tem a intenção de demonstrar as representações da morte a partir do entrelaçamento dos símbolos presentes no texto. Destacamos, ainda, a afirmativa que fizemos ao longo deste primeiro capítulo, assegurando que a obra literária armazena uma infinidade de significados, cuja construção de sentido é feita a partir do resgate simbólico presente no imaginário coletivo, que traduz o elo entre o homem e o plano metafísico e os mistérios da vida e da morte.

Desse modo, aliar o estudo do imaginário aos contos de fadas/maravilhosos é uma tarefa que nos permite entender a importância do trabalho com a literatura infantil e juvenil, posto que desmitificamos a ideia de que são histórias sem qualquer grau de importância, que apenas narram fatos pitorescos sobre personagens irrealis, e ampliamos o olhar do leitor, levando-o a perceber que há muito o que extrair desse tipo de texto. Isso se deve ao trabalho com a palavra (não no sentido de signo, mas de imagem), ou melhor, com a pluralidade de significados que dela emanam, possibilitando uma fundamentação de sentido e uma reflexão acerca da vida.

Tendo em mente os aspectos desenvolvidos nesta seção, verificaremos, no capítulo que segue a importância da abordagem do imaginário e a contribuição de Gilbert Durand para esses estudos. Demonstraremos, ainda, de que maneira o

antropólogo elabora sua concepção sobre os símbolos e destaca a relevância deles para o entendimento do mundo e de nós mesmos frente aos nossos dilemas existenciais, especialmente aqueles atrelados à passagem do tempo e, conseqüentemente, à morte.

2 REFLEXÕES ACERCA DA IMAGINAÇÃO E DO IMAGINÁRIO

“O imaginário permite-nos em primeiro lugar afastar-nos do imediato, do real presente e percebido, sem encerrar-nos nas abstrações do pensamento.”

(WUNENBURGER, 2007, p. 53)

Atualmente, ao refletirmos sobre o termo imaginário, especialmente na área das letras-literatura, como é o caso desta pesquisa, constatamos que se reporta ao agrupamento de elementos plásticos, que envolvem o sonho, o devaneio, a fantasia, o mito, os costumes e as crenças de um indivíduo e/ou de um povo. Tudo isso se deve ao fato de o imaginário abranger questões sociais (os hábitos de uma cultura, sua relação com as outras e, até mesmo, os preconceitos presentes nela), concepções religiosas e filosóficas, conhecimento científico e alquímico, elaboração artística em suas múltiplas linguagens, entre outros.

A imaginação, por sua vez, é a responsável por desfigurar as imagens, transcendendo-lhes o significado a partir da sua relação com outras. Além disso, possui uma dinâmica criadora, que leva nosso inconsciente a extrair sentidos conotativos e figurados de cada símbolo, rechaçando a ideia de imagem acabada e atrelando-a ao verbo imaginar (como criação, não como um dado absoluto). Esse poder imaginativo não precisa passar pelo crivo da razão (embora ela possa estar presente), precisa apenas ressoar muitas possibilidades, que, talvez, revelem-se absurdas, insólitas ou fortuitas, mas que são fruto de uma atividade essencialmente aberta.

Todavia, nem sempre foi assim, o percurso histórico do imaginário só atingiu as concepções mencionadas no século XX, quando o termo ‘imaginário’ suplantou o termo ‘imaginação’. Desse modo, as imagens passaram a ser estudadas com base em suas propriedades e efeitos, prevalecendo sobre a concepção psicológica. Então, o sujeito, como autor de suas representações, desaparece, e entram em cena a combinação e a desconstrução das imagens que recebem novos efeitos de significação.

Esses avanços das pesquisas acerca do imaginário podem ser observados por meio de uma série de estudos filosóficos, psicológicos, sociológicos e antropológicos, conforme salienta Ana Maria Lisboa de Mello, são perspectivas teóricas de “George Dumézil, Ernest Cassirer, Carl Gustav Jung, Mircea Eliade, Roger Callois, Henry Corbin, Gaston Bachelard, Paul Ricouer, dentre outros” (2002, p. 11). Nesse contexto,

privilegiamos duas obras que auxiliaram na ampliação dos conceitos de imaginação e imaginário, a saber: as contribuições fenomenológicas, de Gaston Bachelard (Imaginação criadora – material – e imaginação passiva – formal); e as pesquisas do estruturalismo figurativo, de Gilbert Durand (Imaginário Diurno e Imaginário Noturno), sobre o qual nos pautamos para as análises dos contos.

Antes de abordarmos, individualmente, as teorias supracitadas, precisamos sublinhar que a análise do imaginário parte da hermenêutica dos símbolos, das imagens e dos mitos presentes em uma obra⁴⁴. Sob esse prisma, a seguir, traremos à baila o conceito desses termos, pautados, especialmente, em Gilbert Durand, cuja obra é a base de nossas interpretações nesta pesquisa.

Para o antropólogo, o símbolo⁴⁵ não é a reprodução de uma única ideia, ao contrário, comporta-se como um manancial de sentidos, capaz de representar aquilo que não é concreto. Na obra *Imaginação simbólica*, o teórico em pauta define símbolo como algo que “remete para um invisível e indizível significado, e deste modo, sendo obrigado a encarnar concretamente esta adequação que lhe escapa, e isto através do jogo das redundâncias místicas, rituais, iconográficas, que corrigem e completam inesgotavelmente a inadequação” (DURAND, 1993, p. 16). O símbolo revela algo no mundo que não pode ser visto concretamente, que está ausente ou é difícil de traduzir.

Levando-se em consideração tal definição, Durand desenvolve suas acepções sob a ótica da imaginação simbólica, que estabelece uma correspondência entre a estrutura da psique humana⁴⁶, a cultura e o ambiente cósmico, sendo que as imagens simbólicas só podem ser compreendidas na confluência desses três elementos.

⁴⁴ Gilbert Durand, na obra *As estruturas antropológicas do imaginário*, destaca que, ao longo do tempo, muitos pesquisadores buscaram definir vocábulos inerentes ao imaginário, assim como ele o faz em tal obra, restringindo-se, contudo, a poucos termos: “Numerosos autores notaram com razão a extrema confusão que reina na demasiado rica terminologia do imaginário: signos, imagens, símbolos, alegorias, emblemas, arquétipos, esquemas (*schémas*), esquemas (*eschèmes*), ilustrações, representações esquemáticas, diagramas e sinepsias são termos indiferentemente empregados pelos analistas do imaginário. Por isso, tanto Sartre como Dumas ou Jung consagraram várias páginas a precisar o vocabulário. É o que vamos tentar, por nossa vez, ajudados pelo esboço de classificação e metodologia que acabamos de estabelecer. Só reteremos o estrito mínimo de termos aptos a esclarecer as análises que vamos empreender” (DURAND, 1997, p. 59)

⁴⁵ Durand diz que “o símbolo é, pois, uma representação que faz aparecer um sentido secreto. É a epifania de um mistério. A metade visível do símbolo, o significante, estará sempre carregado de máxima concreção [...] mas, também, a outra metade do símbolo, a parte de invisível e indizível [...] constitui uma espécie lógica bem a parte.”(Id., 1993, p. 11-12)

⁴⁶ A psique humana não se refere ao sujeito no sentido psicológico do termo, mas no sentido antropológico, assim sendo, o vocábulo sujeito é usado para se referir à espécie humana. Nas palavras de Durand, é “onde se subsumem imagens, símbolos, ideias, representações, e depois sintaxes, topologias, retóricas e lógicas de todos os tipos. O imaginário é o reservatório concreto da representação humana em

Objetivando exemplificar esse postulado, citamos, como exemplo, a pomba branca. Se pensássemos apenas no significante, teríamos a imagem de uma ave branca em nossa mente, porém, essa imagem nos remete a uma simbologia que vai além desse único significado, já que a pomba⁴⁷ representa a paz (símbolo irrepresentável concretamente, mas que, culturalmente, adquiriu um significado). Outro exemplo é a pata de coelho⁴⁸, geralmente vendida em forma de chaveiro, alude sorte, e embora, muitas vezes, os homens não conheçam o motivo dessa significação, acabam carregando-a para atrair coisas boas, prosperidade e crescimento. Por último, não podemos deixar de mencionar a imagem da foice⁴⁹, que simboliza a ceifa da vida, isto é, a morte. Isso tudo faz parte do que Durand chama de trajeto, que é o elemento chave, responsável por unir as propriedades biopsíquicas, a cultura e o ambiente cósmico. A imagem do bom pastor, por exemplo, une o arquétipo imaginário do pai/protetor/chefe, o ambiente cósmico e a cultura do pastoril.

Munidos de tais exemplo, podemos afirmar que a imagem (concreta e armazenada em nosso imaginário) possibilita que a imaginação empregue sentidos distintos, criando, assim, uma simbologia a algo invisível e impalpável, como a paz, a sorte e a morte, citadas no parágrafo anterior. À vista disso, apresentamos, a seguir, a lógica de entendimento sobre esse assunto a partir dos preceitos de Gaston Bachelard e de seu discípulo, Gilbert Durand.

2.1 As contribuições fenomenológicas de Gaston Bachelard

Dos numerosos trabalhos a respeito do imaginário, optamos por escolher os que caminham para uma vertente que indica que um conjunto de imagens integradas forma uma totalidade coerente, capaz de produzir um sentido plural. À luz dessa afirmação, depreendemos que o imaginário é o local onde ocorrem representações complexas e,

geral, onde se vem inscrever o trajeto reversível, que do social ao biológico, e vice-versa, informa a consciência global, a consciência humana. (DURAND, 1996, p. 65)

⁴⁷ Segundo Chevalier e Gheerbrant, “Ao longo de toda a simbologia judaico-cristã, a pomba [...] é fundamentalmente, um símbolo de pureza, de simplicidade, e, também, quando traz o ramo de oliveira para Noé, na arca, da paz, harmonia, esperança, felicidade recuperada” (2016, p. 728).

⁴⁸ Dentre os vários significados, o coelho indica “tudo o que está ligado às ideias de abundância, de exuberância, de multiplicação dos seres e dos bens [...]” (Ibid., p. 542).

⁴⁹ “Símbolo da morte, sob o seguinte aspecto: a foice, como a morte, iguala todas as coisas da vida”. (Ibid., p. 443)

devido a sua riqueza semântica e sua dinâmica criadora, é possível extrair sentidos diversos das imagens empregadas nos textos.

Nessa senda, tratamos, inicialmente, das pesquisas feitas pelo filósofo e ensaísta francês Gaston Bachelard, que se baseia no método da fenomenologia⁵⁰ para expressar suas reflexões sobre a imaginação. Para ele, a fenomenologia do imaginário é uma dinâmica criadora e, devido a isso, presume que o estudo do imaginário está voltado ao idealismo da imagem (que permite que se tenha uma visão transcendental dela), não ao realismo (que faz com que a imagem se torne uma percepção empobrecida). O que o estudioso faz é contrapor consciente e inconsciente, levando-nos a compreender de que maneira o escritor/poeta/autor apreende um imaginário universal e o singulariza em seu mundo interior⁵¹.

Para entender melhor a ideia de percepção empobrecida *versus* visão transcendental, valeremo-nos do Bachelard noturno, que, conforme a divisão feita por seus pesquisadores, é aquele se preocupa com a arte, com a poesia, com as imagens, ao contrário do Bachelard diurno, que se volta ao fazer científico. Essa dualidade é confirmada na obra *O imaginário*: “Para Bachelard, sempre foi muito difícil separar seus ‘dois amores’, a ciência e as imagens” (DURAND, 1998, p. 68).

A visão bachelardiana sobre imaginação não está ligada à apreciação e reprodução das imagens, mas atrelada à deformação das imagens primeiras, preocupando-se com sua transmissão simbólica e sua relevância afetiva. Isso é o que o estudioso chama de fenomenologia da imaginação: “Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética no momento em que ela emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade” (BACHELARD, 1988, p. 96).

⁵⁰ A fenomenologia se preocupa com aquilo que a imagem representa à psique humana, por isso, logo na introdução da obra *A poética do devaneio*, Gaston Bachelard, explica: “a exigência fenomenológica com relação às imagens poéticas, aliás, é simples: resume-se em acentuar-lhes a virtude de origem, em aprender o próprio ser de sua originalidade e em beneficiar-se, assim, da insigne produtividade psíquica que é a da imaginação” (BACHELARD, 2009, p. 2-3). E, mais adiante, acrescenta: “diante das imagens que os poetas nos oferecem, diante das imagens que nós mesmos nunca poderíamos imaginar essa ingenuidade de maravilhamento é inteiramente natural. Mas ao viver passivamente esse maravilhamento, não participamos com suficiente profundidade da imaginação criante. A fenomenologia da imagem exige que ativemos a participação na imaginação criante” (p. 4).

⁵¹ A respeito disso, Durand afirma: “Bachelard parece dominar melhor o problema ao aperceber-se imediatamente de que a assimilação subjetiva desempenha um papel importante no encadeamento dos símbolos e suas motivações. Supõe que é a nossa sensibilidade que serve de *médium* entre o mundo dos objetos e o dos sonhos [...]” (1997, p. 34)

Bachelard conclama aos leitores que não pensem a imagem como um objeto. Ao contrário, ele acredita que as imagens devam ser percebidas em sua realidade, a partir do ato da consciência criadora e acrescenta que a imagem deve ressoar e repercutir, isto é, dispersar-se no mundo (isso acontece quando ouvimos o texto) e, ao mesmo tempo, chamar a um aprofundamento (quando o ser do poeta se torna nosso ser):

As ressonâncias se dispersam nos diferentes planos da nossa vida no mundo, a repercussão nos chama a um aprofundamento de nossa própria existência. Na ressonância, ouvimos o poema, na repercussão, nós o falamos, pois é nosso. A repercussão opera uma revirada no ser. Parece que o ser do poeta é nosso ser. A multiplicidade das ressonâncias sai então da unidade do ser da repercussão [...]. Por essa repercussão, [...], sentimos um poder poético erguer-se em nós. ‘e depois da repercussão que podemos sentir as ressonâncias, repercussões sentimentais, recordações do nosso passado. (BACHELARD, 1988, p. 99-100)

Um dos fundamentos básicos do pensamento bachelardiano se centra na percepção do símbolo imaginário como força criadora, que possui um poder de repercussão, enquanto o encadeamento deles permite que as ressonâncias ocorram, por meio das similitudes ocultas que residem em seu semantismo: “A repercussão chama a um aprofundamento da existência, as ressonâncias se dispersam nos diferentes planos da vida no mundo” (TURCHI, 2003, p. 23).

A partir desse recorte do pensamento bachelardiano acerca das imagens e da imaginação, abordaremos a divisão da imaginação proposta por esse pesquisador: imaginação formal e imaginação material. Essa distinção é necessária porque, desde os gregos, o homem ocidental considera o pensamento uma atividade proveniente da visão e, portanto, uma ideia acabada, ignorando, portanto, o pensamento criador.

A divisão bachelardiana entre imaginação passiva (formal) e imaginação criadora (material) denuncia o vício humano da ocularidade. A primeira, baseada em Sartre, tem suas raízes ligadas à linguagem lógico-matemática e à metafísica, preocupa-se com o sentido ótico, com a visão, fazendo com que o homem se torne apenas um espectador do meio onde está inserido, sendo, assim, uma observação passiva:

Ou seja, a imaginação formal, que nutre a formalização, resulta de uma operação desmaterializadora, que intencionalmente "sutiliza" a matéria ao torná-la apenas objeto de visão, ao *vê-la* apenas enquanto figuração, formas e feixes de relações entre formas e grandezas, como uma fantasmática incorpórea, clarificada mas intangível. E é, na

verdade, resultado da postura do homem como mero espectador do mundo, do mundo-teatro, do mundo-espetáculo, do mundo-panorama, posto à contemplação ociosa e passiva. (BACHELARD, 1994, p. 18)

O formalismo, na concepção de Sartre e criticado por Bachelard, indica apenas a absorção de uma imagem via ocular, indicando que o que é produzido pelo homem é uma cópia, uma reprodução, uma representação da realidade, deixando de lado o aspecto criador. Já a imaginação material é criadora, deformadora de imagens pré-estabelecidas, ativa: “recupera o mundo como provocação concreta e como resistência, a solicitar a intervenção ativa e modificadora do homem: do homem-demiurgo, artesão, manipulador, criador, fenômeno, técnico, obreiro — tanto na ciência quanto na arte.” (BACHELARD, 1994, p. 18).

Dado o exposto, depreendemos que Bachelard⁵² acredita na habilidade deformadora, transformadora e criativa da psique humana, tirando dele o papel de mero reproduzidor daquilo que é fitado pelos olhos humanos e dando-lhe a possibilidade de interpretar a matéria do mundo exterior. Essa imaginação material, apregoada pelo estudioso, é desenrolada a partir de quatro elementos: água, ar, terra e fogo, que alimentam o imaginário em quatro tipos fundamentais: aquático, aéreo, terrestre e ígneo. Foi a partir desse estudo que as imagens deixaram de ser vistas como estrutura abstrata e passaram a ser consideradas plurais. Sobre esse aspecto, Durand salienta:

[...] em vez de escrever sobre a imaginação do quente, do frio, do seco e do úmido, limita-se à teoria dos quatro elementos. São estes quatro elementos que vão servir de axiomas classificadores para os tão sutis estudos poéticos do epistemólogo, porque “esses quatro elementos são os hormônios da imaginação”. No entanto, Bachelard percebe que essa classificação das motivações simbólicas é, por sua simetria, demasiado racional [...]. Com um instinto psicológico muito seguro, rompe então essa simetria quaternária aos escrever cinco livros, dos quais dois são consagrados aos aspectos antitéticos do elemento terrestre. Dá-se conta que a matéria terrestre é ambígua, moleza da gleba, por um lado, dureza da rocha, por outro, porque “incita”, diz, “tanto a introversão quanto a extroversão” (DURAND, 1997, p. 35)

⁵² Sobre a imaginação e o imaginário, Bachelard descreve: “A verdadeira viagem da imaginação é a viagem ao país do imaginário, no próprio domínio do imaginário. Não entendemos por tal uma dessas utopias que nos dão de uma só vez um paraíso ou um inferno, uma Atlântida ou uma Tebaida. É o trajeto que nos interessaria, e o que nos descrevem é a estada. Ora, o que queremos examinar é a imanência do imaginário no real, é o trajeto contínuo do real no imaginário. Poucas vezes se viveu a lenta deformação imaginária que a imaginação proporciona às percepções. Não se experimentou adequadamente o estado fluídico do psiquismo imaginante. Se pudéssemos multiplicar as experiências de transformações de imagens, compreenderíamos como é profunda a observação de Benjamin Fondane: ‘A princípio, o objeto não é real, mas um bom condutor do real.’” (BACHELARD, 2001, p. 5).

Durand explicita que Bachelard, como filósofo das ciências, tentou, inicialmente, situar as imagens diante dos quatro elementos da matéria, repousando-os sobre as leis de uma física onírica, porém, verificou que tal proposta não levava em consideração a interpretação pessoal, uma vez que a imagem não pode ser compreendida apenas pelos hábitos das referências objetivas, pois é bivalente, variacional. Deste modo, Bachelard identificou que apenas a fenomenologia da imagem seria capaz de restituir a subjetividade imagética e, conseqüentemente, ultrapassar as ressonâncias sentimentais.

Então, o teórico em questão renunciou essa teoria mecanicista de organização das imagens, porque observou, ao longo de seus estudos empíricos, que as imagens não ficam isoladas, mas formam um conjunto que permite que sejam combinadas. Tais combinações são enriquecidas a partir de suas ambivalências, do jogo de contrários estabelecidos pela matéria, como água e fogo, por exemplo. Além disso, Bachelard também examinou o isomorfismo das imagens, isto é, algumas imagens permanecem as mesmas, independente do meio onde repercutem.

Desse modo, o teórico nos ensina que o imaginário de um texto é reatualizado no ato da leitura em cada leitor, uma vez que ele é um ser criativo, tem uma consciência imaginante e, por isso, a imagem que aparece na linguagem não é recebida diretamente, mas reelaborada. Assim, a imaginação é enriquecida de novas imagens a cada leitura e é essa riqueza imaginada, esse devaneio, os responsáveis por aumentar infinitamente os significados da imagem. Essas contribuições bachelardianas são ampliadas pela proposta durandiana de estruturar o imaginário a partir dos estudos antropológicos.

2.2 O imaginário antropológico de Gilbert Durand

Durand se preocupou em desenvolver seus estudos no Ocidente, afinal acreditava que o homem ocidental tem uma grande capacidade de desvalorizar a imaginação humana, entendendo que ela é “fomentadora de erros e falsidades” (DURAND, 1997, p. 21). Para isso, baseou-se nos estudos de Bachelard, uma vez que este afirma que o homem tem uma grande capacidade de devaneio. Em outras palavras, tudo para o homem tem significado, não apenas um, pois é capaz de atribuir significações que “vão além da funcionalidade dos atos ou objetos” (PITTA, 2005, p. 13).

Na introdução de sua obra *As estruturas antropológicas do imaginário*, Durand faz uma extensa crítica aos estudos de Sartre, afirmando que não é possível pensar na imaginação sem pensar nas imagens, que a obra de arte deve ser vista como manifestação de caráter psicossocial⁵³, no seu sentido pleno, e não simplesmente como uma mensagem da irrealidade. O que o antropólogo alega, já nas primeiras linhas de seu estudo, é que não se pode esquecer que a imaginação humana é oriunda de um sujeito pertencente a um meio social e, conseqüentemente, as imagens são deformadas e recebem infinitos significados uma vez considerados o contexto social o ambiente cósmico e as estruturas biopsíquicas da cognição humana... (em outras palavras, Durand fala do homem enquanto espécie e não indivíduo).

Ao longo dos seus estudos, Durand atribui definições ao termo imaginário, das quais extraímos algumas:

[...] o imaginário não é mais que esse trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito, e no qual, reciprocamente, como comprovou magistralmente Piaget, as representações subjetivas se explicam pelas acomodações anteriores do sujeito ao meio objetivo. (DURAND, 1997, p. 41).

[...] o imaginário não é uma disciplina, mas um tecido conjuntivo entre as disciplinas, ou reflexo – ou a reflexão? – que acrescenta ao banal significante os significados, o apelo do sentido. (DURAND, 1996, p. 231)

O imaginário [...] é a epifania de um mistério, faz ver o invisível através dos significantes, das parábolas, dos mitos, dos poemas... Existe em todas as culturas [...]. (DURAND, 1996, p. 244)

Dessas definições transcritas dos estudos de Gilbert Durand, reafirmamos que os sujeitos deformam as imagens, atribuindo aos significantes os mais variados significados. Nenhuma imagem tem um significado acabado, pois cada ser é oriundo de um meio social diferente, com uma cultura e uma vivência diferentes e, desse modo, as imagens recebem múltiplos sentidos em cada grupo cultural. Isso porque o animal humano possui um cérebro amplamente apto a se modificar para acomodar os complementos pedagógicos exigidos pela neotenia humana e, ao longo da sua vida,

⁵³ De acordo com Durand (1996), “uma sociedade não é uma fotografia imobilizada e instantânea de um certo estado social. Como todo ser vivo ou todo ser pensante, ela dura, inclui-se numa duração concreta que ela segrega, por assim dizer, ou afirma sua identidade ao adaptar-se às diversas mudanças (intrínsecas ou extrínsecas). Somos, portanto, obrigados a passar de um modelo estático para um modelo dinâmico.” (p. 175-176).

vai adquirindo maturidade e vivência, potencialidades, para construir e desconstruir os significados, interpretando os símbolos a partir da atualização cultural, social e cósmica.

Ao usarmos os termos *significante* e *significado*⁵⁴, estamos tratando, neste estudo, dos símbolos⁵⁵. Foi a partir deles que o antropólogo desenvolveu a divisão dos sistemas simbólicos sob a justificativa de que eles não poderiam ser pensados de forma homogênea, partindo de um microgrupo e fornecendo dados primordiais, mas heterogeneamente, pois possuem um caráter funcional e social. Em outras palavras, quando discorremos sobre motivação simbólica, precisamos ter claro que “todo elemento é bivalente” (DURAND, 1997, p. 35) e, ao mesmo tempo, refere-se às questões intrínsecas e extrínsecas do ser humano.

A motivação de Durand (1998) ao estudar o imaginário era buscar, nos componentes fundamentais do psiquismo humano, as estruturas profundas arquetípicas nas quais se ancoram as representações simbólicas e o pensamento. Era estudar o homem como produtor de imagens, conhecer aquelas que o estruturas e a todas as suas obras. (TEIXEIRA, 2005, p. 113)

Para Durand, o aparelho simbólico está organizado por meio de três categorias que serão elencadas e explicadas a seguir: a primeira delas é o esquema ou *schème*⁵⁶, também chamado de verbal, já que, gramaticalmente, entende-se que o verbo indica ação e, conseqüentemente, a ação está ligada ao corpo, à expressão corporal. Os

⁵⁴ Segundo Roland Barthes (2006), “até que Saussure encontrasse as palavras *significante* e *significado*, o signo permaneceu, no entanto, ambíguo, pois tinha tendência a confundir-se com o *significante* apenas, o que Saussure queria evitar a qualquer custo. [...] Saussure fixou-se em *significante* e *significado*, cuja união forma o signo” (p. 42). E o teórico continua suas asserções dizendo que, na Linguística, o *significado* não é uma coisa, mas a representação psíquica da coisa: “Saussure notou bem a natureza psíquica do *significado* ao denominá-lo conceito: o *significado* da palavra boi não é o animal boi, mas sua imagem psíquica” (Ibid. p. 46). E continua dizendo que o *significante* funciona como um mediador do *significado* e é sempre material (sons, objetos, imagens).

⁵⁵ Nas palavras de Durand, o símbolo é rico em sentidos, são ambivalentes: “Dito de outro modo, o símbolo é um sistema de conhecimento indirecto em que o *significado* e o *significante* mais ou menos anulam a ruptura [...]. O símbolo é um caso limite do conhecimento indirecto onde, paradoxalmente, este último tende a tornar-se directo – mas num plano diferente do sinal biológico ou do discurso lógico -; o seu imediatismo visa o plano da *gnosis* como num movimento assintótico. [...] aquilo que nós, antropólogos, apelidamos de símbolo não é, de forma alguma, o famoso signo do reconhecimento [...]; pede-se ao símbolo algo totalmente diferente do mecanismo unívoco do *symbolon*; pede-se-lhe justamente, que dê um sentido, isto é, que nos faça acender ao domínio da expressão, para lá do domínio da comunicação.” (DURAND, 1996, p. 74).

⁵⁶ Durand entende o *schème* como sendo o esqueleto da imaginação, pois indicam os gestos concretos dos homens: “O esquema é uma generalização dinâmica e afetiva da imagem, constitui a factividade e não-substantividade geral do imaginário. O esquema aparenta-se ao que Piaget, na esteira de Silberer, chama símbolo funcional e ao que Bachelard chama símbolo motor. Faz a junção já não, como Kant pretendia, entre a imagem e o conceito, mas sim entre os gestos inconscientes da sensório-motricidade, entre as dominantes reflexas e as representações.” (DURAND, 1997, p. 60).

esquemas organizam, então, o que Durand considera como grandes símbolos, que mostram “vastas constelações de imagens” (DURAND, 1997, p. 43) e, por isso, são alocados em diferentes temas arquetipais, “porque são variações sobre um arquétipo⁵⁷”, que constitui a segunda categoria. (DURAND, 1997, p. 43). Turchi elucida o significado do termo *schème* da seguinte maneira:

O termo *esquema* (em francês *schème*, forma de movimento interior, força afetiva e não esboço) não é utilizado conforme a terminologia kantiana, ou seja, a junção entre a imagem e o conceito, mas significa, aqui, a junção entre os gestos inconscientes da sensório-motricidade, entre as dominantes reflexas e as representações. Assim, o esquema, que é uma generalização dinâmica e afetiva da imagem, promove a união entre os gestos inconscientes e as representações, formando o esqueleto dinâmico da imaginação. (TURCHI, 2003, p. 28)

Nos estudos durandianos, as imagens (o imaginário) se ligam ao pensamento (processos racionais) por meio de arquétipos, que nada mais são do que a substantificação dos esquemas. Em outras palavras, os arquétipos são determinados pelo contato do meio social e natural com os esquemas⁵⁸, que são responsáveis por formar o esqueleto da imaginação, visto que unem os gestos inconscientes da sensório-motricidade às representações concretas e aos reflexos. Para explicar tal relação, Durand escreve que “este arquétipo, intermediário entre os esquemas subjetivos e as imagens fornecidas pelo ambiente perceptivo, seria, para usar a linguagem de Kant, ‘como o número da linguagem que a intuição percebe’” (1997, p. 61-62).

Após categorizar o imaginário a partir dos estudos de Durand, buscaremos explicar as divisões simbólicas a partir dos seus estudos antropológicos, que representam “o incessante intercâmbio existente, ao nível do imaginário, entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social”. (PITTA, 2005, p. 20).

Em seu longo estudo de agrupamento de imagens, Durand define algumas divisões a partir de estruturas isomórficas semânticas, o que significa dizer que o

⁵⁷ Para Durand, os arquétipos são a representação dos esquemas (gestos) em contato com o meio social, são considerados as substantificações deles, são o ponto de junção entre o imaginário e os processos racionais: “Os arquétipos ligam-se a imagens muito diferenciadas pelas culturas e nas quais vários esquemas se vêm imbricar. [...] Enquanto o arquétipo está no caminho da ideia e da substantificação, o símbolo está simplesmente no caminho do substantivo, do nome [...]” (DURAND, 1997, p. 62).

⁵⁸ Baseado em Sartre, Durand diz que “o esquema aparece como ‘presentificador’ dos gestos e das pulsões” (Ibid., p. 60. Grifo do autor)

imaginário está estruturalmente dividido em categorias que se aproximam por características semelhantes. Para começar, ele se atém aos estudos reflexológicos do psicólogo Betcherev da Escola de Leningrado, para justificar a dimensão biopsíquica do imaginário, por estarem diretamente relacionados aos reflexos do aparelho nervoso do ser humano desde o seu nascimento até a velhice:

Só a reflexologia nos parece apresentar uma possibilidade de estudar esse ‘sistema funcional’ que é o aparelho nervoso do recém-nascido e em particular o cérebro [...]. A reflexologia do recém-nascido parece-nos evidenciar a trama metodológica sobre a qual a experiência da vida, os traumatismos fisiológicos, a adaptação positiva ou negativa ao meio virão inscrever os seus motivos e especificar o polimorfismo tanto pulsional como social da infância. (DURAND, 1997, p. 47)

Com base na teoria reflexológica betchereviana, Durand propõe uma tripartição reflexológica (postural; digestiva e copulativa), orientada pelos reflexos, que são as matrizes nas quais os esquemas ou *schèmes* (verbal)⁵⁹ vão se encaixar. Além disso, ele propõe que tais dominantes reflexológicas sejam agrupadas em uma bipartição entre dois regimes do simbolismo, que reúnem estruturas⁶⁰ próximas, um deles é o diurno (que abrange as estruturas esquizomorfas, ligadas à dominante postural) e o outro é o noturno (que envolve as estruturas sintéticas, ligadas à dominante copulativa, e as estruturas místicas, que se voltam à dominante digestiva).

Durand propõe, dessa forma, uma filosofia do imaginário, que integra os regimes heterogêneos (diurno e noturno) e a significação das imagens pertencentes ao conjunto das estruturas presentes neles.

⁵⁹ 1) *schème* da subida: ligado aos reflexos posturais, à dominante postural, que é o reflexo da posição ereta do homem, “exige as matérias luminosas, visuais e as técnicas de separação, de purificação, que as armas, as flechas, os gládio são símbolos frequentes” (DURAND, 1997, p. 54); 2) *schème* da descida/deglutição: baseado na descida do alimento conduzida pela sistema digestório, “implica as matérias da profundidade; a água ou a terra cavernosa suscita os utensílios continentes, as taças e os cofres, e faz tender para os devaneios técnicos da bebida ou do alimento” (Ibid., p. 54), equivalem as imagens de interiorização, descida, harmonização, contemplação; por fim, 3) *schème* da copulação: imagens que indicam “ciclicidade, ritmo, diálogo, progresso” (PITTA, 2005, p. 22).

⁶⁰ De acordo com Turchi, “a estrutura não é uma forma geométrica de tipo mecanicista, é um conjunto de elementos heterogêneos, reunidos empiricamente numa permanência”. (2003, p. 29). E as palavras de Durand arrematam esse conceito: “o substantivo estrutura acrescentado a atributos com sufixos tomados da etimologia da palavra forma, e que, na falta de melhor, utilizaremos metaforicamente, significará simplesmente duas coisas: em primeiro lugar que essas formas são dinâmicas, sou seja, sujeitas a transformações de um dos termos, e constituem modelos taxionômicos e pedagógicos, quer dizer, que servem comodamente para a classificação mas que podem servir, dão que são transformáveis, para modificar o campo do imaginário” (DURAND, 1997, p. 63)

2.2.1 Regime Diurno das imagens: a hipérbole e a antítese

Ao elaborar um estudo das imagens e estruturá-las, Durand busca uma resposta à inquietação principal do ser humano, a sua mortalidade, ou seja, o funcionamento do imaginário está diretamente ligado ao fato de o homem conhecer a sua mortalidade e, ao mesmo tempo, desejar fugir desse destino. “Trata-se, portanto, de uma eufemização frente ao horrendo rosto da morte, da temporalidade, do destino” (TURCHI, 2003, p. 32).

O Regime Diurno é o conjunto do que Durand denomina de estruturas esquizomorfas, ou heroicas, caracterizadas pela luta e pela vitória do homem sobre o destino/morte, relacionado à dominante postural e à verticalidade do ser humano. Esse regime possui sua própria lógica de representação, sendo considerado o regime da antítese e da hipérbole. Ana Maria Lisboa de Mello lembra que, no Regime Diurno proposto por Durand, as imagens “expressam uma luta contra a passagem temporal e contra a morte que se afigura como um destino aterrorizante” (2002, p. 15).

O Regime Diurno é apresentado pelo antropólogo em duas partes, a primeira delas, diretamente relacionada ao tempo, divide-se em símbolos teriomórficos⁶¹, nictomórficos e catamórficos. Os primeiros representam os animais, e dentro desses símbolos encontramos a distinção entre o fervilhamento (insetos e larvas em geral); a animação (animais de grande porte, que representam a morte em diversas mitologias) e a mordicância (animais devoradores, tais como leões, lobos e onças):

Toda esta teriomorfia é integrada em contos e mitos em que o motivo da queda e da salvação é particularmente nítido. Quer o demônio teriomórfico triunfe, quer as artimanhas sejam frustradas, o tema da morte e da aventura temporal e perigosa permanece subjacente a todos esses contos em que o simbolismo teriomórfico é tão aparente. (DURAND, 1997, p. 89-90)

⁶¹ Maria Zaira Turchi exemplifica, a partir da teoria de Durand, os símbolos teriomórficos: “Durand apresenta, com vasta exemplificação, os temas negativos inspirados pelo simbolismo animal, teriomorfo, que representam o horror diante da morte devoradora: o cavalo, por exemplo, em várias mitologias, em rituais xamânicos e em tradições populares conserva uma significação nefasta e macabra. Da mesma forma, o simbolismo das trevas recolhe também as valorizações negativas, quando se refere às trevas nefastas que se opõem à luz” (2003, p. 33).

Já os nictomórficos⁶² estão diretamente relacionados à noite, à escuridão, dividindo-se em situação de trevas (símbolos que representam a noite, a escuridão, a cegueira) e água escura (água sombria, convite ao suicídio, à morte, ao estático, ao sofrimento, à feminilização – menstruação):

Os símbolos nictomórficos são, portanto, animados em profundidade pelo esquema heraclítico da água que corre ou de cuja profundidade, pelo seu negrume, nos escapa, e pelo reflexo que redobra o corpo. Esta água negra é sempre, no fim de contas, o sangue, o mistério do sangue que corre nas veias ou escapa com a vida pela ferida, cujo aspecto menstrual vem ainda sobredeterminar a valorização temporal. O sangue é temível porque é senhor da vida e da morte [...]. (DURAND, 1997, p. 111)

A terceira grande epifania imaginária da angústia humana fica por conta dos símbolos catamórficos, que são relativos à queda, diretamente relacionados às experiências dolorosas, tais como o medo, a dor, a vertigem e o castigo. No Ocidente, essa queda está mais frequentemente ligada à queda moral, que à física. Sobre esses símbolos, Turchi reflete o seguinte:

O terceiro esquema, terrificante diante da temporalidade, reside nas imagens dinâmicas da queda, símbolos catamorfos. O movimento brusco do nascer é, em si mesmo, uma primeira experiência de queda e do medo, que vai acompanhar todas as tentativas autocinéticas e locomotoras do ser humano. Em síntese, todo o sentido do regime diurno do imaginário é contra o semantismo da animalidade, das trevas e da queda, relacionados ao tempo mortal. (TURCHI, 2003, p. 33)

Todas essas imagens organizadas no Regime Diurno proposto por Durand parecem apresentar, num primeiro momento, uma série de imagens desiguais. Contudo, quando dispostas em uma constelação imagética, representam um regime multimodal da angústia, do desespero, da consternação diante do tempo.

A segunda parte dos estudos do Regime Diurno opõe-se à primeira, enquanto aquela apresentava esquemas, arquétipos e símbolos negativos em face ao tempo, esta,

⁶² Turchi afirma que, “os símbolos nictomórficos podem ser reconhecidos nas trevas infernais, mas também nas águas negras, na lua negra, sempre que o sentido simbólico de noite esteja ligado ao sinistro, tenebroso” (2003, p. 33)

por seu turno, revela uma estrutura heroica, também chamada de esquizomórfica, cuja representação está ligada à vitória sobre o destino, sobre a morte⁶³.

O que o antropólogo propõe, na divisão do Regime Diurno das imagens em duas partes, é dizer que embora existam imagens que indiquem trevas, escuridão, tristeza, morte e queda, há, em contrapartida, as ascensionais, que indicam luz, vida, vitória e rebatem as anteriores e negativas. Por isso, este regime é conhecido como o da antítese e da hipérbole. Isto posto, dentro do Regime Diurno, encontramos os símbolos da animalidade, das trevas e da queda que são antitéticos em relação aos símbolos ascensionais, aos espetaculares e aos diairéticos.

Os símbolos ascensionais representam o contraponto da queda, a elevação, a verticalização. Dentre eles estão a asa, a flecha, a escada, o chifre e outros símbolos que representam a subida e a potência e são opostos aos símbolos da queda:

Os símbolos ascensionais aparecem-nos marcados pela preocupação da reconquista de uma potência perdida, de um tônus degradado pela queda. Essa reconquista pode manifestar-se de três maneiras muito próximas, ligadas por numerosos símbolos ambíguos e intermediários: pode ser ascensão ou ereção rumo a um espaço metafísico, para além do tempo [...]. Pode manifestar-se, por outro lado, em imagens mais fulgurantes, sustentadas pelo símbolo da asa e da flecha. (DURAND, 1997, p. 145).

Os símbolos espetaculares são aqueles que representam a luz e se antagonizam aos símbolos das trevas. Como exemplos, temos as cores branca e dourada, o sol e o olho, ou seja, “o mesmo isomorfismo semântico agrupa os símbolos da luz e os órgãos da luz” (DURAND, 1997, p. 158).

Por fim, dentre os símbolos isomórficos do Regime Diurno, dispomos ainda as constelações de imagens denominadas diairéticas, que indicam a purificação e as qualidades catárticas, tais como o fogo, a água, o ar/vento e o gládio, “Gládio, espada de fogo, archote, água e ar lustrais, detergentes e tira-manchas constituem assim o grande

⁶³ Gilbert Durand (1997) entende que o exercício da imaginação é uma saída para vencer o horror à morte, ou, ao menos, minimizar essa angústia: “Porque as figurações do tempo e da morte não passavam de excitações para o exorcismo, convite imaginário a empreender uma terapêutica pela imagem. É aqui que transparece um princípio constitutivo da imaginação e de que esta obra será tão somente a elucidação: figurar um mal, representar um perigo, simbolizar uma angústia é já [...] dominá-los. Qualquer epifania de um perigo à representação minimiza-o, e mais ainda quando se trata de uma epifania simbólica. Imaginar o tempo sob uma face tenebrosa é já submetê-lo a uma possibilidade de exorcismo pelas imagens da luz. A imaginação atrai o tempo ao terreno onde poderá vencê-lo com toda a facilidade. E, enquanto projeta a hipérbole assustadora dos monstros da morte, afia em segredo as armas que abaterão o dragão. A hipérbole negativa não passa de pretexto para a antítese.” (p. 123).

arsenal dos símbolos diairéticos de que a imaginação dispõe para cortar, salvar, separar e distinguir das trevas o valor luminoso” (DURAND, 1997, p. 179).

No prolongamento dos regimes e seus esquemas, seus arquétipos e seus símbolos, observamos a menção ao mito, cuja função não é construir histórias cristalizadas, acabadas, mas, principalmente, viver em constante metamorfose. A narração do mito é feita pelo homem, que, por sua vez, assegura sua renovação e recriação contínuas. Sob esse prisma, Durand caracteriza o mito da seguinte maneira:

O mito é já um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias. O mito explicita um esquema ou um grupo de esquemas. Do mesmo modo que o arquétipo promovia a ideia e que o símbolo engendrava o nome, podemos dizer que o mito promove a doutrina religiosa, o sistema filosófico ou a narrativa história e lendária. (DURAND, 1997, p. 63).

Constatamos que o mito constitui a dinâmica do símbolo, isso ocorre porque a consciência mítica se preocupa com a intuição semântica “contar mitos é introduzir a diferença e, portanto, mitizar, participar da renovação, da recriação do mito” (WUNENBURGER, 2007, p. 48). Conforme Durand, “o mito não raciocina nem descreve: ele tenta convencer pela repetição de uma relação ao longo de todas as nuances [...] possíveis” (1998, p. 86).

A análise das estruturas do mito e as imagens oriundas das relações sociais foram uma preocupação surgida nas ciências sociais, a partir da segunda metade do século XX. A justificativa para tal é a de que mito é construído por meio de uma linguagem que deve ser retratada, interpretada, traduzida, ou seja, a estrutura que constitui o mito pode ser constante, mas os seus significados são variados, podendo, então, ser um paradigma de funcionamento do imaginário.

Por esse ângulo, Gilbert Durand pondera que esses diversos significados fazem parte do que ele chama de *bacia semântica*⁶⁴ que, por sua vez, são provenientes das redes significativas que envolvem o social, o cultural e cósmico, havendo, portanto, uma relação dialética entre eles.

⁶⁴ A conceituação é encontrada, entre outras obras, em *O imaginário*, de Gilbert Durand: “[...] em primeiro lugar, o conceito de ‘bacia semântica’ permite a integração das evoluções científicas e, em seguida, uma análise mais detalhada em subconjuntos – seis, para ser exato – de uma era e área do imaginário: seu estilo, mitos condutores, motivos pictóricos, temáticas literárias etc.” (DURAND, 1998, p. 103. Grifos do autor).

Feito o levantamento teórico sobre as imagens do Regime Diurno proposto pelo antropólogo Gilbert Durand, analisemos as imagens do conto “Antes que chegue a manhã”, de Marina Colasanti. Por meio da análise do referido texto, procuraremos exemplificar a teoria por ele publicada. Além disso, cabe ressaltar que nossa intenção é demonstrar que as imagens empregadas por Colasanti estão ligadas ao tema da morte.

O título do conto trata de algo que acontecerá durante o período da noite, antes que chegue a manhã, antes que a luz apareça. É importante lembrar que a noite está presente nos símbolos nictomórficos do Regime Diurno; esse símbolo é uma representação temporal das trevas, pois “recolhe na sua substância maléfica todas as valorizações negativas precedentes” (DURAND, 1997, p. 92). Além disso, a noite é a representação da morte e da preparação para o renascimento, conforme pondera Edgar Morin:

A noite entra majestosamente nas analogias da morte. No seio das suas trevas onde tudo adormece, se apaga, repousa e se indiferencia na unidade mágica que envolve a vida multipresente e invisível, onde as essências falam na confusão das aparências, tudo se prepara para o renascimento. A noite é a placenta, o banho de renascimento do dia que vai nascer; as noites estão grávidas, diz o provérbio árabe. A noite é a morte do dia e a mãe do dia. (MORIN, 1970, p. 118)

No primeiro parágrafo do conto, a narrativa exprime uma imagem do Regime Diurno do imaginário, o fogo: “Acabada a sopa de nabos, um ferreiro cochilou por instantes junto ao fogo, depois foi deitar-se ao lado de sua esposa, soprou a vela e adormeceu” (COLASANTI, 2010, p. 54). Primeiramente, vale destacar que a sopa era de nabos, cujo significado pode estar atrelado à imortalidade, conforme encontramos no dicionário de símbolos: “os taoistas fizeram de seus grãos um alimento de imortalidade. Assim como é abundante, essa espécie de legume é imorredoura” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 627).

Na sequência, o fogo aparece e deve ser entendido como um elemento de purificação, pertencente aos símbolos diairéticos, e conforme afirmam Chevalier e Gheerbrant: “o fogo, na qualidade de elemento que queima e consome, é também símbolo de purificação e de regenerescência” (2016, p. 443). O fogo, nesse trecho, está purificando o ferreiro, seus sentimentos, o dia de trabalho exaustivo, mas, também, está demonstrando a força tecnológica presente nas mãos desse trabalhador, pois, de acordo com Durand “o símbolo do fogo é polivalente, como o mostra, talvez, a tecnologia: a

produção do fogo está ligada a gestos humanos e a utensílios muito diferentes [...]” (1997, p. 173). Está ligado, de fato, à profissão do ferreiro, que é capaz de consertar e produzir objetos diversos, é a luz, o calor, a representação da sua vida ativa, durante um dia de trabalho.

Após soprar a vela, cessar a luz e o calor, símbolos que representam o dia, a vida e a alvitez, o ferreiro adormece ao lado de sua esposa e, então, sonha: “Sonhou que subia em uma carruagem. Os cavalos galopavam, galopavam, e, embora a noite fosse interminável, logo chegaram a uma cidade e pararam diante de uma edificação nobre e grandiosa” (COLASANTI, 2010, p. 54). O seu sono é a pura representação da morte, pois, de acordo com Morin, é o momento em que o corpo chega ao plano dos espíritos, sai de si, da sua realidade, para habitar uma realidade desconhecida, para experimentar a morte:

Os primeiros instantes do sono são a imagem da morte. Um entorpecimento nebuloso apodera-se do nosso pensamento e não conseguimos determinar o instante preciso em que o eu, sob outra forma, continua a obra da existência. É um vago subterrâneo que se ilumina pouco a pouco e de onde se destacam, da sombra e da morte, pálidas figuras: o mundo dos espíritos abre-se para nós. (NERVAL *apud* MORIN, 1970, p. 118).

Após dormir, o ferreiro sonha. Chegamos, neste ponto, a outra imagem da morte, pois outro mundo se abre diante do homem adormecido – o mundo dos sonhos – afinal, eles ocorrem durante a noite, durante o sono profundo, quando não mais nos damos conta da nossa existência: “símbolo da aventura individual, tão profundamente alojado na intimidade da consciência que se subtrai a seu próprio criador, o sonho nos parece como a expressão mais secreta e mais impudica de nós mesmos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 844).

As imagens do fogo, do sono, do sonho e da noite estão imbricadas, uma vez que, ao cessar a luz (fogo), entra em cena o sono, que é a representação da morte, é a experiência da morte que o ser humano tem em vida. Isso ocorre porque não temos controle sobre o que acontece enquanto dormimos e aparecem, então, os sonhos, que nos dispersam de nós mesmos, que nos fazem percorrer caminhos nunca antes trilhados:

O sonho da noite não nos pertence. Não é um bem nosso. É, em relação a nós, um raptor, o mais desconcertante dos raptos: rapta o nosso ser. As noites, as noites não têm história. Não se ligam uma à

outra. [...]. A noite não tem futuro. Sem dúvida há noites menos negras, nas quais o nosso ser do dia ainda está suficientemente vivo para traficar com suas lembranças. (BACHELARD, 2009, p. 140).

No sonho do ferreiro, os cavalos galopavam durante a noite. A imagem do cavalo retrata os símbolos teriomórficos do Regime Diurno, de Gilbert Durand, desempenhando o papel do tempo que passa, esse tempo que não volta e que nos conduz ao destino final: a morte – “o cavalo é a própria imagem do tempo: o ano é o corpo do cavalo, o céu o dorso, a aurora a cabeça” (DURAND, 1997, p. 78). Com base nessa explanação, inferimos que os cavalos eram os responsáveis por conduzir o ferreiro ao sono eterno – à morte.

Ao chegar diante de uma edificação nobre e grandiosa, o que, para os cristãos ocidentais, pode simbolizar um espaço cósmico, celeste, a casa do Espírito Santo, o ferreiro subiu uma escadaria de pedra. O ato da subida e a imagem da escadaria exibem, de acordo com os símbolos ascensionais, uma ruptura de nível, quando o homem pode passar de um plano a outro: “A ascensão é, assim, a viagem de si, a viagem imaginária mais real de todas com que sonha a nostalgia inata da verticalidade pura, do desejo de evasão para o lugar hiper ou supraceleste” (DURAND, 1997, p. 128).

Após chegar ao alto, o ferreiro retorna para que, durante a manhã, quando a luz do dia chegar, ele retome a vida e não fique para sempre na zona etérea: “Acordou com a primeira luz da manhã varando janela e cortinado. Suas roupas estavam na cadeira. Vestiu-se rapidamente, abriu a porta, desceu a escadaria, e entrou na carruagem”. (COLASANTI, 2010, p. 55).

Os cavalos conduzem a carruagem, como se o tempo direcionasse a vida do ferreiro para um fim: “os cavalos galoparam, galoparam e, embora o dia parecesse não ter fim, logo era noite e chegaram a uma aldeia” (COLASANTI, 2010, p. 55). O ferreiro parece estar angustiado para que a noite chegue, ou, talvez, ele esteja cansado da vida, da luz.

Chegou a sua casa, alimentou-se e foi se deitar, apagando, mais uma vez, a vela “como quem apaga o dia, e entregou a cabeça ao travesseiro” (COLASANTI, 2010, p. 55). Ao apagar a vela, o ferreiro encerra um ciclo, podendo ser apenas um dia, como, também, o da vida. O simbolismo da vela indica “a individuação ao cabo da vida cósmica elementar” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2016, p. 934). Em outras palavras, a matéria acaba e a individualidade passa a outro plano. No conto, podemos

inferir que o ferreiro passa ao plano dos sonhos, que é a experiência da morte. E “lá fora, a carruagem o esperava” (COLASANTI, 2010, p. 55).

Neste primeiro momento, nossa intenção foi tratar apenas das imagens do Regime Diurno do imaginário e, a partir da análise, verificamos uma característica bastante presente no conto: a antítese. Ao contrastarmos noite/dia, luz/escuridão, subida/descida, constatamos o que o antropólogo comprovou em seus estudos – que a divisão do Regime Diurno em duas partes permite atentar para os contrários. Em outras palavras, o ferreiro sobe para alcançar uma edificação nobre, mas desce em seguida, pretendendo continuar a vida; ele dorme “despenca no sono” (COLASANTI, 2010, p. 54), mas sente a necessidade de acordar (noite/dia – escuridão/luz) para continuar a sua existência.

Em suma, a partir das imagens empregadas por Marina Colasanti, podemos interpretar que o ferreiro tem a experiência da morte/pós-morte em seu sonho, e que, além disso, ele se aproxima dela diariamente ao seguir a rotina de acordar, sair para trabalhar, retornar, tomar a sopa de nabos, apagar a vela e dormir. A cada vela apagada, é um dia a menos, que o tempo vai direcionando para o fim último – a morte.

2.2.2 Regime Noturno das imagens: a conversão e o eufemismo

Em oposição ao regime anterior, o regime noturno se preocupa em fundir e harmonizar: “ao regime heroico da antítese vai suceder o regime pleno do eufemismo” (DURAND, 1997, p. 194). Há, aqui, uma inversão de valores, principalmente no que tange a morte, uma vez que os símbolos de luz são perseguidos pelo espírito no seio da noite, e a imagem da queda se eufemiza na descida.

O Regime Noturno apresenta duas estruturas distintas – a mística e a sintética. A estrutura mística indica “uma vontade de união e um certo gosto da intimidade secreta” (DURAND, 1997, p. 269), cuja linguagem faz uso de eufemismo “a queda torna-se descida, a manducação engolimento, as trevas adoçam-se em noite, a matéria em mãe, os túmulos em moradas bem-aventuradas e em berços (DURAND, 1997, p. 273). Nesse sentido, Turchi interpreta:

O termo místico é utilizado por Durand no sentido em que se conjugam uma vontade de união e um gosto secreto pela intimidade. No universo configurado pelas estruturas místicas, não se busca

ascender a um lugar elevado, mas procura-se penetrar nas profundidades. O abismo transformado em cavidade é um objetivo ao qual se desce com prazer. O herói ao ser devorado, como, por exemplo, Jonas, não morre, mas permanece com vida no ventre do monstro, sendo, depois, resgatado. [...] A morte perde, assim, as conotações aterradoras com que estava impregnada no regime diurno e transforma-se em símbolo de repouso primordial. (TURCHI, 2003, p. 35)

A segunda, a sintética, tem gosto pela harmonização “eliminam qualquer choque, qualquer rebelião diante da imagem, mesmo nefasta e terrificante, mas que, pelo contrário, harmonizam num todo coerente as contradições mais flagrantes” (DURAND, 1997, p. 346).

A estrutura mística apresenta, em sua divisão, os símbolos da inversão e os símbolos da intimidade. Os primeiros buscam tirar o exagero relacionado ao conteúdo angustiante de uma expressão simbólica, promovendo a inversão de significados, a eufemização: “Se para o regime diurno, o puro significava ruptura e separação, para o regime noturno, ele vai denotar ingenuidade, origem” (PITTA, 2005, p. 30). Os símbolos da inversão, como o próprio nome diz, invertem os sentidos, a noite escura deixa de ser tenebrosa e passa a ser representação de calma e paz.

No entanto, como adverte Durand, a eufemização será sempre um processo delicado, sob o qual rondará constantemente o perigo da face negativa do *schème*, por exemplo, o imaginário da descida necessitará couraças, escafandros, um acompanhante por mentor, isto é, um arsenal mais complexo do que a asa, apanágio da ascensão, pois a descida arrisca-se, a todo o momento, de transformar-se em queda. Além disso, enquanto a ascensão é apelo à exterioridade, a descida é um ingresso sinestésico e visceral, logo, trajeto marcado pela lentidão, pelo cuidado, e pelo calor aconchegante da interioridade. Os símbolos desse grupamento serão a caverna, o ventre, engolidores e engolidos, a gulliverização, ou seja, símbolos de encaixamento e redobramento. (GUIZZO, 2013, p. 44)

Os símbolos da intimidade pertencem ao segundo grupo do Regime Noturno das imagens. A imagem da morte aparece não mais como avassaladora, negativa, mas como um retorno à casa, um regresso ao ventre materno. Diferentemente da forma que ela é interpretada no Regime Diurno, deixa de lado o caráter negativo, aterrorizante e passa a ser vista como uma segunda infância:

É essa inversão do sentido natural da morte que permite o isomorfismo sepulcro-berço [...]. A terra torna-se berço mágico e

benfazejo porque é o lugar do último repouso. [...] (DURAND, 1997, p. 237).

A morte é igualmente uma Alba e a paz do sepulcro um bem-aventurado aniquilamento, estando a alma na morte e no sono como no seio materno. (DURAND, 1997, p. 239)

Além da morte, o autor elenca outros refúgios íntimos, que se referem diretamente ao túmulo e ao repouso (o sono e o sonho); à moradia e à taça (a casca, a gruta, a caverna, a casa, o sótão, o chalé, o ovo, a concha) e aos alimentos e substâncias (o leite, o mel, as bebidas sagradas, o sal – ouro alimentar). Durand explica cada um desses símbolos dentro das mais variadas culturas, usando-os como exemplos que comprovam a sua tripartição reflexológica e encerra o capítulo sobre os símbolos da intimidade afirmando:

Em nome da atitude que promulga os valores da intimidade, em nome da preocupação das ligações e das fusões infinitas que a atitude repetidora da consciência comporta em nome da sutileza dos processos de negação dupla que integra o momento negativo, o *Regime Noturno* da psique é muito menos polêmico que a preocupação diurna e solar da distinção. A quietude e a fruição das riquezas não é de maneira nenhuma agressiva e sonha com o bem-estar antes de sonhar com as conquistas. A preocupação do compromisso é a marca do *Regime Noturno*. Veremos que esta preocupação leva a uma cosmologia sintética e dramática na qual se reúnem as imagens do dia e as figuras da noite. De momento, já verificamos que os símbolos noturnos não chegam constitucionalmente a libertar-se das expressões diurnas: a valorização da noite faz-se muitas vezes em termos de iluminação. O eufemismo e a antífrase só atuam sobre um termo da antítese e não se lhes segue a recíproca desvalorização do outro termo. (DURAND, 1997, p. 268).

É pertinente afirmarmos que a estrutura mística do imaginário promove a negação das angústias existenciais e da morte, fazendo com que o sujeito possa criar um mundo diferente, de harmonia, apoiado nas imagens de aconchego e de intimidade. Para chegar a esta conclusão, Durand dividiu as estruturas místicas do imaginário em quatro: o redobramento⁶⁵; a viscosidade/adesividade⁶⁶; o realismo sensorial⁶⁷ e a gulliverização⁶⁸:

⁶⁵ “A primeira estrutura que os símbolos da inversão e da intimidade evidencia é a que os psicólogos denominam *redobramento* e perseverança. Já vimos como o processo de eufemização, utilizando a dupla negação, era na sua essência um processo de redobramento. [...]. Há na profundidade da fantasia noturna uma espécie de fidelidade fundamental, uma recusa de sair das imagens familiares e aconchegantes.” (DURAND, 1997, p. 269)

Em resumo, podemos escrever que quatro estruturas místicas do imaginário em *Regime Noturno* são facilmente visíveis: a primeira é essa fidelidade na *perseveração* e o redobramento que os símbolos do encaixe e a sua sintaxe de redobramento e de dupla negação ilustram. A segunda é essa *viscosidade* eufemizante que em tudo e por toda parte adere às coisas, e que se caracteriza por utilização de antífrase, recusa de dividir, de separar e de submeter o pensamento ao implacável regime da antítese. A terceira estrutura que não passa de um caso particular da segunda, é uma ligação ao *aspecto concreto*, colorido e íntimo das coisas, ao movimento vital dos seres. Esta estrutura revela-se no trajeto imaginário que desce à intimidade dos objetos e dos seres. Por fim, a quarta estrutura, que é a da concentração, manifesta explicitamente a grande reviravolta dos valores e das imagens a que a descrição do *Regime Noturno* das fantasias nos habituou. (DURAND, 1997, p. 279. Grifos do autor).

Para finalizar as estruturas do Regime Noturno do imaginário, Durand abre a segunda parte do seu estudo agrupando as imagens em torno dos símbolos do “denário” e do “pau”. O primeiro está ligado ao tempo cíclico, ou seja, não há começo nem fim, o que nos leva a inferir que a morte, portanto, não é um fim, mas um recomeço. Como exemplos de símbolos que se encaixam no denário, temos a lua e o seu ciclo, a espiral, que indica a permanência do movimento; o simbolismo ofdiano (a cobra buscando morder seu próprio rabo e a troca de pele), diretamente relacionado com o tempo cíclico; a tecnologia do ciclo (fuso, roca, a corrente, a trama, e os arquétipos da roda – carruagem e engrenagem).

O segundo, o pau, é uma redução simbólica da árvore, que, por sua verticalidade e pela semelhança com o homem, indica o renascimento e o progresso, sugere um devir por estar em constante alteração cíclica (flores e frutos).

Os esquemas verbais do denário, imagem dos símbolos cíclicos, serão o voltar e o recensear, ligados aos arquétipos atributos para trás, passado, e tendo como arquétipos substantivos a roda, a cruz, a lua, o

⁶⁶ “Essa viscosidade manifesta-se em múltiplos domínios: social, afetivo, perceptivo, representativo. [...] esta estrutura aglutinante é acima de tudo o próprio estilo do eufemismo, levando ao extremo, da antífrase. Enquanto a estruturas esquizomórficas se definiam de saída como estruturas da antítese e mesmo da hipóbole antitética, a vocação de ligar, de atenuar as diferenças, de subtilizar o negativo pela própria negação é constitutiva desse eufemismo levado ao extremo a que se chama antífrase.” (DURAND, 1997, p. 271 e 273)

⁶⁷ “O sensorial vive no concreto, mesmo no hiperconcreto, não consegue de maneira nenhuma desligar-se dele. Sente muito mais do que pensa e deixa-se guiar na vida por essa faculdade de sentir muito perto os seres e as coisas.” (DURAND, 1997, p. 274)

⁶⁸ “A gulliverização (de Gulliver, herói de J. Swift, sobre o poder do pequeno – miniaturização) do continente (aquilo que contém) participa da mesma constelação, à medida que a redução do tamanho concentra a essência.” (PITTA, 2005, p. 32)

andrógino, e deus plural (a trindade). [...] Os esquemas verbais do pau (redução simbólica da árvore), sempre contaminado pelos arquétipos ascensionais, mas igualmente ligados ao poder fertilizante da lua, originam os símbolos das mitologias do progresso. (GUIZZO, 2013, 49-50)

Com base nesse agrupamento de imagens, Durand trata das estruturas sintéticas do imaginário, que visam “harmonizar os contrários, mantendo entre eles uma dialética que salvasse as distinções e oposições, e propor um caminho histórico e progressista” (PITTA, 2005, p. 36) e que podem ser divididas em quatro estruturas bem definidas: a estrutura de harmonização dos contrários, dentro da qual a música e sua riqueza afetiva são evidenciadas como harmonizadoras de contrários – “se a música é o limite da estrutura harmônica do imaginário, essa estrutura manifesta-se de muitas outras e mais concretas maneiras, e antes de tudo pela tendência em totalizar, organizando-o, o conteúdo do saber” (DURAND, 1997, p. 348).

A segunda estrutura diz respeito ao caráter dialético ou contrastante, onde a música não é vista como harmonia, mas a coexistência de antíteses no tempo, cujas imagens estão diretamente ligadas ao drama teatral: “qualquer drama, no sentido amplo em que o entendemos, é sempre pelo menos de duas personagens: uma representando o desejo de vida e eternidade, a outra o destino que entrava a procura do primeiro” (DURAND, 1997, p. 350).

A estrutura dramática dá origem à estrutura histórica do imaginário, pois se preocupa com todos os fenômenos humanos, com a narração dos fatos sem excluir o tempo passado e contrastá-lo com o presente e com o devir: “o imaginário quer ainda mais que um presente da narração, a compreensão exige que os contraditórios sejam pensados, ao mesmo tempo e sob a mesma relação, numa síntese” (DURAND, 1997, p. 352).

Como todas as estruturas anteriores estão, de certa forma, imbricadas, a quarta estrutura também se dá a partir da terceira, hipotipose futura, que denota a presentificação do futuro, por meio do domínio da imaginação:

Em resumo, podemos dizer que esta segunda fase do *Regime Noturno* do imaginário, que agrupa as imagens em torno dos arquétipos do “denário” e do “pau”, revela-nos, apesar da complexidade inerente à própria tentativa sintética, quatro estruturas bem demarcadas: a primeira, *estrutura da harmonização*, de que o gesto erótico é a dominante psicofisiológica, organiza as imagens quer em grande universo musical, quer em Universo simplesmente, apoiando-se na

grande rítmica da astrobiologia, raiz de todos os sistemas cosmológicos. A segunda, *estrutura dialética*, tende a conservar a todo custo os contrários no seio da harmonia cósmica. [...] A terceira constitui a *estrutura histórica*, quer dizer, uma estrutura que já não tenta – como a música ou a cosmologia – esquecer o tempo, mas que, pelo contrário, utiliza inconscientemente a hipotipose que aniquila a fatalidade da cronologia. [...] Por fim, a história, podendo assumir diferentes estilos, o estilo revolucionário que põe um ponto final ideal à história, inaugura a *estrutura progressista*. (DURAND, 1997, p. 354-355)

Com base nessas estruturas sintéticas, Durand constrói a análise da dupla personalidade do mito, sua ambiguidade, e afirma que o “que importa no mito não é exclusivamente o encadeamento da narrativa, mas também o sentido simbólico dos termos” (DURAND, 1997, p. 356). Em outras palavras, Durand postula que a sucessão dos fatos é importante, no entanto, o que mais importa numa análise mítica é a interpretação simbólica, o nível simbólico (os arquétipos), a relação entre as imagens e os seus significados, não apenas uma análise sintática da língua, porque o mito “nunca é uma notação que se traduza ou se decodifique, mas é sim presença semântica e, formado de símbolos, contém, compreensivamente, o seu próprio sentido” (DURAND, 1997, p. 357).

No que se refere a esse semantismo das imagens, buscamos entender as imagens sintéticas do Regime Noturno do imaginário dos estudos de Gilbert Durand, sempre atreladas ao tema da morte, a partir do miniconto “No mar sem hipocampos”, de Marina Colasanti.

Inicialmente, a autora apresenta uma nota introdutória “Para pescar estrelas, é preciso ficar de cabeça para baixo, com muita paciência” (COLASANTI, 2010, p. 22). Nesse trecho, a contista usa a imagem da estrela, que indica a “luz espiritual que penetra as trevas” (BECKER, 1999, p. 105), como uma busca, uma necessidade de pescar/buscar a luz (vida eterna) em meio à escuridão (morte). Ainda, o título do conto sugere que essas estrelas vivem num mar, porém, sem hipocampos, ou seja, sem cavalos-marinho, cuja simbologia indica “acompanhante das almas para outra vida” (BECKER, 1999, p. 60). Não há acompanhante algum (cavalo-marinho) para uma alma (personagem) que busca a luz eterna (estrela).

O miniconto, escrito em terceira pessoa, não descreve a personagem, apenas indica ser alguém que sai em busca da luz, das estrelas: “Assim que anoiteceu, saiu para

pescar. Peixes não, estrelas. Afastou-se da casa, atravessou um campo até o seu limite.” (COLASANTI, 2010, p. 22).

Mais uma vez, notamos a presença da noite no conto colasantiano e, como já afirmamos em análises anteriores, atribuímos a essa imagem um sinônimo da morte. Comprendemos que o personagem é um espírito que sai em busca da luz, das estrelas, que, de acordo com a definição simbólica, “Seu caráter celeste faz com que eles sejam também símbolos do espírito e, particularmente, do conflito entre as forças espirituais (ou de luz) e as forças materiais (ou de trevas)” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 404).

Alegamos que esse personagem já se encontra morto e, portanto, é um espírito, tendo em vista a imagem da casa, que, como estudamos nos símbolos de intimidade da estrutura mística do Regime Noturno, representa a intimidade de qualquer ser, a morada, é a eufemização do túmulo da morte, como observa Becker: “Muitas vezes túmulos são construídos em formas de casa com alusão ao seu significado de última morada do homem” (1999, p. 59).

Mais adiante, no conto, identificamos imagens representativas das estruturas sintéticas do Regime Noturno, que se propõem a harmonizar os contrários: “Na linha do horizonte, sentado à beira do céu, abriu a caixa das frases poéticas que havia trazido como iscas. Escolheu a mais sonora, prendeu-a firmemente na rebarba luzida” (COLASANTI, 2010, p. 22). Nesse caso, a harmonização dos contrários se dá na tentativa de unir a casa/túmulo, ambiente terreno, ao céu, concebido como “lugar a partir do qual agiam os deuses e seres divinos, e ao qual se eleva a alma depois da morte.” (BECKER, 2010, p. 63), determinante para essa interpretação é o fato de que, simbolicamente, o céu é sempre entendido como aquilo que está no plano superior ao plano terrestre.

A ideia das frases poéticas e sua sonoridade podem ser entendidas como um elemento característico das estruturas sintéticas, da estrutura harmonizante de contrários, uma vez que a música “está explicitamente colocada sob o esquema da harmonia” (DURAND, 1997, p. 347). Destarte, analisamos as imagens como símbolos que representam a morte, de modo que há uma alma querendo encontrar a luz para buscar uma harmonia entre terra (casa/túmulo) e céu, levando-nos a trazer, também, as estruturas dialéticas para análise, uma vez que a alma busca harmonia entre terra e céu, mas, ao mesmo tempo, não poderá permanecer nos dois planos simultaneamente.

Por fim, o último parágrafo nos oferece mais uma imagem do Regime Noturno para interpretação, mais precisamente do arquétipo do denário, que gravita em torno do domínio do tempo, isto é, resume o movimento cíclico do destino: “E, paciente, a Lua avançava sem mover ondas, começou a longa espera de que uma estrela viesse morder o seu anzol” (COLASANTI, 2010, p. 22). Essa imagem cíclica é a da lua, que sugere o ciclo da vida, a mensuração do tempo, de acordo com o dicionário de símbolos “A Lua é um símbolos dos ritmos biológicos: astro que cresce, decresce e desaparece, cuja vida depende da lei universal do vir-a-ser, do nascimento e da morte...” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 561). O que queremos dizer é que a lua conduziu o personagem à morte e ele, por consequência, busca a luz que a estrela pode lhe oferecer, denotando a hipotipose futura, o devir.

Curto em extensão, mas repleto de imagens, o conto de Marina Colasanti esconde, por meio do laborioso jogo de palavras, uma pluralidade de significados. Dentre eles, o desejo de uma alma (personagem) pela luz eterna (estrela), uma vez que se encontra em seu túmulo (casa), deitado, “de cabeça para baixo” (COLASANTI, 2010, p. 22), tentado pescar uma estrela, enquanto a lua concluía mais um ciclo e iniciava outro – vida/morte.

Após a explanação da teoria do imaginário de Gilbert Durand a partir das referências bibliográficas e das análises de textos literários de Marina Colasanti, é pertinente ilustrar a referida teoria a partir de um quadro disponibilizado na obra do antropólogo:

REGIMES POLARIDADES	OU	DIURNO	NOTURNO	
Estruturas		ESQUIZOMÓFICAS (ou heroicas) 1ª idealização e “recoo” artístico. 2ª diairetismo (<i>Spaltung</i>). 3ª geometrismo, simetria, gigantismo. 4ª Antítese e polêmica.	SINTÉTICAS (ou dramáticas) 1ª coincidência “oppositorum” e sistematização. 2ª dialética dos antagonistas, dramatização. 3ª historização. 4ª progressismo parcial (ciclo) ou total.	MÍSTICAS (ou antifrásicas) 1ª redobramento e perseveração. 2ª viscosidade, adesividade antifrásica. 3ª realismo sensorial. 4ª miniaturização (Gulliver).
Princípios de explicação e de justificação ou lógicos		Representação objetivamente heterogeneizante	Representação objetivamente homogeneizante	

	(antítese) e subjetivamente homogeneizante (autismo). Os princípios de EXCLUSÃO, de CONTRADIÇÃO, de IDENTIDADE funcionam plenamente.	tempo. O princípio de CAUSALIDADE, sob todas as suas formas (espec. FINAL e EFICIENTE), funciona plenamente	(perseveração) e subjetivamente heterogeneizante (esforço antifrático). Os princípios de ANALOGIA e SIMILITUDE funcionam plenamente.					
Reflexos dominantes	Dominante POSTURAL com os seus derivados <i>manuais</i> e o adjuvante das sensações à distância	Dominante COPULATIVA com os seus derivados motores <i>rítmicos</i> e os seus adjuvantes sensoriais (quinésicos, músico-rítmicos, etc.)	Dominante DIGESTIVA com os seus adjuvantes <i>cenestésicos</i> , <i>térmicos</i> e os seus derivados <i>táteis</i> , <i>olfativos</i> , <i>gustativos</i> .					
Esquemas verbais	<p style="text-align: center;">DISTINGUIR</p> <table border="0" style="width: 100%;"> <tr> <td style="width: 50%;">Separar ≠ Misturar</td> <td style="width: 50%;">Subir ≠ Cair</td> </tr> </table>		Separar ≠ Misturar	Subir ≠ Cair	<p style="text-align: center;">LIGAR</p> <table border="0" style="width: 100%;"> <tr> <td style="width: 50%;">Amadurecer Progredir</td> <td style="width: 50%;">Voltar Recensear</td> </tr> </table>	Amadurecer Progredir	Voltar Recensear	<p style="text-align: center;">CONFUNDIR</p> <p>Descer, possuir, penetrar</p>
Separar ≠ Misturar	Subir ≠ Cair							
Amadurecer Progredir	Voltar Recensear							
Arquétipos “atributos”	Puro ≠ Manchado Claro ≠ Escuro	Alto ≠ Baixo	Para a frente, Futuro	Para trás, Passado	Profundo, Calmo, Quente, Íntimo, Escondido			
Situação das “categorias” do jogo de tarô	O GLÁDIO	(O Cetro)	O PAU	O DENÁRI O	A TAÇA			
Arquétipos “substantivos”	A Luz ≠ As Trevas O Ar ≠ O Miasma A Arma Heroica ≠ A Atadura O Batismo ≠ A Mancha	O Cume ≠ O Abismo O Céu ≠ O Inferno O Chefe ≠ O Inferior O Herói ≠ O Monstro O Anjo ≠ O Animal A Asa ≠ O Réptil	O Fogo-Chama O Filho A Árvore O Germe	A Roda A Cruz A Lua O Andrógino O Deus plural	O Micro-cosmo A Criança, o Polegar O animal A Cor A Noite A Mãe O Recipiente Morada Centro Flor Mulher Alimento Substância			
			O Calendário, A Aritmologia, a Tríade, a Tétrade, a Astrobiologia					

Dos Símbolos aos Sistemas	O Sol, O Azul celeste, O Olho do Pai, As Ruínas, O Mantra, As Armas, A Vedação, A Circuncisão, A Tonsura, etc.	A Escada de mão, A Escada, O Bétulo, O Campanário, O Zigurate, A Águia, A Calhandra, A Pomba, Júpiter, etc.	A Iniciação, O Duas-vezes nascido, A Orgia, O Messias, A Pedra Filosofal, A Música, etc.	O Sacrifício, O Dragão, A Espiral, O Caracol, O Urso, O Cordeiro, A Lebre, A Roda de fiar, O Isqueiro, A <i>Baratte</i> , etc.	O Ventre, Engolidor es e Engolidos, Kobolds, Dáctilos, Osíris, As Tintas, As Pedras, Preciosas, Melusina, O véu, O Manto, A Taça, O Caldeirão, etc.	O Túmulo, O Berço, A Crisálida, A Ilha, A Caverna, O Mandala, A Barca, O Saco, O Ovo, O Leite, O Mel, O Vinho, O Ouro, etc.
---------------------------	--	---	--	--	---	---

Tabela 1: Classificação isotópica das imagens (DURAND, 1997, p. 443)

2.3 Imaginário e morte

A noite não é perfeita, não acolhe, não se abre. Não se opõe ao dia pelo silêncio, o repouso, a cessação de tarefas. Na noite, o silêncio é palavra e não repouso, porquanto a posição falta. Aí reina o incessante e o ininterrupto, não a certeza da morte consumada, mas o “eterno tormento de morrer”. (BLANCHOT, 2011, p. 126)

Escrever sobre a morte é a maneira de buscar compreendê-la, de afugentar medos, de senti-la distante mesmo sabendo que ela se aproxima silenciosamente. É não querer que ela chegue, mas estar preparado para o seu surgimento, é não sofrer tanto com a partida alheia, é tornar-se mais frio, ou, talvez, mais consciente. É um verdadeiro jogo antitético do ser humano.

Abordar essa temática é um trabalho fatigante, que exige que repensemos a nossa existência, nossas relações, nossos sentimentos, que mergulhemos em nosso mundo psíquico e nos voltemos ao nosso Eu. Em outras palavras, é o convite à tomada de consciência. Todavia, essa tarefa é árdua porque a raça humana busca, incansavelmente, formas de vencer a morte, mesmo estando certa de que a imortalidade do corpo é impossível, afinal, a matéria humana está condenada à destruição. Nesse sentido, Becker (1974) destaca que o homem é um paradoxo, dado que, ao mesmo tempo em que faz descobertas surpreendentes (devido a sua capacidade de pensamento

e reflexão), que marca pessoas, tempo e espaços, está fadado a morrer, sem escolha, sem possibilidade de alteração desse destino:

O homem tem uma identidade simbólica que o destaca nitidamente da natureza. Ele é um eu simbólico, uma criatura com um nome, com uma história de vida. É um criador com uma mente que voa alto para especular sobre o átomo e o infinito, que com imaginação pode colocar-se em um ponto no espaço e, extasiado, contemplar seu próprio planeta. [...] Este é o paradoxo: ele está fora da natureza e inapelavelmente nela; ele é dual, está lá nas estrelas e, no entanto, acha-se alojado num corpo cujo coração pulsa e que respira [...]. Seu corpo é um invólucro de carne, que lhe é estranho, sob muitos aspectos – o mais estranho e o mais repugnante dos quais é o fato de que ele sente dor, sangra e um dia irá definhando e morrer. (BECKER, 1974, p. 39)

Esse ser pensante tem a possibilidade de imprimir suas ideias no papel na tentativa de desvendar a morte, refletir sobre ela e, até mesmo, imortalizar-se, haja vista a propagação de seu nome e suas ideias por meio da obra literária ao longo do tempo. Dedicar-se à tal tarefa porque não pode vivenciar esse acontecimento naturalmente/empiricamente, apenas culturalmente, isto é, por meio do contato com as imagens representativas da experiência da morte de cada povo incorporadas aos textos publicados ao longo dos séculos.

Dado o exposto, podemos afirmar que morte e literatura estão imbricadas, pois uma está inserida na outra. Essa afirmação se deve à constatação de que, desde as narrativas mais antigas sobre as quais se tem conhecimento, existem histórias de morte que refletem sobre as principais incógnitas do homem: a imortalidade, como é possível notar na obra *A divina Comédia*⁶⁹, de Dante Alighieri; e a de exaltação à vida, o *Carpe Diem*, frente aos problemas sociais, a exemplo disso, resgatamos *Decameron*⁷⁰, de Giovanni Bocaccio, que é produzida em um contexto de Peste Negra.

À luz dessas afirmações, asseguramos que a escrita é libertadora, já que, por meio da palavra, o autor se despe do tempo, de forma que sua produção seja sempre

⁶⁹ Segundo Salvatore D’Onofrio (1990), “*A Divina comédia* é também e sobretudo *história da humildade* toda, pois seu protagonista assume o papel simbólico de cidadão do mundo, que sofre e luta para alcançar os ideais cívicos da união, da justiça e do amor nesta terra e a fê num mundo melhor no além” (p. 177).

⁷⁰ Esse mesmo historiador literário resume a história da seguinte maneira, “*O Decameron*, conjunto de cem novelas, publicadas em 1350. O autor imagina que dez jovens, três moças e sete rapazes, para fugir da peste que assola a Florença, se refugiam numa colina e, durante dez dias (daí, o nome da coletânea), passam o tempo contando novelas. Os temas são os mais variados, misturando-se cenas de amor idílico com narrações escabrosas sobre o erotismo dos padres. Enfim, é a descrição de quadros da vida da Florença trecentista, feita por um artista refinado, livre de qualquer preconceito de ordem religiosa ou moral” (Ibid., p. 154-155).

reatualizada por seus leitores e possa ser lida no decorrer da história. De mais a mais, ela serve como uma tentativa de reflexão acerca de assuntos angustiantes, temerosos e praticamente inexplicáveis, como a morte. Sobre os sentimentos envolvidos na escrita, Blanchot sublinha que:

Escrever é entrar na afirmação da solidão onde o fascínio ameaça. É correr o risco da ausência de tempo, onde reina o eterno recomeço. É passar do Eu ao Ele, de modo que o que me acontece, não acontece a ninguém, é anônimo pelo fato de que isso me diz respeito, repete-se numa disseminação infinita. Escrever é dispor a linguagem sob o fascínio e, por ela, permanecer em contato com o meio absoluto, onde a coisa se torna imagem, onde a imagem, de alusão a uma figura se converte em alusão ao que é sem figura e, de forma desenhada sobre a ausência torna-se a presença informe dessa ausência, a abertura opaca e vazia sobre o que é quando não há mais ninguém, quando ainda não há ninguém. (BLANCHOT, 2011, p. 25-26).

Ademais, as reflexões ou elaborações sobre a morte são feitas com o intuito de buscar dominar o assunto, procurando mudar a “maneira humana de ver a vida, a morte, o mundo” (RODRIGUES, 2006, p. 19). Isso porque a morte de qualquer pessoa, seja adulto, seja criança, desestabiliza a comunidade na qual esses sujeitos se localizam, porquanto é difícil aceitar a perda de um ente próximo e pertencente ao nosso meio social. A morte “destrói ao mesmo tempo o ser social investido sobre a individualidade física, ao qual a consciência coletiva atribuía uma maior ou menor dignidade” (RODRIGUES, 2006, p. 20).

Outrossim, a necessidade de falar sobre a morte está atrelada ao fato de que as pedagogias sociais transformam a morte em tabu. Essa afirmação se justifica porque, estando investido em atividades vitais diárias, plenas de vida, o homem não leva em consideração a possibilidade da morte de familiares e de amigos, muito menos da própria, o que implica em uma cegueira em relação à morte. Logo, o homem a ignora, tornando-se um consciente inconsciente, pois ele tem noção de que a finitude é destino de todos, no entanto, está constantemente procurando fugir à ideia de morte. É um conflito existencial, um obstáculo insuperável. Nesse sentido, Edgar Morin corrobora: “a morte está frequentemente ausente no campo da consciência, que, aderindo ao presente, afasta tudo o que não for o presente [...]. Nessa perspectiva, a participação na vida simplesmente vivida implica em si mesma uma cegueira à morte.” (MORIN, 1970, p. 60).

2.3.1 Considerações acerca da vida e da morte

Discutir qualquer assunto não é uma tarefa fácil, e sobre a morte nos parece algo ainda mais complexo. Vivemos a morte, mas apenas a do outro, jamais saberemos refletir sobre nossa própria, conforme justifica Françoise Dastur, “porque não há experiência da morte como tal [...], mas somente experiência da morte do outro e instituição, nesta primeira experiência do luto, da própria referência a si como um mortal” (2002, p. 14). O que significa dizer que não é possível saber o que acontece quando a morte chega nem o que se dá depois dela. A única comprovação que temos, a cada morte que ocorre aos sujeitos que nos cercam, é que somos mortais.

Nessa senda, optamos por fazer um apanhado bibliográfico de modo a averiguar as descrições/definições da morte a partir das mais variadas áreas da ciência, dentre elas, destacaremos as seguintes: a Ciência/Biologia; a Antropologia; a Filosofia; a Psicologia; a Psicanálise e a Religião. Entretanto, não será possível pensarmos sobre a morte sem refletirmos sobre a vida, em específico, sobre a origem dela.

Hernani Guimarães Andrade, fundador do Instituto Brasileiro de Pesquisas Psicobiofísicas, em sua obra *Morte, renascimento e evolução: uma biologia transcendental* (1982), apresenta uma série de reflexões sobre a vida, ou melhor, sobre a origem da vida na Terra, resgatando postulados de cientistas de diversas áreas, incluindo a biologia, a física e a química.

Inicialmente, Andrade (1982) trata da gênese e da biogênese da vida, demonstrando, por meio de estudos científicos, que “a vida provavelmente surgiu tão logo a crosta da Terra se resfriou o suficiente para nela se formarem os primeiros compostos químicos orgânicos indispensáveis à constituição dos seres vivos” (p. 4). O pesquisador argumenta que os seres humanos surgiram de uma paisagem atingida por tormentas, por terremotos e flagelada pelos vulcões.

Na sequência, na tentativa de explicar como se originou o ser vivo e evoluiu para o que somos hoje, Andrade faz explanações que estabelecem um diálogo entre a física, a química e a biologia. Ele explica que o jogo da ordem e da desordem (entropia progressiva⁷¹) de elementos químicos necessários para a formação do ser vivo é o fator

⁷¹ Andrade nos ensina que a palavra entropia é o jogo da ordem e da desordem dos elementos químicos em nosso organismo capaz de alterar a composição primitiva de uma vida: “[...] O Universo, ao que parece, partiu de um gigantesco aglomerado de partículas em movimento intensíssimo, no seio do qual se

fundamental para a evolução da vida. Quando tais elementos são submetidos à desordem, por meio do contato com o exterior e das trocas de calor (Termodinâmica⁷²), por exemplo, não existe mais possibilidade de retomada da ordem primitiva daquele ser e, conseqüentemente, há uma evolução.

O pesquisador traz essas acepções de modo a justificar, por meio da Ciência, que a vida, especialmente humana, não surgiu repentinamente, por meio de uma força espiritual, conforme disposto no livro de “Gênesis”, na *Bíblia Sagrada*, mas ela foi se ordenando e desordenando (biofisicamente) para chegar ao que somos hoje. Como justificativa, Andrade alega que “Na competição ordem *versus* desordem, em nosso mundo, a desordem tende a levar vantagem” (ANDRADE, 1982, p. 33), o teórico quer dizer que a vida está em constante mutação, logo, não retornaremos a nossa versão primitiva.

Após explanar sobre a influência da física e dos elementos químicos na formação da vida, Andrade disserta sobre o Vitalismo⁷³, que, segundo ele, teve “implicações com a crença na existência da alma e do espírito” (1982, p. 52). Essa teoria determinava que a matéria, o corpo, o homem, só poderia existir a partir de uma força externa, vital, cuja explicação não seria possível para os princípios biofísicoquímicos. Assim, a essência da vida podia ser entendida como um sopro infundido ao organismo material.

Tal pensamento perdurou no homem ocidental até segunda metade do século XIX, quando houve o advento da Ciência a partir das ideias evolucionistas⁷⁴ e das teorias sobre o Materialismo Mecanicista⁷⁵, que tiraram o Vitalismo de cena. O materialismo e o evolucionismo colocaram em choque a ideia de que o homem advém de um influxo espiritual. E, a partir do Reduccionismo, que não deixa de ser uma interpretação materialista e mecanicista da vida, “a qual procura reduzir toda a

assinalavam e hoje se assinalam, ainda, zonas de consideráveis níveis energéticos, ou seja, de altas temperaturas. São como as posições máximas de determinada organização cujo esboroamento se vem desenrolando há milênios. A entropia ali progrediu incessantemente.” (ANDRADE, 1982, p. 35-36)

⁷² O autor em questão elucida o termo, levando-nos a entendê-lo como “Ciência que cuida dos fenômenos caloríficos.” (Ibid., p. 34)

⁷³ Sobre o Vitalismo, Andrade esclarece que, “sem obrigatoriamente aceitar a presença de um espírito ou alma nos seres vivos, era crença generalizada que a vida depende de uma força ou *fluido vital* capaz de animar a matéria. O referido fluido vital seria irreduzível às categorias físico-químicas materiais. Portanto, o que caracteriza a doutrina vitalista é a necessidade de um princípio irreduzível ao domínio físico-químico, o qual se supõe indispensável para vivificar o organismo material.” (ANDRADE, 1982, p. 51)

⁷⁴ Com o aparecimento das ideias evolucionistas, de Lamarck (1809) e de Darwin (1859), “os homens começavam, então, a abandonar os dogmas religiosos” (Ibid., p. 52).

⁷⁵ A concepção materialista mecanicista, como o nome orienta, “demonstra que todos os fenômenos, incluindo os biológicos e, portanto, os psicológicos, são fundamentalmente materiais.” (Ibid., p. 53).

fenomenologia biológica a processos exclusivamente físico-químicos e fisiológicos” (ANDRADE, 1982, p. 54), passou-se a pensar que o homem é matéria formada por elementos químicos. Isso significa dizer que, ao morrer, ele se decompõe e “garante o retorno dos constituintes da substância orgânica ao depósito universal de matéria inanimada” (ANDRADE, 1982, p. 146), demonstrando que vida e morte são antagônicas, já que a única coisa que restará desse indivíduo é a matéria que o compôs.

Com base nesses avanços históricos sobre a origem e a evolução do entendimento acerca da vida, depreendemos que, para a Ciência, não existe uma força espiritual que seja capaz de garantir a vida. Antes, porém, existe uma combinação de elementos estudados pela química, pela física e pela biologia, que se ordenam para originar uma nova espécie, que, por sua vez, será capaz de se reproduzir fielmente. Tal assertiva é, portanto, a definição de vida para a ciência, a partir dos pressupostos de Alberts *et al*, que definem que “o organismo parental transfere as informações específicas, minuciosamente detalhadas, das características que seus descendentes devem ter. Este fenômeno da hereditariedade é a parte central da definição da vida” (ALBERTS *et al*, 2010, p. 01).

Exposta a delimitação sobre a existência, seguimos, agora, para a o conceito de morte, que é concebida como sendo antagônica à vida, visto que representa o fim, a interrupção das funções vitais e das atividades biológicas de um ser vivo, ocorridas ao longo do tempo. A justificativa para tal asserção está calcada no fato de o corpo humano passar por um processo degenerativo que diminui as funções biológicas, químicas e físico-químicas, resultando na morte do organismo.

A passagem do tempo é a principal responsável para que os fatores supracitados ocorram, pois, à medida que os seres envelhecem, o DNA é afetado, as alterações genéticas são modificadas e, conseqüentemente, as células são desorganizadas, tornando-se incapazes de serem divididas como antes. Esse processo de senescência (envelhecimento)⁷⁶ provoca alterações graduais no funcionamento do organismo e, conforme o tempo passa, o declínio físico e mental torna-se evidente.

⁷⁶ Buscando um conceito biológico para o envelhecimento, deparamo-nos com a explicação de como se dá esse processo em nosso organismo: “Em fibroblastos humanos, a senescência celular replicativa parece ser ocasionada por mudanças na estrutura dos telômeros, as sequências de DNA repetitivo e proteínas associadas presentes nas extremidades dos cromossomos. [...] quando uma célula se divide, as sequências de DNA telomérico não são replicadas da mesma maneira que o restante do genoma e, ao invés disso, são sintetizadas pela enzima telomerase. A telomerase também promove a formação de estruturas de capa de proteína que protegem as extremidades dos cromossomos. Como os fibroblastos humanos, e muitas outras células somáticas humanas, são deficientes em telomerase, seus telômeros se tornam mais curtos a

Tal descrição está relacionada à deterioração progressiva, que é o envelhecimento. Ao mesmo tempo, revela quão doloroso é para os seres humanos reconhecer que a vida é um motor do envelhecimento. Desde o momento da concepção, o organismo passa por morte celular, primeiramente, para nos dar forma (mãos, braços, pernas, pés...) e, depois, para nos conduzir ao corolário final – a morte.

Quanto ao tema do envelhecimento, observamos que Marina Colasanti, escreveu alguns contos que apresentam a imagem do velho/idoso e de sua proximidade com a morte, ora desejando que ela chegue, a ponto de querer buscá-la, como em “A casa da Morte” (COLASANTI, 2015, p. 401), ora simplesmente sendo levado por ela, uma morte natural, a exemplo de “Alguém bate à porta” (COLASANTI, 2015, p. 377).

Desses, escolhemos o conto “A casa da Morte”, para apresentar uma análise que ilustra as acepções biológicas sobre a morte por meio do arranjo de imagens que é costurado ao longo da narrativa. Esse texto conta a história de uma mulher que, estando velha, característica representada por meio da falta de ar, da dificuldade de falar (sinal de que a morte celular está ocorrendo progressivamente), reclama para a filha que a vida ainda mantém “a mão pesada” (p. 401) sobre seu ombro e que precisa da sua ajuda para ir até a casa da Morte⁷⁷.

Primeiramente, nesse trecho, destacamos o desejo de morrer, que pode estar atrelado “a sensação de ser uma sobrecarga para a família” (KOVÁCS, 2003, p. 207). Neste caso, para a filha, pois afirma que já não há mais ninguém além delas e que esta deve levá-la à casa da Morte: “Não há mais homens na nossa família, e só posso contar com você para a tarefa espinhosa” (COLASANTI, 2015, p. 401). A velha pensa que já não há mais a quem possa servir, pelo contrário, sua vida parece ser uma carga tanto para ela quanto para a filha e, portanto, é chegada a hora de partir à procura da morte.

Em seguida, precisamos refletir sobre a imagem da casa, que, na organização arquetípica de Durand, encaixa-se nos símbolos da intimidade do Regime Noturno, “a casa é uma construção... mas é também uma habitação, um lar” (DURAND, 1997, p. 244), o que nos leva a entender que a velha já se sente próxima da morte, indicando que quer deixar o seu lar em vida para buscar o seu lar ou o repouso da morte. Lembramos

cada divisão celular, e suas capas de proteína protetoras se deterioram progressivamente. (ALBERTS *et al.*, 2010, p. 1107).

⁷⁷ No conto, Marina Colasanti emprega a letra maiúscula na palavra Morte, tratando-a como uma personagem.

que, nesse regime, a morte deixa de ter uma conotação negativa e passa a ser vista como um acontecimento positivo, íntimo.

É importante mencionarmos que a casa à qual a velha se refere pode estar ligada à nova morada, ao túmulo, “porque o túmulo é uma casa [...]. Na qualidade de casa do morto, ele corresponde também, e sobretudo, à sobrevivência pós-mortal do duplo, o qual, tal como o vivo, tem de possuir domicílio” (MORIN, 1970, p. 117). O emprego da imagem da casa para representar a morte pode ser justificada por meio das palavras de Bachelard, indicando que tudo o que almejamos é um lugar, tanto no presente, quanto no futuro:

Pois a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda acepção do termo. [...] (BACHELARD, 1988, p. 112).

[...] é necessário mostrar que a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que frequentemente intervêm, às vezes se opondo, às vezes estimulando-se um ao outro. (BACHELARD, 1988, p. 113)

A casa é nosso local de intimidade, onde nos despimos de todos os problemas, onde somos acolhidos, nos refugiamos e descansamos. Por isso, desejar um lar no pós-morte é comum, tão comum que, até pouco tempo atrás (e em cidades brasileiras menores ainda existe essa tradição), construía-se casas para abrigar o defunto (ou seus ossos), como a representação do repouso eterno, da morada eterna. A casa mortuária é sinônimo de proteção e abrigo, sinalizando que o morto terá um local para se estabelecer no paraíso.

Sem hesitar, a filha questionou onde ficava tal casa e a mãe respondeu que não sabia, que precisavam perguntar pelo caminho. Então, a filha resolveu organizar a casa onde moravam, pedir que a vizinha alimentasse o cachorro e se preparar para a viagem até a casa da Morte: “Por fim, deitou a mãe no trançado de bambus e esteiras que havia feito, prendeu suas longas varas laterais nos arreios do burro que o arrastaria – pobre burro, tão velho ele também, aproveitaria a contento o futuro endereço [...]” (COLASANTI, 2015, p. 401).

A partir dessa preparação, inicia-se um rito de passagem da velha, que queria deixar a casa do presente (inerente à vida) para procurar pela casa do futuro (a morada

da morte). Ao deitar a mãe em um trançado de bambus, a filha parecia estar preparando um rito funerário, de modo que os bambus conduzissem a mãe a um lugar melhor, onde ela não mais sofresse, não sentisse dores e fosse feliz. O símbolo bambu, nas palavras de Chevalier e Gheerbrant, representa a cessação desse sofrimento que, aparentemente, a velha vinha sofrendo: “um pedaço de bambu é um símbolo da alegria, da alegria simples de viver, sem doença e sem preocupação” (2016, p. 118). Desse modo, ao preparar esse rito com bambus, a filha parecia desejar que a mãe não mais possuísse qualquer sofrimento ou preocupação oriundos da luta diária quando chegasse à casa da Morte, ou melhor, quando alcançasse a vida eterna.

Andaram, mãe e filha, sem destino certo, deixaram o espaço familiar e adentraram num mundo estranho. Pararam diante de uma estalagem, era noite, estavam famintas e buscavam por informações sobre o local que procuravam: “Mas, se de fato conseguiram um bom ensopado e uma cama larga, ninguém soube lhes dizer onde morava a Senhora⁷⁸, embora todos a conhecessem” (COLASANTI, 2015, p. 402). Esse trecho remete a informações anteriormente elaboradas, isto é, indica que qualquer sujeito conhece a morte, enquanto experiência constante no imaginário humano, todavia, ninguém tem a experiência do morrer.

Sem que amanhecesse, mãe e filha saíram à procura, adentraram um bosque, sentiram o ar fresco e a vegetação verde e densa, “quando um súbito agitar atravessou as folhas e, entre grasnidos e bater de asas, aves negras levantaram voo abandonando a sua presa” (COLASANTI, 2015, p. 402). Nesse trecho, destacamos as imagens das asas e das aves negras. As imagens mencionadas constituem os símbolos ascensionais, de acordo com a classificação das imagens proposta por Durand, diretamente ligadas à dominante postural. As asas, acessórios das aves representam a subida: “a asa é atributo do voar, não do pássaro, ou do inseto. [...] As imagens ornitológicas remetem todas para o desejo dinâmico de elevação, de sublimação.” (DURAND, 1997, p. 131).

Essa ideia de elevação se relaciona com a crença de que há um local, um céu, um paraíso, uma casa para repouso da alma após a morte. Destacamos nesta interpretação o diálogo entre os conceitos biológicos e os religiosos, uma vez que o primeiro não postula crenças acerca de um pós-morte, entretanto, a religião, mais

⁷⁸ Todas as palavras que representam a morte são escritas com letra maiúscula na obra de Marina Colasanti.

precisamente a cristã⁷⁹, não apenas acredita no paraíso como prega a necessidade de uma preparação em vida para o destino da alma após o falecimento do corpo.

As aves negras, por sua vez, estão ligadas ao escuro. Assim, existe aqui um contraponto, ou melhor, um jogo de contrários, pois a asa é essencialmente um símbolo ascensional do regime diurno, que indica pureza. Ao contrário do negro que, segundo Durand, é sempre valorizado negativamente (1997, p. 92). O negro, portanto, denota algo nefasto, ligado ao regime diurno, como realmente ocorre no conto, visto que a presa abandonada por essas aves é um corpo enforcado, pendido de um galho. Essa cena revela que a morte não chegou naturalmente, com a velhice, mas foi um desejo do próprio indivíduo ou de outro (suicídio/homicídio):

O suicídio, ruptura suprema, é a reconciliação suprema, desesperada com o mundo. [...] Quando o suicídio se manifesta, não somente a sociedade não conseguiu expulsar a morte, não somente não conseguiu dar o gosto pela vida ao indivíduo, como também está vencida, negada; nada pode por e contra a morte do homem. (MORIN, 1970, p. 47)

O homicídio é não somente a satisfação de um desejo de matar, a satisfação de matar, mas também a satisfação de matar um homem, isto é, de se afirmar pela destruição de alguém. [...] No caso extremo, a afirmação absoluta de uma individualidade implica a destruição absoluta das outras. (MORIN, 1970, p. 64)

Mãe e filha levaram um susto com a queda do corpo a sua frente, mas a velha pensou que era realmente essa a ajuda que precisavam e “sem se aproximar, que a visão não era agradável, gritaram para o enforcado a sua pergunta. Só um suspiro fundo e lúgubre respondeu, ecoando entre os troncos. Mas talvez fosse o vento” (COLASANTI, 2015, p. 402). O vento é uma imagem recorrentemente usada nos contos de Marina Colasanti. Como já discorreremos nesta tese, ele representa uma imagem espiritual, que vem de cima, trazendo uma mensagem:

Os ventos também são instrumentos de força divina; dão vida, castigam, ensinam; são sinais e, como anjos, portadores de mensagens. São manifestação de um divino, que deseja comunicar as suas emoções, desde a mais terna doçura até a mais tempestuosa cólera. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 936)

⁷⁹ Nesta pesquisa, o Cristianismo será foco de análise e interpretações.

No conto, essa mensagem possivelmente exprimida pelo vento pode ter a intenção de ensinar à velha e à filha que não se busca a própria morte, nem a de ninguém, mas que é preciso esperar que ela ocorra de forma natural, que ela chegue, sem pressa. Inconscientemente, o recado parece ter sido compreendido, pois “o burro moveu as orelhas, um arrepio percorreu mãe e filha. Melhor afastar-se logo, passando ao largo do corpo claro” (COLASANTI, 2015, p. 402).

Mesmo passando por esse obstáculo, mãe, filha e burro continuaram a viagem, agora mais lentamente, “fosse pela dificuldade do caminho, fosse pela sombra das árvores, mal perceberam que a tarde se ia.” (COLASANTI, 2015, p. 402). As árvores podem indicar um símbolo cíclico e que pode ser comparado à evolução da vida humana, sendo, desse modo, consideradas símbolos noturnos. Nas palavras de Durand, “toda evolução progressiva se figura sob os traços da árvore ramosa. [...] Não se deve acreditar que a árvore se livre tão facilmente de seus vínculos cíclicos” (1997, p. 343). Nesse trecho do conto, portanto, podemos dizer que a árvore representa o homem e o ciclo natural de sua vida: nascer, crescer e morrer, uma reciprocidade cíclica. Sobre essa concepção, Chevalier e Gheerbrant discorrem o seguinte:

Essa ideia de reciprocidade conduz àquela de união entre o contínuo e o descontínuo, a unidade e a dualidade, ao deslizamento simbólico da Árvore da Vida para a Árvore da Sabedoria, essa Árvore da Ciência do Bem e do Mal que, sem embargo, se distingue da primeira. No paraíso terrestre, será o instrumento da queda de Adão, como a árvore da vida será o de sua redenção, com a crucificação de Jesus. (2016, p. 87)

A sombra oriunda da árvore, pela cor e pela simbologia, representa o negativo, visto que a cor negra está sempre atrelada às trevas e, conseqüentemente, à morte. Assim, deve-se respeitar o ciclo da vida, como ciclo da árvore, de modo que o homem nasça e cresça, e só quando estiver desenvolvido o suficiente, poderá desfrutar da sombra, ou, então, da morte.

“Quando se deram conta, era noite. Tudo escuro. Brilhava apenas, lá adiante, uma luz de chama. E para a luz foram elas” (COLASANTI, 2015, p. 402). A noite, imagem também bastante empregada nos contos colasantianos, está sempre colocada paradoxalmente à luz, num jogo de contrários, como quem trata de vida e morte simultaneamente, do mesmo modo que considera Durand acerca desse símbolo: “a noite opõe-se, primeiro, ao dia, que minimiza porque não passa do prólogo dela, depois a

noite é valorizada [...]. A noite introduz igualmente uma doce necrofilia que traz consigo uma valorização positiva do luto e da morte” (DURAND, 1997, p. 220).

Como a velha está à procura da casa da Morte, de seu túmulo, de seu fim, há, no conto, o emprego de imagens noturnas, no entanto, há sempre a luz na sequência, de modo a demonstrar que ainda não é chegada a hora de morrer. O fogo é um símbolo ambíguo, pois, ao mesmo tempo em que representa uma chama purificadora, por meio da luz e da verdade, também queima, destrói, sem que haja a possibilidade de regeneração. No caso do conto, entendemos que a luz da chama, é a luz da vida, é uma espécie de purificação, como se a vida precisasse ser purificada antes de findar, funcionando como num rito de passagem para a morte.

Ao se aproximarem da luz, ou melhor, da fogueira que irradiava aquela luz, a velha e a filha observaram que havia carne no espeto e que alguns homens estavam próximos dele: “Era um bando de salteadores” (COLASANTI, 2015, p. 402). No entanto, os meliantes as receberam com generosidade, afinal, não havia o que roubar delas, e, inclusive, ofereceram-lhes a carne e o vinho. Apenas mais tarde, revelaram sua atividade.

A imagem da carne, de acordo com o pensamento Cristão, é a representação do homem e de seus pecados, em contraposição ao divino espírito, além disso, simboliza a vulnerabilidade humana, em conformidade ao que demonstram Chevalier e Gheerbrant:

No novo Testamento, a carne é associada ao sangue para designar a natureza humana de Cristo e do homem; o antagonismo entre a carne e o espírito exprime o abismo entre a natureza e a graça. [...] abandonar-se à carne significa não somente tornar-se passivo, como também introduzir em si mesmo um gérmen de corrupção. (2016, p. 187)

Com base nesse excerto, é possível entender que reside aí o jogo de contrários entre a fragilidade humana (carne) e o divino espírito (o vinho), já que o vinho é sinônimo de imortalidade, do sangue de Cristo: “o vinho é geralmente associado ao sangue, tanto pela cor quanto por seu caráter de essência de planta: é a porção de vida ou de imortalidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 956).

A fragilidade humana com que a velha e a filha se encontravam (representada pela carne) tanto por conta do histórico delas, quanto pela busca incessante pela Morte, deparando-se com situações que poderiam colocá-las em perigo, indica que os perigos e

os problemas terrenos já não mais importavam, o que elas realmente buscavam era a paz, a vida eterna, a imortalidade (representada pelo vinho).

Desse modo, a velha, que procurava “gente íntima da Morte” (COLASANTI, 2015, p. 402) que pudesse lhe fornecer o endereço dela, não perdeu a oportunidade de se aproximar dos salteadores e questionar o que desejava, pois sendo eles meliantes, deviam matar muitas pessoas para sustentar sua atividade. Contudo, o chefe deles respondeu que embora eles despachassem muitos, jamais os entregava na porta.

A velha se cansou e disse à filha que havia dado a ela uma tarefa, mas não sabia quão difícil seria, então, era chegada a hora de voltar para casa. Novamente a imagem da casa aparece, mas, desta vez, o desejo da mulher é voltar à sua antiga morada, afinal “sabemos que estamos mais tranquilos, mais seguros na velha moradia, na casa natal do que na casa das ruas que não habitamos senão passageiramente.” (BACHELARD, 1988, p. 137). Assim fez a filha, ao chegarem a sua casa, a vizinha logo ouviu o barulho e comentou: “É que sorte estivessem estado ausentes, pois a Morte estivera ali, e não encontrando ninguém, levava somente o cão” (COLASANTI, 2015, p. 404).

A partir desse ponto, podemos interpretar a chegada da morte na velhice como algo natural, ou seja, todos têm o seu tempo de vida, não adianta buscar a morte, não basta querer, o organismo precisa estar preparado para morrer, pois a “velhice e a morte parecem perfeitamente inscritas na herança genética” (MORIN, 1970, p. 297). Por mais que o homem queira uma libertação da vida, que lhe parece pesada e sofrida, a morte é algo que independe do seu desejo, apenas do tempo, “porque pela consciência e pela representação o homem vive realmente sob o domínio do tempo” (DURAND, 1997, p. 351).

No último parágrafo do conto, a velha reflete que não havia achado o endereço da morte, contudo, essa sempre soubera o seu. “Voltará, pensou ainda, com certeza, voltará. E, entrando em casa, pediu à filha seu xale branco de lã. Começava a sentir frio” (COLASANTI, 2015, p. 404). O xale branco vem em oposição às cores escuras, ao negrume, levando-nos a inferir que, após passar por um processo de purificação, por meio do calor/luz do fogo, isto é, após fazer uma viagem purificadora que corresponde a um rito de passagem, consoante ao que descrevem Chevalier e Gheerbrant, “o simbolismo da viagem, particularmente rico, resume-se no entanto na busca da verdade, da paz, da imortalidade, da procura e da descoberta de um centro espiritual” (2016, p.

951) e após ter a certeza de que a morte chegaria, a velha sente segurança, sente a pureza divina, já que “a brancura resplandecente é um atributo diretamente divino [...]” (BACHELARD, 1996, p. 24), e se acalma, pois sente frio, imagem que remete à morte, à falta de calor, à falta de vida.

O conto nos leva a perceber que a morte natural de qualquer ser humano chega no momento certo, não há como antecipá-la, não existe possibilidade de buscá-la antes que o organismo esteja pronto para morrer. O frio, ou ainda, o corpo gelado, é uma característica da morte, tendo em vista que o processo de decomposição se inicia alguns minutos após o falecimento. O frio da morte (*algor mortis*) ocorre quando o coração para de bater, o sangue se torna mais ácido por conta do acúmulo de dióxido de carbono e as células vão se dividindo até esvaziar as enzimas do tecido, resultando num corpo gelado.

Desse modo, o conto “A Casa da Morte” exemplifica a primeira tentativa conceitual de morte neste capítulo, a partir da Biologia, que explica a senescência do organismo vivo e, nesse sentido, Morin constata que:

Num dado estágio, o organismo começa a envelhecer para morrer, tal como em determinada fase deixou de crescer e de se desenvolver. A velhice e a morte parecem perfeitamente inscritas na herança genética. Os seus processos são sintomas de uma lei geral cuja origem concreta nos escapa por ser anterior ao desenvolvimento do indivíduo, mas que está inscrita no seu filo como o seu próprio desenvolvimento. [...] a morte é acidente, traumatismo, *pathos*, em relação ao indivíduo humano considerado como norma. [...] a velhice, tal como a morte (e a velhice é a morte), é uma consequência normal e patológica do ciclo vital da diferenciação celular e da reprodução sexual [...] (MORIN, 1970, p. 297)

Velhice e morte são, portanto, normais e se manifestam ao longo do tempo, primeiro uma, a velhice, em seguida, a outra, a morte. Embora, com o domínio do conhecimento científico e tecnológico, o homem busque vencê-la ou enganá-la, a única coisa que consegue, muitas vezes, é procrastiná-la, pois envelhecer é sinônimo de morrer e por mais que se lute contra a velhice, ainda não se conseguiu chegar à imortalidade celular.

Apesar de termos citado Edgar Morin, antropólogo, sociólogo e filósofo francês, ao longo da análise anterior, que estava voltada à exemplificação do conceito biológico de morte, passamos, neste momento, a buscar conceituar a morte com olhos

voltados à área da Antropologia⁸⁰. Vale ressaltar que essa ciência é a área sobre a qual edificamos, aos poucos, esta tese, a julgar pela análise das imagens ser feita, primordialmente, com base na teoria do Imaginário de Gilbert Durand, antropólogo, que buscou elaborar uma espécie de biblioteca de imagens resultante de um “trajecto antropológico⁸¹ que leva em conta a homologia do psíquico, do cósmico, do social e mesmo do biológico”. (DURAND, 1997, capa).

Para começar com definições antropológicas, utilizaremos o *Diccionario de Antropologia*, de Thomas Barfield:

Como indudable universal, de referencia frecuente entre poetas, uno podría entender que la muerte es entendida de forma idéntica en todo lugar. Incluso la definición de fallecido es un constructo social. [...]. Además, qué ocurre en la muerte – qué es ésta - se entiende de modo distinto em culturas diferentes. A menudo guarda relación con a propia concepción de qué es la vida, y con la manera de tratar la enfermedad.⁸² (BARFIELD, 2000, p. 443)

A morte, conforme identificamos no dicionário de antropologia, é o atributo mais humano e mais cultural do homem, ou seja, o homem sabe que morrerá, mas, ao mesmo tempo, tende a negar isso de diferentes formas, em diferentes culturas. Dessa forma, a antropologia estuda a relação do homem com a morte, debatendo sobre esse acontecimento e reconhecendo que ele está presente durante toda a vida, porém, mesmo assim, em âmbito geral, muitas culturas não estão preparadas para a finitude.

⁸⁰ A Antropologia é uma ciência que possui ramificações, a saber: a Antropologia Biológica; a Antropologia Pré-Histórica; a Antropologia Linguística; a Antropologia Psicológica e a Antropologia Social e Cultural. Contudo, o que faremos é apenas um recorte antropológico de forma a atender aos objetivos propostos neste capítulo. Para tanto, levaremos em consideração o fato de os estudos antropológicos refletirem sobre o homem e a sua relação com a sociedade: “O homem nunca parou de interrogar-se sobre si mesmo. Em todas as sociedades existiram homens que observavam homens. Houve até alguns que eram teóricos e forjaram, como diz Lévi-Strauss, modelos elaborados ”em casa”. A reflexão do homem sobre o homem e sua sociedade, e a elaboração de um saber são, portanto, tão antigos quanto a humanidade, e se deram tanto na Ásia como na África, na América, na Oceania ou na Europa. Mas o projeto de fundar uma ciência do homem - uma antropologia - é, ao contrário, muito recente. De fato, apenas no final do século XVIII é que começa a se constituir um saber científico (ou pretensamente científico) que toma o homem como objeto de conhecimento, e não mais a natureza; apenas nessa época é que o espírito científico pensa, pela primeira vez, em aplicar ao próprio homem os métodos até então utilizados na área física ou da biologia.” (LAPLANTINE, 2003, p. 7).

⁸¹ Para Durand, esse trajecto antropológico pode partir da cultura ou do natural psicológico, que correspondem à “incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (DURAND, 1997, p. 41).

⁸² Como dúvida universal, referência frequente entre os poetas, pode-se entender que a morte é compreendida de forma idêntica em todos os lugares. Mesmo a definição do falecido é uma construção social. [...]. Além disso, o que acontece na morte - o estado - é entendido de forma diferente em diferentes culturas. Frequentemente, está relacionado com a sua própria concepção do que é a vida, e de como tratar a doença. (Tradução nossa)

Edgar Morin, em sua obra, discute a relação do homem com a morte, no qual levanta reflexões diversas, exemplificando suas acepções por meio do diálogo com culturas e áreas distintas. Notamos, durante a leitura, que Morin trata muito mais da relação do homem com os ritos funerários, com o luto, com o horror da morte (que ele chama de traumatismo), com a incerteza sobre a imortalidade e com o envelhecimento do que com conceitos propriamente ditos.

Hoebel e Frost sublinham que os homens conhecem a morte, apesar disso, não identificaram qualquer cultura que acredite que a vida se resume em matéria corpórea apenas, e sim o oposto, em todas as culturas estão presentes crenças sobre um pós-morte:

Para o indivíduo, a morte é a última crise da vida. Toda pessoa vive com a consciência de sua própria morte, e cada sociedade desenvolveu algum método para enfrentar a morte de seus membros individuais. [...]. A morte não tem um fim absoluto para nenhum povo primitivo. Todos eles acreditam na imortalidade da alma. Não obstante, todos os indivíduos sabem muito bem que a morte determina o fim da existência corporal. A crença na transição da existência carnal para uma existência totalmente espiritual na morte origina-se da fé e da imaginação, é uma projeção da vida de um estado tangível e material para uma condição etérea, ilusória, afirmada pelo dogma da cultura. (HOEBEL; FROST, 1981 p. 172)

Nas palavras dos antropólogos, evidenciamos que a noção que o ser humano tem do morrer, desde muito cedo, está intimamente ligada à morte do corpo de outrem. Por isso, os povos a tomam como objeto de espanto, como um acontecimento que não pode ser vencido por conta da onipotência que exerce sobre a humanidade. Assim, constatam que os grupos de indivíduos buscam conforto na crença da eternização da alma, já que o corpo material perde a vitalidade.

Gilbert Durand (1997) apresenta algumas comparações da morte e do morrer na cultura de alguns povos, dentre elas estão: o retorno à morada (p. 236); repouso primordial (p. 237); sono (239); crepúsculo e noite (p. 239); suprema iniciação à vida imortal (p. 240). Verificamos que a maioria das comparações está diretamente ligada à ideia da imortalidade da alma. Com base nessa evidência, justificamos a metáfora “morte é um sono noturno” a partir de uma análise antropológica de Morin:

Há uma tripla analogia entre o sono noturno dos vivos, o sono da morte e o sono fetal. Os três estão ao nível das fontes elementares, nas

profundezas de toda a vida. A nossa pequena vida é banhada por um grande sono. O sono no berço, o sono no túmulo, o sono na pátria, do qual saímos de manhã, para o qual entramos à noite, e a nossa vida, a curta viagem, a duração entre a emersão, a unidade primeira e o desaparecimento nela.

Os três são nocturnos. A noite entra majestosamente nas analogias da morte. No seio de suas trevas onde tudo adormece, se apaga, repousa e se indiferencia na unidade mágica que envolve a vida multipresente e invisível, onde as essências falam na confusão das aparências, tudo se prepara para o renascimento. [...] A noite é a morte do dia e a mãe do dia. (MORIN, 1970, p. 117-118).

Feitas as considerações sobre o sono, cabe perscrutar a analogia de morte e sono no conto “Como cantam as pedras”, de Marina Colasanti, que apresenta a imagem do sono eterno, de modo que o corpo se torna apenas uma casca, dura, imóvel. O conto narra a história de um guerreiro que regressava à sua casa depois de muitas batalhas. Ao chegar, estava tão cansado que assim que se despiu da couraça e deixou as armas, deitou para dormir: “Dormiu todo o dia, dormiu toda a noite, mas os dedos do sono continuavam entrelaçados em seus cabelos e não largavam a presa. E tendo dormido um ano inteiro, dormiu outro e muitos mais” (COLASANTI, 2015, p. 215).

O ato de morrer é eufemizado pela palavra “dormir” e pode ser considerado um rito de passagem – o passamento. Após dormir tantos anos, ele acorda “com uma formiga caminhando em seu peito” (p.251). A imagem da formiga sugere, a partir do que contempla o dicionário de símbolos, a pequenez do homem, sua finitude, conforme corroboram Chevalier e Gheerbrant: “Na Índia, sugere a pouca valia dos viventes, voltados, individualmente, à mediocridade e à morte” (2016, p. 447).

Ainda, para Durand (1997), a formiga faz parte dos símbolos teriomórficos e está atrelada à larva, ao verme. Tal aspecto nos leva a interpretar que o corpo do guerreiro está em estado de decomposição, sinalizando a redução do corpo “grande e sólido como uma montanha” (COLASANTI, 2015, p. 251) a nada, a comida de vermes, afinal, esses símbolos, destacados no regime diurno da imagem, sempre representam uma proximidade com a morte.

Na sequência, o narrador descreve a imagem do corpo imóvel, sem movimento. Uma descrição que corrobora a análise feita sobre a morte do corpo:

Quis abrir os olhos, não conseguiu, sentiu as pálpebras seladas. Pensou que se lavasse o rosto, talvez, e tentou levantar-se. Porém o corpo não lhe obedecia, não lhe obedeciam os músculos. Inutilmente insistiu no desejo de mover-se, como uma ordem. Nenhuma resposta

lhe veio. Os ossos pareciam alheios, se é que havia ossos. Uma rigidez fria e compacta fundia carne e sangue. Imóvel, perguntou-se em que caixa, em que casca, em que pele estava trancado. (COLASANTI, 2015, p. 251).

Nesse trecho, a cessação permanente das funções vitais é descrita. Além disso, o cérebro não reage aos estímulos que o guerreiro produz, ele não tem mais o comando sobre seu corpo: “o tempo o havia transformado em pedra”, e é importante observarmos que a pedra tem uma relação com a alma. De acordo com o *Dicionário de símbolos*: “Existe entre a alma e a pedra uma relação estreita [...]. A pedra e o homem apresentam um movimento duplo de subida e de descida. O homem nasce de Deus e retorna a Deus” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2016, p. 696), isto é, o guerreiro tornou-se pedra terrena fisicamente e sua alma passou a habitar outro espaço.

O guerreiro se viu aprisionado ao chão, onde havia caído com o apodrecer das tiras de couro da cama: “Estava aprisionado dentro de si, sozinho no escuro, vivo caroço de dura fruta. E que talvez ninguém viesse devolvê-lo ao sol. Então, para não estar só, pôs-se a cantar” (COLASANTI, 2015, p. 251). Nesse trecho, podemos inferir, por meio da metáfora da fruta, que a alma (semente) do guerreiro estava viva dentro daquele corpo duro (fruta) e imóvel.

Como o sol, ou a vida, não seria devolvido àquele corpo, a alma pôs-se a cantar, porém, assustava os que por ali circulavam, afinal, não havia a presença de ninguém, apenas de uma pedra dura. Com isso, os transeuntes, que geralmente passavam a noite naquela região, já não o faziam. Repentinamente, um viajante parou e se sentou por ali e, ao som do canto do guerreiro, comeu o que havia trazido. Pegou uma flauta, guardada junto ao peito, dentro de sua roupa, e começou a tocar, “sua música deslizou sobre a areia com a mesma suavidade das serpentes, penetrou, poro a poro, na pedra. Como água, como luz, abriu seu caminho” (COLASANTI, 2015, p. 252).

A flauta possui uma significação importante neste ponto do conto, uma vez que pode representar a condução da alma ao paraíso dos imortais, de acordo com o que orientam Chevalier e Gheerbrant: “o som da flauta é a música celeste, a voz dos anjos” (2016, p. 434). Foi exatamente o que aconteceu, o som da flauta fez com que a alma, presa ainda ao corpo, se levantasse e tomasse ciência que a matéria estava morta e, portanto, ela não possuía mais qualquer laço terreno, pois as casas, os homens, as mulheres, as crianças, os animais, enfim, todos os seus, haviam desaparecido, “girava a

cabeça e só via areia e pedras, areia e pedras e morros de pedras ao longe. Onde, onde estavam todos os seus?” (COLASANTI, 2015, p. 252).

A imagem da areia pode, ao mesmo tempo, estar imbuída de dois sentidos: um que se refere ao número de pecados, isto é, como guerreiro, havendo vencido tantas batalhas, possivelmente havia destruído inúmeras vidas e, conseqüentemente, carregava esta culpa, confirmada pela simbologia da areia, que simboliza os pecados terrenos. Ou, ainda, pode estar atrelada à purificação da alma neste momento, considerando que a areia “É, efetivamente, como uma busca de repouso, de segurança, de regeneração” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 79).

Por fim, “O guerreiro que havia vencido tantas batalhas gritou, amaldiçoou o tempo, agitou os braços, chamou. Depois, dobrando os joelhos, chorou.” (COLASANTI, 2015, p. 252). Nesse parágrafo, resta-nos claro que ele teve a confirmação da morte, de que o corpo, a matéria, estava morto e culpou o tempo, sendo este o corolário da vida. Contudo, ainda havia uma parte que estava viva, e num processo de transição⁸³.

É válido tratar sobre a questão do tempo, pois o guerreiro nega a morte colocando a culpa no tempo. Ora, o fato de sabermos que a cada dia que passa estamos mais perto da morte, faz-nos negá-la, tentar postergá-la, encontrar formas e métodos de evitá-la, mesmo conhecendo a impossibilidade de parar o tempo e todas as ações dele em nossa vida.

O tempo teve pena do guerreiro, personificou-se em vento e, “como vento acariciou-lhe os cabelos e o rosto, [...] lambeu, soprou, desfazendo em areia aquilo que havia sido pedra, levando a areia, os grãos todos que haviam sido aquele guerreiro, para juntá-los aos infinitos grãos do seu passado”. (COLASANTI, 2015, p. 252). Mais uma vez, notamos a imagem do vento presente em um conto colasantiano que trata da morte, e sabemos que ele traz uma mensagem, sendo o intermediário entre a terra e o céu. Como consequência da passagem do tempo, a vida material (corpo) do Guerreiro é

⁸³ Sobre o processo transitório, os budistas nos ensinam que “no momento da morte, iniciamos a nossa existência de transição, que é a esfera intermediária entre a morte e o renascimento. Esta esfera é bastante diferente do plano físico, mas é idêntica sob um aspecto. Porquanto, assim como nossas percepções fundamentadas no ego afetam o modo como nos relacionamos e interagimos com o nosso ambiente e acontecimentos deste mundo, da mesma maneira o nosso carma, proveniente ao mesmo tempo da última existência [...], afeta a forma como nos relacionamos com as experiências de uma vida intermediária. Afirma-se que existem três estágios primários no estado de transição. O estágio inicial consiste predominantemente em sensações físicas de liberdade, e sua duração é relativamente breve. Neste ponto, uma tênue conexão com o corpo física se mantém. [...] O segundo estágio inclui diversas experiências sensoriais e dura mais tempo que o primeiro. Nele, a entidade é atraída, segundo seu carma, para determinado renascimento.” (KAPLEAU, 1989, p. 261-262).

findada e o espírito (vento) se encarrega de encaminhá-lo a outro plano, levando os pecados (grãos de areia) junto de outros grãos do seu passado, purificando, assim, essa alma⁸⁴ num processo de transição.

Baseados nessa análise, resgatamos a ideia de que o sono está estreitamente ligado à morte, sendo concebido como sono eterno. O ato de dormir representa um rito de passagem, indicando que ninguém morre para sempre, apenas acorda em outro plano, que não o terrestre.

Seguindo a linha de raciocínio e de pesquisa a que nos propusemos, após explorarmos as imagens da morte pautados nas acepções antropológicas, avançamos, na sequência, para análises baseadas em recortes filosóficos⁸⁵ e, em seguida, encaminharemos reflexões guiadas pelas crenças religiosas, essencialmente quando abordarmos o assunto da alma, da preocupação com o destino após a morte.

Dessa forma, iniciamos com duas concepções trazidas pelo *Dicionário de Filosofia*, de Nicola Abbagnano (2007) e do *Dicionário de Filosofia*, de Roussel e Durozoi (1993). O primeiro trata a morte como o início de um ciclo de vida, como fim de um ciclo de vida ou, ainda, como possibilidade existencial. O segundo, por sua vez, apenas define a morte como sendo a cessação física da vida, “uma violência radical e subterrânea que ameaça a organização do universo” (ROUSSEL; DUROZOI, 1993, p. 330).

Ao elencar cada uma das proposições, a primeira delas, apregoada por Abbagnano, alega que o início do ciclo de vida se dá com relação à separação do corpo e da alma: “Com essa separação de fato, inicia-se o novo ciclo de vida da alma: seja ele entendido como reencarnação da alma em novo corpo, seja uma vida incorpórea.” (ABBAGNANO, 2007, p. 683). Para exemplificar tal definição, Abbagnano cita Platão, que pensava que a alma viveria melhor fora do corpo, e Schopenhauer, que estabelecia

⁸⁴ Sobre a alma, os filósofos Hoebel e Frost explicam que, “é força vital. Sua presença anima o corpo; sua partida o imobiliza. Na imobilidade do sonho, a alma vagueia. A inquietude da humanidade é a do espírito, não do corpo. O longo sono, que é a morte, ocorre quando a alma itinerante não volta. O corpo, que é o instrumento da alma, não tem mais função, uma vez que a alma o abandonou.” (HOEBEL; FROST, 1981, p. 365).

⁸⁵ Assim como apresentamos breves definições de outras ciências, não podemos deixar de evidenciar o conceito de filosofia abordado por Schopenhauer, que considera uma definição incomum e indigna, mas que até mesmo Kant oferece: “é aquela segundo a qual ela seria uma ciência de *meros conceitos*. Toda a propriedade dos conceitos não consiste em nada senão naquilo que se depositou neles após ter sido solicitado e retirado do conhecimento intuitivo, essa fonte efetiva e inesgotável de toda compreensão. Por isso uma filosofia verdadeira não se deixa entretecer com meros conceitos abstratos; pelo contrário, ela deve ser fundada na observação e na experiência, tanto a interna quanto a externa.” (SCHOPENHAUER, 2010, p. 35).

uma metáfora da morte e o por do sol, afirmando que morrer era como renascer em outro lugar.

Ao tratar sobre o segundo ponto, o fim do ciclo de vida, Abbagnano retoma postulados do filósofo Marco Aurélio, que acreditava que a morte era a cessação de todo o sofrimento ocorrido durante a vida; bem como de Hegel, que acreditava que a morte é o fim de um ciclo de existência individual. A terceira e última questão, sobre a qual o autor discorre, é a morte como uma possibilidade existencial. Ao retomar Dilthey, um filósofo moderno, argumenta que a morte “constitui uma limitação da existência, não enquanto término dela, mas enquanto condição que acompanha todos os seus momentos.” (ABBAGNANO, 2007, p. 684). Em outras palavras, a morte nada mais é que o limite da vida, o ponto que marca a finitude da matéria humana.

Heidegger, filósofo da fenomenologia existencial, em contrapartida, revela uma ideia antitética de morte, afirmando que ela é a possibilidade de impossibilidade, isto é, a morte é a única possibilidade da existência humana impossível de não acontecer:

A morte é uma possibilidade ontológica que a própria pre-sença sempre tem de assumir. Com a morte, a própria pre-sença é impendente em seu poder-ser *mais próprio*. Nessa possibilidade, o que está em jogo para a pre-sença é pura e simplesmente seu ser-no-mundo. Sua morte é a possibilidade de poder não mais estar pre-sente. [...] Enquanto poder-ser, a presença não é capaz de superar a possibilidade da morte. A morte é, em última instância, a possibilidade da impossibilidade absoluta de pre-sença. (HEIDEGGER, 2005, p. 32).

Os conceitos postulados por Heidegger demonstram que a morte representa um não mais estar presente e, dessa forma, não-mais-ser-no-mundo. Não obstante, não se tem a experiência ontológica de morte, apenas a noção da perda, de não mais estar junto e a impossibilidade de substituição da presença. Ao longo de sua teoria, Heidegger trata de diversos conceitos para que a morte possa ser compreendida, discorre sobre verbos que indicam o fim, como “findar”, explicando que possui significados distintos em diferentes contextos, especialmente quando se tem algo à mão (o pão findou = foi totalmente consumido) – “o findar implicado na morte não significa o ser e estar-no-fim da pre-sença, mas o seu *ser-para-o-fim*. A morte é um modo de ser que a pre-sença assume no momento em que é.” (HEIDEGGER, 2005 p. 26).

A expressão heideggeriana “ser-para-morte” indica que o homem precisa ter consciência de que a morte faz parte de sua própria existência. Precisamos ter consciência de sua inevitabilidade, pois fugir da possibilidade de morrer significa viver uma existência inautêntica. A autenticidade ocorre quando o homem aceita o não ser, a morte. Apesar disso, existe uma característica do ser-no-mundo que transforma em medo o fim do projeto de existência humana – a angústia:

A angústia se angustia pelo próprio ser-no-mundo. Na angústia, o que se encontra à mão no mundo circundante, ou seja, o ente intramundo em geral se perde. O mundo não é mais capaz de oferecer alguma coisa, nem sequer a co-presença dos outros. A angústia retira, pois, da presença a possibilidade de na de-cadência, compreender a si mesma a partir do “mundo” e na interpretação pública [...]. A angústia singulariza a presença de seu próprio ser-no-mundo que, na compreensão, se projeta essencialmente para possibilidades. (HEIDEGGER, 2005, p. 251).

Para Heidegger, a angústia do homem se dá em razão de saber que, uma vez estando no mundo, é mundano, e, conseqüentemente, a morte, para ele, é a única possibilidade. O *Dicionário Heidegger*, de Michel Inwood, confirma esta nossa interpretação: “É, diz ele, certo que morrerei. Não é certo quando morrerei. Posso morrer a qualquer momento. Nada posso fazer depois de minha morte. Ninguém pode morrer por mim. Devo morrer sozinho.” (INWOOD, 2002, p. 116).

Essa certeza da morte é essencialmente angústia e se dá a partir do momento em que o homem deixa de pensá-la de modo impessoal (“um dia a morte vem”, colocando-a em dúvida). Deste modo, o ser-para-a-morte tem a certeza de que ela vem, mas não sabe quando, estando preparado para qualquer momento – “a morte é uma possibilidade de ser da presença [...]. E, com isso, a presença retiraria de si o solo para um ser que existe para a morte”. (HEIDEGGER, 2005, p. 44).

O filósofo Merleau-Ponty assegura que a morte é a “contingência do vivido” (ABBAGNANO, 2007, p. 685), isto é, a morte é inevitável e ocasional, vem sem aviso e se preparar para ela é um projeto para tentar evitar a surpresa (consciência da morte), embora nunca possa haver preparação total. Ainda, do mesmo modo que Heidegger, o filósofo entende que a morte interrompe a coexistência, ou seja, a nossa presença na sociedade, bem como daqueles que coexistem conosco e reitera que é importante ter consciência sobre a morte:

Consciousness of death is, however, neither a dead-end nor an outer limit. There are two ways of thinking about death: on pathetic and complacent, which butts against our end and seeks nothing in it but the means of exacerbating violence; the other dry and resolute, which integrates death into itself and turns it into a sharper awareness of life.⁸⁶ (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 67).

Schopenhauer, assim como Heidegger e Merleau-Ponty, defende que é necessário estarmos cientes da morte, no entanto, argumenta que a vida é o presente e não devemos temer a morte porque “death exists as something already included in and belonging to life.⁸⁷” (SCHOPENHAUER, 1969, p. 330).

Françoise Dastur retoma alguns estudos, principalmente a teoria heideggeriana, e reitera que o homem “sabe que deve morrer” (DASTUR, 2002, p.13) e continua tratando da presença, como o faz Heidegger – a morte só existe diante da nossa presença e quando ela se faz presente, nós, enquanto matéria, já não mais nos fazemos:

Porém, a morte não é essa invisibilidade absoluta. [...] ela é, em sua “irrealidade”, mais “presente” do que o serão jamais as coisas da vida real, de uma presença tão insidiosa e obsessiva [...]. É esta estranha presença da morte, que pode sobrevir a cada instante, que faz dela o hospede sombrio de todas as festas da vida. (DASTUR, 2002, p. 60-61).

Dastur elabora a ideia de que a morte está sempre presente em nossa vida, que é uma irrealidade (porque não é palpável e só a conhecemos diante da morte do outro) presente, pois ela faz parte de todos os segundos da nossa vida, tanto que se torna um problema, já que estamos constantemente refletindo sobre ela, sobre como seria se ela chegasse, sobre como ela vai chegar, sobre para quem ela chegará primeiro.

A partir do que foi dissertado, percebemos que os filósofos que flertam com a linha do existencialismo, de modo geral, embora por meio de postulados distintos, entendem que o homem precisa estar consciente da sua morte, e que por mais que sinta medo, deve encará-la como algo real.

Muitos povos se apoiam na crença da separação do corpo e da alma, sendo que, após a morte material, uma nova vida se inicia, o ciclo da alma. Com base nessa afirmativa, avançamos, agora, para uma compreensão religiosa da morte. Mais

⁸⁶ A consciência da morte é, no entanto, nem um beco sem saída, nem um limite exterior . Há duas maneiras de pensar sobre a morte: de maneira patética e de maneira complacente, que reage contra o nosso fim e não busca nada nele a não ser um meio de violência exacerbada; o outro objetivo e resolutivo, que integra a morte em si mesma e a transforma em uma nítida consciência da vida. (Tradução nossa)

⁸⁷ A morte existe como algo que já pertence à vida. (Tradução nossa)

especificamente, da imortalidade da alma, pois trataremos da morte sob dois pontos: o da ressurreição⁸⁸ e o da reencarnação⁸⁹.

Há, em algumas religiões, a crença de que, ao morrer, a alma se desliga do corpo e busca a encarnação em outro organismo, na tentativa de um auto-aperfeiçoamento. Portanto, diferentemente da ideia de ressurreição, a reencarnação entende que a alma não entra em um estágio final, mas passa a ocupar outro corpo que vai nascer:

Aqui no Brasil, nota-se acentuada aceitação das ideias reencarnacionistas. A sua difusão deve-se, sobretudo, ao Espiritismo. No Ocidente somos talvez o povo mais reencarnacionista. Competimos, neste particular, com os povos orientais, onde o Hinduísmo e o Budismo encarregaram-se de difundir amplamente a ideia de reencarnação. (ANDRADE, 1982, p. 133)

A reencarnação designa o poder de deuses ou da alma de adquirir forma carnal/material humana. Foi bastante difundida entre as religiões da antiguidade, principalmente na egípcia, que acreditava que a criança, antes de nascer, já havia vivido outras vidas. As crenças egípcias passaram aos gregos, tanto que o matemático Pitágoras afirmava ter recordações de outras vidas, não apenas de uma, mas de várias.

Essa crença foi altamente difundida, chegando à Índia, de onde veio Buddha, que elaborou uma doutrina reencarnacionista que se propaga ainda nos dias de hoje, cujos postulados estão diretamente relacionados à reencarnação e à lei do Karma:

O objetivo principal do Budismo é a libertação do “Samsara”, ou seja, do círculo vicioso das reencarnações sucessivas. Segundo o Budismo, a vida e o sofrimento estão indissolivelmente ligados entre si. A eliminação do sofrimento está condicionada à libertação da necessidade de renascer. Isso só se alcançara mediante o auto-aperfeiçoamento. Enquanto formos imperfeitos e ignorantes, estaremos sujeitos à lei do karma e seremos arrastados

⁸⁸ “A Ressurreição constitui o retorno de uma pessoa morta à vida. [...] Cabe lembrar que um dos dogmas da fé Cristã é, ao fim dos tempos, a ressurreição de todos os mortos.” (GOLDBERG, 1992, p. 26).

“A Ressurreição é a vitória sobre a morte e não sobre o corpo. [...] a morte é o fim radical da velha existência (do ser humano todo), e o que vem depois será nova criação de Deus. Porém, não somos separados de Deus pela morte, pois já em vida, somos transformados pelo Espírito Santo (Rm. 6.3s.; Jo 3.3ss.). Quando morremos, pois, não somos arrancados de Deus, antes “dormimos” nele, esperando a ressurreição (a nova criação) do corpo que nos dará vida plena e eterna.” (ALTMANN, 2004, p. 163).

⁸⁹ “Cada pessoa é mais sensível a um determinado tipo de evidência, particularmente quando se trata de problema de reencarnação. Por isso, nem todas as pessoas aceitam apenas a evidência experimental, ou seja, aquela que decorre da investigação direta dos fatos. Aqueles que têm maior experiência no trato com as ciências mostram-se muito mais sensíveis a esta categoria de comprovação. Entretanto, são mais exigentes acerca da qualidade da pesquisa. Nos países onde o dogma da reencarnação faz parte das crenças populares, constituindo ideia muito difundida, há maior sensibilidade para as evidências de caráter histórico, religioso ou racional.” (ANDRADE, 1982, p. 133).

inexoravelmente ao renascimento pelo nosso próprio desejo de voltar à carne. (ANDRADE, 1982, p. 137)

Por influência do Budismo, o Hinduísmo e o Jainismo também pregavam a reencarnação. Além dos povos da Índia, há ainda os persas, os celtas, os druidas da Gália Antiga e os teutões, cujas crenças religiosas estavam diretamente ligadas à reencarnação. Além desses povos, antes do advento do Cristianismo, houve, na Inglaterra, a corrente da Feitiçaria, que ensinava que a sobrevivência se dava por meio da reencarnação. Existem, ainda, outras culturas que tinham a mesma linha de pensamento: os cátaros, na França; os aborígenes, na África; bagongos e bassongos, próximos ao Rio Congo; os índios Tlingit, no Alaska; os esquimós e algumas seitas na Turquia e no Líbano, de acordo com Hernani Guimarães Andrade.

O Espiritismo defende o reencarnacionismo sob algumas justificativas: em primeiro lugar, para os espíritas, não há apenas uma existência terrestre, mas várias. Desse modo, após a morte da vida corporal, reencarnaremos em outra vida. Em segundo plano, a crença no alcance da perfeição é a principal explicação de sucessivas reencarnações, pois, para o Espiritismo, as almas seguem o caminho para um espírito purificado. Terceiro ponto, para que se atinja a purificação, a existência encarnada, por meio de esforço pessoal, deve adquirir o merecimento a partir de suas ações. Por último, quanto mais se progride, mais espiritual a alma se torna até que, um dia, alcançará o estado de liberdade/independência da matéria.

Essas concepções diferem significativamente daquilo que a fé cristã acredita, por meio dos ensinamentos bíblicos, conforme nos ensina Walter Altmann:

Primeiro: o reencarnacionismo retoma uma visão dualista do ser humano. O corpo é mero instrumento da alma, que o abandona após cada existência. Segundo: não há lugar no reencarnacionismo para uma concepção de juízo final, pois toda as almas se encontram no caminho de atingir a perfeição. Os males cometidos numa existência são pagos noutra. No Novo Testamento, lemos que: “aos seres humanos está ordenado morrerem uma só vez e, depois disto, o juízo” (Hb 9.27). Terceiro: não há necessidade de um Redentor para os reencarnacionistas, pois a perfeição é alcançada por meio do esforço pessoal. [...] Quarto: os fracassos e os sofrimentos de cada um são aceitos com resignação, pois seriam a retribuição por males cometidos noutras vidas e serviriam à purificação da alma. (ALTMANN, 2003, p. 164)

Sempre houve manifestações religiosas diversas, cujas doutrinas apresentavam diferentes postulados, algumas, como vimos, estavam voltadas à reencarnação, outras, no entanto, preocupavam-se em ensinar sobre a ressurreição, porém, todas elas retratam algo em comum: a questão da morte, ou melhor, a questão da vitória do homem sobre a morte. Nesse sentido, Morin (1970) declara que o homem busca uma salvação, que está diretamente associada à elevação da alma ávida por sobreviver à decadência do corpo: “a salvação implica a desvalorização do duplo e a promoção da alma, que pretende sobreviver à ruína do corpo e mesmo assegurar-se um corpo imortal.” (MORIN, 1970, p. 186).

Assim, a recusa da morte pelo homem e, por conseguinte, a sua busca pela salvação, trilhou caminhos históricos diferentes até constituir, no seio cristão, a crença na ressurreição dos mortos no século II. É aqui que o terceiro ponto, elencado por Walter Altmann, atinge a principal crença do Cristianismo, isto é, a de que existe um redentor, um salvador, que é Jesus Cristo:

O cristianismo é a última religião de salvação, a última que será a primeira, a que exprimirá com mais violência, mais simplicidade e mais universalidade o *apelo da imortalidade* individual, o ódio da morte. Cristo irradia em torno da morte, só existe para e pela morte, traz consigo a morte e vive da *morte*. Essa religião será determinada unicamente *pela morte*. Cristo irradia em torno da morte e vive da morte. Perante a morte, o Cristianismo encontra-se, em relação às outras religiões de salvação, na mesma situação do homem em relação aos atropoides. (MORIN, 1970, p. 194. Grifos do autor)

A visão cristã de morte está atrelada à imortalidade por meio da ressurreição. O Cristianismo estabelece a morte como uma consequência da culpa por estar atrelada ao pecado. Sendo assim, a morte é a ruptura da vida, como esperança de salvação das transgressões cometidas na vida corpórea.

Por isso, com base na religião cristã, estar em consonância com Cristo, vivendo na fé e aceitando a salvação que Deus garante à humanidade são as exigências necessárias para que o homem assegure um espaço em um lugar denominado Paraíso. “Se o dono da casa soubesse a que horas viria o ladrão, certamente ficaria vigiando e não deixaria que sua casa fosse arrombada” (BÍBLIA SAGRADA, Mt 24.43), ou então, “Estejam vocês prevenidos, pois o Filho do Homem virá na hora em que vocês menos esperarem” (BÍBLIA SAGRADA, Mt 24.44; Lc 12.38).

As religiões tratam, portanto, de morte como reencarnação ou morte como ressurreição, pregando a importância de se aperfeiçoar espiritualmente durante a vida para que se atinja a independência espiritual (reencarnação); ou de viver livre de pecados durante a existência terrena de modo que a alma siga ao Paraíso (ressurreição).

Entretanto, no que tange à religião, nas obras estudadas, é possível observar que existe uma preocupação com a preparação para o pós-morte, conscientizando o homem de que precisa estar preparado para o fim da vida corpórea, pois a alma/o espírito/o karma deve continuar (seja no paraíso, seja reencarnado). Assim, geralmente há uma preocupação religiosa com os ritos fúnebres⁹⁰ e com o luto, conforme ponderam Hoebel e Frost:

O ritual da morte se processa em duas direções. A primeira se refere ao falecido, à separação do espírito do corpo e ao tratamento dado ao cadáver: os funerais. O segundo focaliza a privação dos sobreviventes, a transferência dos direitos de propriedade e outros *status* do morto para o vivo, e a reincorporação da pessoa privada da presença do morto na comunidade em que vive: o luto. (2006, p. 174)

De acordo com essa afirmação, consideramos que a religião entende a morte como algo natural. Dessa forma, o homem precisa se preparar (em vida) para ela, pois, só assim, compreenderá a sua própria morte, bem como a de um ente querido, entendendo-a como uma partida desta existência para outra, como o fim da matéria para o início de um novo ciclo de vida: “a orientação religiosa aos moribundos envolve, dentre outras coisas, a compreensão e aprofunda aceitação da causa e da continuidade da vida” (KAPLEAU, 1989, p. 18). A respeito disso, Jung escreve:

Pode-se afirmar que a maioria destas religiões é um complicado sistema de preparações para a morte, de tal modo que a vida, [...], realmente nada mais é que uma preparação para o fim derradeiro que é a morte. Para as duas maiores religiões vivas: o cristianismo e o budismo, o significado da existência se consoma com seu término. (JUNG, 1984, p. 365)

⁹⁰ “[...] Os ritos funerários servem para cinco funções básicas. (1) A participação nas cerimônias mortuárias, pela dramatização habitual da fé na imortalidade prepara os vivos para a morte que os espera. [...] (2) Os ritos funerários servem basicamente para garantir a separação da alma do seu corpo, para guiar o defunto com segurança e devidamente, através da suprema transição. (3) Os ritos servem para readaptar a comunidade depois da perda de um membro e para regularizar os distúrbios emocionais resultantes do rompimento dos hábitos afetivos em relação ao morto. A morte geralmente evoca luto. (4) Onde os ritos mortuários incluem banquetes e doações de bens, realizam uma redistribuição de riqueza e *status*. (5) Finalmente, os ritos emprestam cor, riqueza e profundidade à vida, por meio do drama da sua realização.” (HOEBEL; FROST, 2006, p. 174).

Diante desses fatos, voltamos, neste ponto, nosso olhar ao medo da morte e, conseqüentemente, do destino (pregado pela religião), à sensação de perda, à ruptura e à reorganização familiar e social após a morte de um ente próximo. Para tratar desses assuntos, apoiaremos-nos nos estudos da Psicologia que possui diversas linhas de pesquisa, porém, uma delas é a que realmente nos interessa nesta tese – a fenomenologia existencial – que se ocupa em esclarecer as estruturas existenciais do homem, ou seja, a vida, a morte e o destino.

Existential Psychology attempts to explain how ordinary humans come to terms with the basic facts of life with which we all must contend. [...] The inevitability of death is a simple fact of life of which we are all aware; the inevitability of death in an animal that desperate wants to live produces a conflict that simply cannot be brushed aside. [...] In a world where the only true certainty is death, where meaning and value are subjective human creations rather than absolute truths, and where one can never fully share one's experiences with others, what meaning does life have? The very real possibility that human life is utterly devoid of meaning lurks just beneath the surface of our efforts to cling to whatever meaning we can find or create.⁹¹ (GREENBERG; KOOLE; PYSZCZYNSKI, 2004, p. 7)

Destarte, a Fenomenologia Existencial nos permite refletir sobre aquilo que, a princípio, parece-nos trágico. E, ao longo dos estudos, leva-nos a compreender que a relação do homem com a morte se dá sob duas dimensões: 1) o medo da morte (que se divide em medo da morte propriamente dito e o medo do processo de morrer); e 2) a ansiedade da morte (medo da própria morte e medo da morte dos outros).

O medo da própria morte está ligado às dimensões intrapessoal, interpessoal e transpessoal. A primeira se reporta às conseqüências que a morte traz ao corpo (decomposição da matéria) e à mente (objetivos de vida que não podem ser realizados). A segunda inclui a ruptura dos relacionamentos, o fato de não mais poder cuidar daqueles que amamos e a possibilidade de sermos esquecidos. A terceira se reporta à

⁹¹ Psicologia Existencial tenta explicar como os seres humanos normais entram em acordo com os fatos básicos da vida com os quais todos nós devemos lutar. [...] A inevitabilidade da morte é um simples fato da vida sobre o qual somos todos conscientes; a inevitabilidade da morte de um animal que desesperadamente quer viver produz um conflito que simplesmente não pode ser deixado de lado. [...] Em um mundo onde a única certeza verdadeira é a morte, onde significado e valor são criações humanas subjetivas em vez de verdades absolutas, e onde nunca se pode partilhar plenamente as próprias experiências com os outros, que sentido tem a vida? A possibilidade real de que a vida humana é totalmente desprovida de sentido se esconde sob a superfície dos nossos esforços para agarrar-se a tudo o que significa que podemos encontrar ou criar. (Tradução nossa)

natureza transcendental da existência humana, da incerteza do devir e as punições que podemos sofrer: “in this way, fear of death may reflect concerns about the impact of death on intrapersonal or interpersonal areas of life or worries related to the transcendental nature of the self”⁹² (GREENBERG; KOOLE; PYSZCZYNSKI, 2004, p. 56).

Esse medo da morte só existe porque o homem tem noção de seu processo de individuação, que “é uma preparação para a morte” (JAFFÉ; FREY-ROHN; VON FRANZ, 1990, p. 12). Temos desejos, planos, sabemos o que queremos, preparamo-nos para tudo, porém, somos contrariados com a chegada da morte. Afinal, para a psicologia, “a morte é o “desapego” total, a anulação do Eu e do mundo consciente no interior de um não-Eu desconhecido e sombrio” (JAFFÉ; FREY-ROHN; VON FRANZ, 1989, p. 13), o que significa dizer que qualquer apego às coisas materiais será anulado, qualquer projeto será excluído, uma vez que o Eu material será extinto, ou seja, passará a não mais existir enquanto matéria, tornando-se um não-Eu que assusta pelo desconhecimento empírico do devir.

A psicologia investiga, portanto, a relação do homem com a morte, entendendo o motivo desse medo, dessa angústia, dessa ansiedade do morrer e postula diversas teses que podem levar à compreensão do que acontece na mente do ser humano quando o assunto é a morte. Por nada sabermos sobre a morte, sobre o mistério da eternidade, o medo e a angústia se fazem presentes. Ela é um fantasma noturno que ameaça e destrói a personalidade de cada indivíduo, conforme pondera Jung:

Quando estamos sozinhos e é noite, e a escuridão e o silêncio são tão densos, que não escutamos e não vemos senão os pensamentos que somam e subtraem os anos da vida, e a longa série daqueles fatos desagradáveis que impiedosamente nos mostram até onde os ponteiros do relógio já chegaram, e a aproximação lenta e irresistível do muro de trevas que finalmente tragarão tudo o que eu amo, desejo, possuo, espero e procuro; então, toda a nossa sabedoria de vida se esgueirá para um esconderijo impossível de descobrir, e o medo envolverá o insone como um cobertor sufocante. (JUNG, 1984, p. 362).

A morte é um *leitmotiv*, ocupa e preocupa pesquisadores das mais variadas áreas, ora buscando conceituar, ora tratando de possibilidades do pós-morte (como vida eterna – religião cristã, como vida encarnada – religião budista e espírita, como segunda

⁹² Desse modo, o medo da morte pode refletir preocupações com o impacto da morte nas áreas intrapessoal e interpessoal da vida ou preocupações relacionadas à natureza transcendental do ser. (Tradução nossa)

metade da vida – teoria jungiana⁹³), ora lidando com situações inerentes aos sobreviventes que se deparam com a morte e o morrer.

⁹³ “A vida natural é o solo em que se nutre a alma. Quem não consegue acompanhar essa vida, permanece enrijecido em parado em pleno ar. É por isto que muitas pessoas se petrificam na idade madura, olham para trás e se agarram ao passado, com um medo secreto da morte no coração. Subtraem-se ao processo vital, pelo menos psicologicamente, e por isto ficam paradas como colunas nostálgicas, com recordações muito vívidas do seu tempo de juventude, mas sem nenhuma relação vital com o presente. Do meio da vida em diante, só aquele que se dispõe a morrer conserva a vitalidade, porque na hora secreta do meio-dia da vida se inverte a parábola e *nasce a morte*. A segunda metade da vida não significa subida, expansão, crescimento, exuberância, mas morte, porque o seu alvo é o seu término. A recusa em aceitar a plenitude da vida equivale em não aceitar o seu fim. Tanto uma coisa como a outra significam não querer viver. E não querer viver é sinônimo de não querer morrer. A ascensão e o declínio formam uma só curva.” (JUNG, 1984, p. 364).

3 A CONSTRUÇÃO IMAGINÁRIA DA MORTE EM COLASANTI

Mas um conto é apenas um conto,
Que eu conto, reconto
E transformo em outro conto.
(COLASANTI, 2016, p. 105)

Ao longo da elaboração desta pesquisa, fizemos a leitura de todos os livros de contos de fadas, ou maravilhosos (por não haver fadas), escritos por Marina Colasanti, publicados até o presente. Em 2016, a escritora lançou *Mais de 100 histórias maravilhosas*, onde ela compilou as histórias de seu percurso autoral e, por esse motivo, o título deste capítulo se baseia em apenas uma obra, que representa a união de seus contos presentes em diversas obras singulares.

Os contos colasantianos não têm uma temática predeterminada, um propósito, o desejo de ensinar ou demonstrar algo. De acordo com a escritora, eles surgem de uma necessidade de estimular o inconsciente do leitor, o que resulta na produção de uma narrativa. Sua habilidade de criar contos foi desenvolvida após a elaboração de textos pertencentes a outros gêneros, que possuíam, em sua maioria, estrutura fixa. Ao perceber que essa escrita não representava o que ela queria produzir, já que uma de suas características é a liberdade, sem os limites impostos por qualquer moldura estilística, Colasanti propõe, inicialmente, os minicontos e, na sequência, os contos maravilhosos.

[...] meus contos maravilhosos me surpreendem como se não fossem meus, como se eu os recebesse de alguém, tocando-me apenas para dar-lhes forma. Sei perfeitamente que não é isso, já que não trabalho com espiritismo. Eu apenas me debruço sobre uma frase, um fato, um quadro, abaixo minhas defesas, e deixo aquela frase, aquele fato, aquele quadro se expandir, superar as fronteiras dos cinco sentidos. A razão está ausente. Eu, à espera. E se alguma história começar a surgir, a acompanho com passos felpudos, cuidando de mantê-la protegida para que vá adiante, seguindo o caminho que é seu e que eu desconheço. Às vezes, vamos juntas até o fim. Outras vezes a história se parte como um fio, e se nega a proceder. Talvez eu não estivesse pronta para ela. Voltará adiante, ou a perderei para sempre. Impossível saber [...] (COLASANTI, 2016, p. 422)

Para a escritora, ao escrever uma obra literária, faz-se necessário se preocupar com a linguagem, já que seu texto é construído de modo a dar espaço à imaginação: “não me interessa apenas escrever uma historinha, contar um caso. Estou atrás de outras coisas, de emoção, do trânsito livre num universo que os outros chamam fantástico, de

pontes que desse universo se estendem para o inconsciente” (COLASANTI, 2002, p. 86).

Ao trabalhar com esse despertar da imaginação, Colasanti nos leva a descobrir variados temas em seus textos, especialmente nos contos maravilhosos, a partir de sua construção simbólica, que, segundo ela, não são de fácil produção: “e os contos de fada, ah! Os contos de fada são difícilimos. São a coisa mais difícil que tem. Mais exigente. Seja na forma, seja no conteúdo. Um conto de fada pleno é uma rara joia literária” (COLASANTI, 2002, p. 86)

Dentro do que ela se refere como “joia rara literária”, que são os contos, ao longo de nosso estudo, identificamos um número significativo de representações da morte a partir das simbologias empregadas de forma repetida, tais como o vento, o cavalo, a neve, entre outras. Além disso, a escritora declara, em várias entrevistas, gostar dessa temática e, por isso, ela aparece em sua escrita. Sobre essa afirmação, em uma entrevista que nos foi concedida por *e-mail*, questionamos Colasanti sobre esse gostar, sobre o que a atrai ao escrever sobre a morte, se ela pensa em escrever sobre tal tema ou se ele simplesmente surge e qual seria uma definição de morte para a contista. Como resposta, tivemos a seguinte:

Eu sempre parto de um ponto, quando inicio um conto. Mas o ponto é mais amplo do que apenas “vou escrever sobre a morte”. A morte, em si, não é meu tema. Meu tema são os sentimentos que a rodeiam. A aceitação ou a recusa. A convivência. O diálogo entre Vida e Morte. A hora de entregar-se a ela, ou a de combatê-la. A sua presença quando vem nos buscar, o que nos traz, o que nos diz ao ouvido. A sua inevitabilidade. Escrevo sobre a morte porque é o lado complementar da vida, sem uma não haveria a outra. Oculta ou explícita, está em nossa consciência desde o nascimento. E ao longo do percurso, segue tomando carona em todas as nossas experiências. (COLASANTI, M. Entrevista concedida em 2016, por *e-mail*, à Patricia de Lara Ramos. Grifo nosso)

Marina desperta no leitor sentimentos que estão relacionados à morte, pois ela se utiliza de uma linguagem que pode levar à compreensão inconsciente desse acontecimento e estabelecer um diálogo entre a vida e a morte. Por meio do emprego das imagens, a autora demonstra que a morte pode ser trágica, natural ou acidental, mas que é uma inevitabilidade humana. Após fazermos um levantamento das imagens representativas da morte, perguntamos à Colasanti se ela pensa no emprego de cada uma

delas ou se elas simplesmente surgem no ato da construção textual e, ainda, se possuem uma definição, um significado específico:

Não penso nelas premeditadamente com o intuito de provocar determinado efeito, ou de remeter à própria ideia de morte. Mas você há de convir que a gente se sente mais perto dela quando um abutre bate suas negras asas ou quando a natureza se cobre de frio e silêncio, do que quando um beija-flor em voo busca o néctar da flor ou quando a primavera começa a preparar as colheitas. Creio que, para todo escritor, a escolha das imagens obedece a uma relação interior, uma espécie de diálogo imediato e inconsciente que a imagem estabelece com a memória e com a sensibilidade do autor. Dito isso, sou uma pessoa de quatro estações definidas, quando falo de neve conheço o cheiro, o toque, o sabor, quando falo de trigo andei em trigais e saltei em celeiros, sei os sons do outono e a luz da primavera. Toda imagem é, ao mesmo tempo, abstrata e concreta. (COLASANTI, M. Entrevista concedida em 2016, por e-mail, à Patricia de Lara Ramos)

Colasanti usa imagens que estabelecem uma relação com a morte, mas, como ela mesma declara, não tem essa intenção no momento da produção, é algo que ocorre de forma natural e inconsciente, que retoma experiências, leituras e vivências da própria escritora e deixa a cargo do leitor a interpretação, que, para determinados grupos, pode ter um significado. A autora, quando perguntada se acredita que seus contos contribuem na compreensão ou na reflexão do tema de forma não traumática, principalmente por crianças e jovens, responde:

Gostaria demais que fosse assim, porém não tenho nenhuma comprovação. E, sobretudo, não escrevo com essa finalidade. Não tenho intuito didático, nem pretendo facilitar a vida dos leitores ou endereçar os jovens. Quero fazer pensar, sem indicar o caminho. Já falei da morte de muitas maneiras, cada leitor pode escolher a que melhor lhe cabe. (COLASANTI, M. Entrevista concedida em 2016, por e-mail, à Patricia de Lara Ramos)

A escritora Mariana Colasanti, como pudemos observar, não tem a intenção de escrever sobre um determinado tema e promover reflexões didáticas sobre ele. Em outras palavras, ela não emprega as imagens com intuito didático-pedagógico, ao contrário, tece o texto literário de modo a fazer com que as imagens digam algo ao leitor, porém, essa interpretação cabe a ele descobrir a partir de seu percurso sócio histórico, não a ela induzir ou ensinar o trajeto.

Nessa senda, trilhando o nosso caminho de descobertas, verificamos que seria possível separar 10 contos presentes na obra *Mais de 100 histórias maravilhosas* por

subtemáticas inerentes à temática principal (morte). Tais subtemas são identificados a partir do emprego de imagens que enveredam por desfechos semelhantes, sejam eles o suicídio, o homicídio, a morte natural ou accidental.

3.1 Por desejo, por amor ou por solidão, suicidam-se as mulheres-princesas de Marina Colasanti

O suicídio é uma das questões fundamentais da nossa existência, pois se refere ao ato de tirar a própria vida, matar-se e, por isso, merece reflexão, já que cessar a própria vida pode ter justificativas nem sempre aceitáveis socialmente e nunca aceitáveis religiosamente (para os cristãos)⁹⁴. Isso porque, de acordo com os textos constantes na *Bíblia*, cabe a Deus determinar o fim da vida, embora Ele tenha dado aos homens o livre arbítrio. Assim, aquele que escolhe morrer, por meio do suicídio, foge à ordem divina⁹⁵.

Baseados nos estudos de Fernando Rey Puente (2008), entendemos que o termo *suicidium* (latim) surgiu no século XVII e, a partir de então, começou a ser traduzido para as principais línguas europeias. Contudo, o estudioso afirma que o

⁹⁴ Ao usarmos o advérbio temporal ‘nunca’, estamos dizendo que, para os cristãos, não é aceitável que um homem tire sua própria vida independente das circunstâncias que o levam a cometer o suicídio. A própria *Bíblia* cristã narra o suicídio de seis pessoas, todos eles indicando uma fuga, a necessidade de fugir de um tormento. No caso de Abimelec, uma mulher havia jogado uma pedra de cima da torre e fraturado seu crânio, mas ele não queria ser morto por uma mulher, então, chamou seu escudeiro e pediu para que ele acabasse de matá-lo (Juízes, 9:50 - 56). Saul, assim como Abimelec, pediu ao seu escudeiro que lhe tirasse a vida, já que estava perdendo a guerra para os filisteus: “Tira a tua espada e traspassa-me para que não o venham fazer esses incircuncisos, ultrajando-me!” (1 Samuel, 31:4) e, na sequência, o escudeiro de Saul também se atira na espada: “o escudeiro, vendo que Saul também estava morto, arremessou-se também ele sobre a sua espada e morreu com ele” (1 Samuel, 31:5). Outro homem foi Aquitofel, que cometeu o suicídio após perceber que seu conselho para destruir o Rei Davi não havia sido seguido por Absalão: “Aquitofel, vendo que seu conselho não fora seguido, selou o seu jumento e tomou o caminho de sua casa, na sua cidade. Pôs em ordem os seus negócios e se enforcou. Morto, foi enterrado no túmulo de seu pai” (2 Samuel, 17:23). Zambri também se matou por perder o trono para Amri, que foi constituído rei de Israel assim que o exército descobriu que Zambri havia conspirado contra e assassinado o rei Ela, rei de Israel antes dele, para tomar-lhe o trono: “Zambri, vendo a cidade tomada, retirou-se para o fortim do palácio real e incendiou o palácio. Morreu assim pelos pecados que tinha cometido [...]” (1 Reis, 16:18 e 19). Por fim, Judas, considerado o traidor dos doze discípulos, comete o suicídio por remorso de ter entregue Jesus, um justo, por trinta moedas de prata: “Judas, o traidor, vendo-o então condenado [Jesus], tomado de remorsos, foi devolver aos príncipes dos sacerdotes e aos anciãos as trinta moedas de prata, dizendo-lhes: ‘Pequei, entregando o sangue de um justo’. Responderam-lhe: ‘que nos importa? Isto é lá contigo!’. Ele jogou então no templo as moedas de prata, saiu e foi enforcar-se.” (Mateus, 26:3 – 5)

⁹⁵ É importante considerar que o suicídio é encarado como um pecado gravíssimo para os cristãos, contudo, não se pode afirmar que um suicida não tenha a salvação para desfrutar da vida eterna, já que, em Romanos (8:38 e 39), a palavra esclarece que nada, nenhuma ação passada, presente ou futura é capaz de separar o homem de Deus: “[...] nem a morte, nem a vida, nem os anjos, nem os principados, nem o presente, nem o futuro, nem as potestades, nem as alturas, nem os abismos, nem outra qualquer criatura nos poderá apartar do amor que Deus nos testemunha em Cristo Jesus, nosso Senhor”.

vocábulo não poderia ter existido no latim clássico, uma vez que “este não criava palavras utilizando-se de prenomes como prefixos, o que é o caso do termo *suicidium*, formado a partir do pronome reflexivo *sui* (si), acrescido do verbo *caeder* (matar)” (PUENTE, 2008, p. 14).

Embora o termo tenha surgido no latim mesmo sem seguir as regras da língua, apontando para algo considerado errado desde a sua construção vocabular, sempre esteve ligado ao homicídio (*homo* + *caeder* = matar o homem), ao ato de tirar a vida, mas, neste caso, com as próprias mãos, cessar a própria existência, não a de outrem.

O referencial bibliográfico que utilizamos para pensar na construção textual sobre o suicídio assinala algumas possibilidades e/ou justificativas para que um homem acabe intencionalmente com o seu existir. Nenhum termo, em específico, foi encontrado, todavia, dentre as referidas justificativas, levantamos duas que servem como hipóteses teóricas que auxiliam na compreensão das razões do suicida e que nos auxiliam na interpretação dos contos escolhidos, sobre as quais buscaremos refletir: a liberdade e a libertação.

A liberdade indica que um homem pode escolher entre matar-se (morte voluntária e, portanto, desejosa) e esperar a morte (morte desprezível por não ser de livre escolha). Por sua vez, a libertação sugere que a morte liberte o homem de uma vivência infeliz, isto é, se o ser vive em constante infelicidade, não é justo que permaneça vivo e, por isso, suicida-se.

Quando usamos a palavra liberdade atrelada ao suicídio, queremos dizer que o sujeito é livre para escolher se deseja ou não acabar com a própria vida, ou seja, ele pode optar entre quando e de que modo a sua morte deve acontecer (liberdade de escolha do morrer) ou aguardar por ela (morte natural e, conseqüentemente, desprezível). Sobre esse assunto, Maurice Blanchot (2011) entrança suas palavras de modo a levar o leitor a compreender que a morte voluntária representa uma autonomia do homem, uma independência de escolha, a liberdade propriamente dita:

O fato de se suprimir é um ato estimável entre todos; por ele se adquire quase o direito de viver. A morte natural é a morte nas condições mais desprezíveis, uma morte que não é livre, que não vem quando deve, uma morte de covarde. Por amor à vida, deveria desejar-se uma morte muito diferente, uma morte livre e consciente, sem acaso e sem surpresa. [...] Não se mata, mas pode-se se matar. Eis um recurso maravilhoso. Sem esse balão de oxigênio ao alcance da mão, sufocar-se-ia, não se poderia mais viver. A morte ao nosso alcance, dócil e segura, torna a vida possível, pois ela é justamente o que

propicia ar, espaço, movimento alegre e ligeiro: ela é a possibilidade (BLANCHOT, 2011, p. 101)⁹⁶

Essa liberdade de agir suprema e deliberadamente sobre a vida, causando a própria morte, indica que o homem suicida é forte o suficiente para acabar consigo mesmo quando o desejar. Ele demonstra ser o responsável por escolher o instante da sua morte, por acabar com a incerteza do depois, por desejar abolir um futuro desconhecido, por desvendar (por si só) a tão indecifrável morte. Entretanto, essa liberdade individual ou ímpeto libertário vai, geralmente, contra a liberdade da massa, contra o equilíbrio e a felicidade acordados culturalmente, conforme disserta Freud:

Portanto, o ímpeto libertário se dirige contra determinadas formas e exigências da cultura ou contra a cultura em geral. [...] é provável que ele [o homem] sempre defenda sua pretensão à liberdade individual contra a liberdade da massa. Uma boa parte da luta da humanidade se concentra em torno da tarefa de encontrar um equilíbrio conveniente. Ou seja, capaz de propiciar felicidade, entre essas exigências individuais e as reivindicações culturais das massas, e é um dos problemas cruciais da humanidade saber se esse equilíbrio é alcançável através de uma determinada conformação da cultura ou se tal conflito é irreconciliável. (FREUD, 2010, p. 99)

Parece-nos, pois, que o conflito entre morrer natural e intencionalmente são irreconciliáveis, pois o ímpeto libertário do suicídio defendido por poucos vai de encontro com o que está arraigado na cultura humana de modo geral: a morte é natural ou acidental, não se pode planejá-la, apenas aguardar a sua vinda repentina e, desse modo, quando alguém se suicida, há um desequilíbrio social. Em outras palavras, quando o suicídio ocorre, criam-se discursos e campanhas contra esse acontecimento, polemiza-se o fato justamente porque ele rompe com o equilíbrio da sociedade, com a ordem natural da vida: nascer, crescer e morrer (natural ou acidentalmente, desde que o acidente não seja causado de propósito pelo próprio indivíduo).

Ainda, há que se falar sobre a ansiedade de morrer, sobre o fato de não se ter paciência para aguardar a chegada da morte de forma natural, sobre o desejo de morrer provocando a própria morte: “a impaciência é uma falta contra a maturidade profunda, a

⁹⁶ Esta análise é feita por Maurice Blanchot ao se referir ao suicídio de Kirillov, personagem da obra “Os demônios”, de Fiódor Dostoiévski, sobre o qual pairam as ideias de Nietzsche e o ateísmo místico, contudo, não nos interessa o enredo da obra nesta pesquisa, nem as características das personagens, apenas o desenvolvimento analítico sobre o suicídio que é feito a partir da obra, que, neste caso, remete à ideia de liberdade, sobre a qual nos debruçaremos nas linhas que seguem.

qual se opõe à ação brutal do mundo moderno, a essa pressa que corre para a ação e que se agita na urgência vazia das coisas a fazer” (BLANCHOT, 2011, p. 127). Essa necessidade de fazer as coisas rapidamente – assim como a evolução do mundo moderno se apresenta –, de resolver os problemas no momento em que se pensa sobre eles – sem se dar o tempo necessário para reflexão – é muito comum na sociedade atual, principalmente nos jovens. A Organização Mundial da Saúde (OMS) apresenta o suicídio como a segunda principal causa de morte entre aqueles com idade entre 15 a 29 anos.

Essa morte prematura pode parecer, ao suicida, um acontecimento que elucida todos os problemas que o envolvem, é um suicídio de desespero, de solidão, de insegurança, de desamor, é a “ruptura suprema, é a reconciliação suprema, desesperada, com o mundo” (MORIN, 1970, p. 47). É, muitas vezes, o resultado de uma sociedade que não conseguiu vencer o desejo da morte, mas, ao contrário, é uma sociedade que pode ter ajudado a contribuir para que a morte viesse a ocorrer, a partir das pressões, das cobranças, das exigências por resultados, ou, ainda, por favorecer o sentimento de vazio, de esquecimento, de solidão, que é uma queixa individual de uma instabilidade (crise) coletiva.

Nesse sentido, analisaremos, na sequência, quatro contos de Marina Colasanti que possuem imagens que representam a morte por meio do suicídio. O primeiro deles é intitulado “Por duas asas de veludo”, que tem como personagem principal uma princesa que deseja muito uma borboleta negra. Porém, quando o inseto pousa no lago, torna-se um cisne negro e, por muito desejá-lo, a menina se prepara para cravar uma seta no peito da ave, todavia, é o seu próprio peito que a seta atinge, tornando-a um cisne negro.

O segundo conto, “Um espinho de marfim”, trata de um rei que deseja um unicórnio, no entanto, não consegue apanhá-lo. Sua filha, a princesa, promete que conseguirá pegá-lo em três luas. Assim o faz, mas apaixona-se pelo animal e se mata por amor ao pai e por amor ao animal.

“A primeira só” é o conto que narra a história de uma princesa que se sentia só, então, o rei mandou fazer um espelho para que ela tivesse com quem brincar, enquanto brincava, quebrou-o acidentalmente. Deste modo, descobriu que tinha não apenas uma amiga, mas várias, e repetiu a ação diversas vezes até sobrarem pedaços minúsculos de espelho. Triste com o resultado, a menina foi brincar no jardim. No lago viu seu reflexo na água e se jogou para transformá-lo em muitas amigas.

“Como uma carta de amor” é o último conto sobre o qual analisaremos a morte sob a perspectiva do suicídio. Ele relata a trajetória de uma mulher que subia ao penhasco diariamente à espera de seu amor, lá em cima, arrancava um fio de cabelo como se fosse uma carta de amor e jogava no mar. Um dia, o mar teve pena dela, juntou todos os fios que já havia jogado e formou uma linha para que ela fosse aonde queria, e foi o que ela fez.

3.1.1 O desejo pela morte em “Por duas asas de veludo”

A narrativa inicia tratando de uma princesa, cujo nome não é revelado, que “pegou a rede, o vidro, a caixinha dos alfinetes, e saiu para caçar. Sempre atrás de borboletas [...]” (COLASANTI, 2016, p. 18), pois não se contentava com as que já tinha, sempre querendo mais e mais. Nesse trecho, podemos destacar algumas das imagens que são representativas da morte, a primeira delas é a rede que, nas mais variadas culturas, pode indicar a angústia, um conflito da vida interior e da exterior, bem como a busca por uma força espiritual, conforme preconizam Chevalier e Gheerbrant:

[...] essa arma temível tornou-se o símbolo, em psicologia, dos complexos que entravam a vida interior e exterior. Cujas malhas são igualmente difíceis de serem desatadas e desenredadas. [...] em todas essas representações simbólicas, a rede, considerada como objeto sagrado, serve como veículo de captação de uma força espiritual. (2016, p. 772 e 773)

Além da rede, há o vidro, que “é um símbolo do espírito” (CIRLOT, 1984, p. 602) e a caixa de alfinetes, que remete a um símbolo feminino com um segredo: “encerra e separa do mundo aquilo que é precioso, frágil ou temível” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 164). Esses objetos eram usados para caçar borboletas, que, de acordo com Durand (1997), são um símbolo de elevação e de sublimação, definição confirmada por Chevalier e Gheerbrant:

Ligeireza sutil: as borboletas são espíritos viajantes; sua presença anuncia uma visita ou a morte de uma pessoa próxima. [...] alma liberta de seu invólucro carnal, como na simbologia cristã. [...] entre os astecas, a borboleta é um símbolo da alma, ou do sopro vital, que escapa da boca agonizante. (2016, p. 138 e 139)

Desse modo, já nas primeiras linhas do conto, identificamos que a princesa possuía uma angústia interior (imagem refletida pela rede), que ela não conseguia resolver, uma necessidade de conseguir algo sublime (representado pela borboleta), que, muitas vezes, não se aproximava dela, como confirma o segundo parágrafo do conto: “nem adiantava procurar nos jardins. Depois de tanta caça [...], as borboletas sabiam que aquele não era lugar para elas” (COLASANTI, 2016, p. 18). Por mais que desejasse a morte, a elevação da sua alma, como entendemos a imagem das borboletas, ela não conseguia alcançar o seu intento, e esse desejo guardava secretamente (caixa de alfinetes).

A princesa pensava em buscar nos campos, quando a colheita estivesse madura, mas era outono, foi então que resolveu ir ao bosque procurar pelas borboletas. “Viu duas asas coloridas mexendo entre as folhas, lançou a rede, recolheu apenas a flor que o vento agitava. Pensou ter achado uma borboleta escura pousada num tronco, era folha levada por formiga” (COLASANTI, 2016, p. 18).

O instrumento ascensional por excelência – a asa, primeira imagem presente no parágrafo anterior, tem como causa final, segundo Durand, o angelismo, ou seja, a ação de alçar voo até chegar ao mais alto dos céus, ao paraíso, ao lado de Deus, pois as asas são a substância celeste por excelência, como podemos notar na seguinte passagem:

As asas são, antes de mais nada, símbolo de alçar voo, i.e., do alijamento de um peso (leveza espiritual, alívio), de desmaterialização, de liberação – seja de alma ou de espírito –, de passagem ao corpo sutil. [...]. Portanto, as asas exprimirão geralmente uma elevação ao sublime, um impulso para transcender a condição humana. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 90 e 91)

A princesa, ao observar as duas asas coloridas, pareceu ter sentido o desejo pela elevação, pela desinquietação de si como ser carnal, e buscou capturar essa força espiritual com a rede. Contudo, recolheu apenas uma flor que o vento agitava. Em outras palavras, recolheu a própria vida, já que a flor pode ser interpretada como um estímulo para o gozo da vida (CIRLOT, 1984, p. 257), pois, como a flor, a vida possui um ciclo declinante, possui fases e são elas as responsáveis por conduzir a planta (no caso da flor) ou o homem (no caso da princesa) à morte, logo, não é natural que se deseje pulá-las para alcançar o destino final.

Essa flor (vida) era agitada pelo vento, considerado um mediador sutil entre o mundo terreno e o mundo etéreo e, assim, o vento (mensageiro celeste) trazia para as mãos da menina a vida em forma de flor. Depreendemos desse trecho que a princesa buscava a elevação da sua alma, ela queria partir deste mundo para deixar suas angústias de lado, entretanto, recebeu uma mensagem deífica por meio do vento – “mensageiro divino, equivalente aos anjos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 935). Tal mensagem é trazida a partir da flor, simbolismo dos ciclos da vida, que procura ensiná-la a vencer cada uma das fases até chegar realmente à final – à morte.

Pensando que havia achado uma borboleta escura, o abismo, conforme indicam as cores escuras e o negrume (DURAND, 1997, p. 222), ao contrário, a princesa encontrou uma folha, alegoria da felicidade (CIRLOT, 1984, p. 260), sendo carregada por uma formiga, símbolo “da pequenez de todo ser vivente, de sua dissolubilidade e de sua impotência” (CIRLOT, 1984, p. 264). A menina queria a morte, porém, por mais que a buscasse, encontrava apenas lições sobre a vida e o viver: a primeira delas, por meio da flor, indicando que a vida é formada por ciclos e precisamos respeitá-los, e não os antecipar. A segunda, reproduzida pela formiga, evidenciando que somos seres pequenos, impotentes, incapazes, muitas vezes, de lutar contra nossas próprias angústias, mas precisamos aprender a lidar com isso para encontrarmos a felicidade.

A princesa não encontrava borboleta alguma voando sob o sol, mas, ao chegar a noite, ela viu uma imensa borboleta negra. Correu, tropeçou numa pedra, perdeu-se entre os arbustos e não viu mais o inseto. Seguiu para onde achava que tinha visto, mas não encontrou, só a água se encrespava na superfície do lago. Não conseguindo o que tanto desejava, a princesa voltou ao palácio, mas só pensava naquela borboleta, desejava tê-la sobre a cabeceira de sua cama, com as asas abertas, sonhou com a borboleta, tudo o que queria era o negro inseto voador. Esse anseio obsessivo pode ser compreendido como um pensamento intrusivo⁹⁷, que pode estar diretamente relacionado ao suicídio, uma vez que a princesa parece se sentir só. Ela possui uma individualização excessiva que, talvez, a borboleta (sublimação, elevação, morte) seja a única alternativa para sua vida, conforme discorre Kovács: “o indivíduo se sente só, desesperado, sem razões para viver, e matar-se pode ser a única solução possível” (1992, p. 177).

⁹⁷ Pensamentos constantes, os quais o ser pensante não consegue afastar, estão relacionados à ansiedade, e parecem estar fora do controle: “a intrusão mental é considerada uma ameaça pessoal significativa envolvendo uma possível ação ou resultado que o indivíduo poderia prevenir, então, algum sofrimento será experimentado e o indivíduo será compelido a iniciar repostas para aliviar a situação” (CLARK, 2012, p. 455)

Logo que amanheceu, a princesa não pegou a rede, como parecia ser de costume, mas um arco e uma flecha e se dirigiu ao bosque. O arco, simbolicamente, corresponde à “tensão de onde brotam nossos desejos, ligados ao nosso inconsciente [...]”. Enfim, o arco é símbolo do destino.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 76), e a flecha “indica a direção em cujo sentido é buscada a identificação, ou seja: é ao diferenciar-se que um ser consegue alcançar sua identidade, sua individualidade, sua personalidade. Ela é um símbolo de unificação, de decisão e de síntese” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 435).

O destino desejado pela princesa, traduzido pelo arco, parece que vem sendo simbolicamente revelado ao longo do conto. A flecha, por sua vez, denota a necessidade de uma tomada de decisão e, além disso, representa o destino final, já que “simboliza a morte súbita, fulminante” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 436), esse quinhão é corroborado por Durand na seguinte perspectiva:

Muitas vezes a imagem tecnológica da flecha vem substituir o símbolo natural da asa. Porque a altura suscita mais que uma ascensão, suscita sobretudo um impulso, e parece que da escada à flecha, passando pela asa, há uma amplificação do impulso. [...] Mas, sobretudo pela sua assimilação do raio, a flecha acrescenta os símbolos da pureza aos da luz, a retidão e a instantaneidade vão sempre de par com a iluminação. (DURAND, 1997, p. 134)

Durand explica que a flecha indica a transcendência, que ela vai além de todas as alturas, pois está diretamente relacionada à asa, ao angelismo, à subida da alma à zona etérea, que se dará por meio do arco. Assim, o arco impulsiona a alma (flecha) para o alvo final (eterno). Com base nessa visão, refletimos que, por mais que a princesa não tenha conseguido naturalmente as asas que tanto desejava, ela parece ter encontrado um substituto tecnológico, como nos fala Durand, para atingir seu propósito inicial.

A princesa ainda espera a vinda da borboleta, deitada, imóvel. “A manhã passou. A tarde passou. A noite soprou seu vento. E no vento da noite veio a borboleta preta” (COLASANTI, 2016, p. 19). Durante o dia, nada aconteceu, mas, ao chegar a noite, o mensageiro celeste (vento) soprou seu recado: a morte (borboleta negra) estava próxima. A menina não a perderia desta vez: “sem tirá-la do olhar, sem errar o passo, a princesa avançou entre as árvores, chegou à beira do lago. E a viu descer abrindo as grandes asas num último esforço, para pousar sem mergulho, não borboleta, mas cisne, nobre cisne negro” (COLASANTI, 2016, p. 19). É pertinente analisarmos as imagens

desse trecho para que compreendamos a aproximação da morte. A primeira delas, a árvore, configura o “símbolo da vida, em perpétua evolução e em ascensão para o céu” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 84), consoante ao que declara Durand:

[...] o otimismo cíclico parece reforçado no arquétipo da árvore, porque a verticalidade da árvore orienta, de uma maneira irreversível, o devir e humaniza-o de algum modo ao aproximá-lo da estação vertical significativa da espécie humana. [...] . (DURAND, 1997, p. 340)

O que o antropólogo demonstra é que a verticalidade do homem está relacionada à verticalidade da árvore e que ambos (homem e árvore) possuem ciclos progressivos, nascer, crescer e morrer, que orientam o devir, a transformação do homem e a sua evolução: “na imaginação, qualquer árvore é irrevogavelmente genealógica, indicativa de um sentido único do tempo e da história que se tornará cada vez mais difícil de inverter” (DURAND, 1997, p. 345). Segundo o exposto, não é possível regressar no tempo, nos ciclos da vida, mas sim obedecer à ordem natural deles.

Ao lado da árvore, percebemos a imagem do lago, que, simbolicamente, indica “palácio subterrâneo de diamante, de joias, de cristal, de onde surgem fadas, feiticeiras, ninfas e sereias, mas que atraem os humanos igualmente para a morte” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 533). Para Gilbert Durand, “a água torna-se mesmo um convite direto a morrer” (1997, p. 96). No caso da princesa, o que surgiu na água foi um cisne negro que fez estremecer a massa líquida. Esse animal, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2016), carrega um simbolismo oculto e invertido, assim como o cavalo negro, que simboliza a morte.

Então, ela “arma o arco, retesa a corda, crava a seta de ouro no peito do cisne. Mas é do peito dela que o sangue espirra [...], transforma seu corpo em penas, negras penas de veludo” (COLASANTI, 2016, p. 19). Neste ponto, verificamos que a princesa comete o suicídio, pois ela não queria matar o cisne negro, o seu desejo ia além, ela queria encerrar as angústias pessoais, o desejo secreto desde sempre guardado na caixa de alfinetes, aquilo que buscava diariamente fora das portas do palácio, e transformar-se em penas negras, considerando que a pena, ou pluma, revela-se “um símbolo de poder aéreo, liberado dos pesos deste mundo. [...] um símbolo do sacrifício” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 725).

O conto é encerrado com a imagem de dois cisnes negros deslizando lado a lado e o arco de ouro esquecido. O que nos remete à ideia de que a princesa desliza para a ascensão celeste, e seu destino (arco) não mais existe, pois ela resolveu colocar um fim ao ciclo natural da sua vida, encerrando, assim, qualquer outra possibilidade de destino.

3.1.2 O suicídio como ferramenta de salvação do amor em “Um espinho de marfim”

Outra princesa, que também mora em um castelo e não tem seu nome revelado ao longo do conto, está em “Um espinho de marfim”, porém, diferentemente da narrativa anterior, ela não aparece sozinha, mas acompanhada de seu pai, aquele a quem, por ser rei do palácio e seu progenitor, a menina não quer decepcionar, trair, nem ver triste e derrotado.

A história se inicia com um unicórnio que, ao amanhecer, pastava no jardim da princesa e a olhava quando ela vinha até a janela para cumprimentar o dia, mas, quando a menina descia até o jardim, ele corria para o escuro da floresta. Temos, nesse trecho, a imagem do unicórnio combinada à da janela. Em nossa interpretação, percebemos que o unicórnio serve como uma espécie de revelação de algo que está para acontecer, como um mensageiro divino, cuja mensagem é transmitida através da janela, que funciona como uma porta de entrada de bons e maus ventos. Para sustentar tal interpretação, baseamo-nos em Juan-Eduardo Cirlot (1984), que demonstra que o unicórnio “simboliza a castidade e aparece também como emblemático da espada ou da palavra de Deus” (p. 588. Grifo nosso). Já a janela, em consonância com Chevalier e Gheerbrant (2016), constitui a receptividade terrestre, “relativamente ao que é enviado do céu” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 512).

Na sequência, a menina escolhe descer até o jardim onde se encontra o unicórnio, tal descida remete à queda, ao negativo, “à rapidez do movimento, à aceleração e às trevas, poderá vir a ser a experiência dolorosa fundamental e que constitua para a consciência a componente dinâmica de qualquer representação do movimento e da temporalidade” (DURAND, 1997, p. 113). Depreendemos, a partir do emprego da imagem do jardim, que é a pura referência ao Éden, ao paraíso, é um indicador de vida eterna, que a princesa recebe uma mensagem divina (por meio do unicórnio) que sinaliza um desfecho inerente à passagem do tempo (simbolizada pela

sua descida) e, conseqüentemente, à morte (indicada pelo emprego do jardim ao lado da escuridão da floresta), considerando que a cor escura é representação de trevas e, apoiados nos estudos de Cirlot (1984), constatamos que a floresta denota “o aspecto perigoso do inconsciente, quer dizer, sua natureza devoradora e ocultante da razão” (p. 257).

Desse modo, já no início do conto, as imagens empregadas (unicórnio, janela, descida, jardim, floresta escura) exprimem pistas de que há uma morte iminente e que pode estar diretamente relacionada à princesa, a personagem de destaque no trecho e em torno de quem os símbolos são empregados.

O parágrafo seguinte nos conta que o rei ia visitar a filha de manhã cedo em seus aposentos e, um dia, “viu o unicórnio na moita de lírios” (COLASANTI, 2016, p. 20). Os lírios têm um significado duplo: podendo ser sinônimo de brancura, pureza e inocência, bem como evocar amores proibidos, simbolizar a tentação ou a porta dos infernos. Tais interpretações nos levam a entender que o unicórnio é o portador de mensagens antitéticas, que indicam que aquilo que parece bom, tranquilo e puro pode se transformar em algo trágico, triste e horrendo, uma verdadeira metamorfose, como demonstra Durand sobre o símbolo vegetal: “é, por fim, frequentes vezes explicitamente escolhido como modelo de metamorfose” (1997, p. 298), já que possui um ciclo, assim como a vida, que acaba sempre em morte.

Imediatamente, o rei quis o animal e ordenou aos cavaleiros reais que o caçassem em todos os lugares, e desta maneira foi feito. Entretanto, quando achavam que haviam conseguido encurralar o unicórnio, perdiam-no. Foram noites nessa batalha, mas, um dia, não viram mais pegadas, nem sinal daquele relincho cristalino e “desapontado, o rei ordenou a volta ao castelo” (COLASANTI, 2016, p. 20). Ao chegar lá, o soberano contou à princesa o que havia ocorrido e ela ficou penalizada com a derrota do pai e prometeu que dentro de três luas o daria o unicórnio de presente. “Durante três noites trançou com os fios de seus cabelos uma rede de ouro. De manhã vigiava a moita de lírios do jardim. E no nascer do quarto dia, quando o sol encheu com a primeira luz os cálices brancos, ela lançou a rede aprisionando o unicórnio” (COLASANTI, 2016, p. 20).

Ambas as imagens (lua e fio) representam o tempo que nos conduz para um único fim, o da morte, para o qual a princesa se encaminha ao prestar ajuda ao pai, de modo que ele não se sinta vencido pelo animal. À vista disso, identificamos, do início

da narrativa até este ponto, três imagens indicativas da passagem do tempo (descida, lua e fio), cada uma delas com suas particularidades simbólicas. A lua, de acordo com Durand, “aparece como grande epifania dramática do tempo [...], é um astro que cresce, decresce, desaparece, um astro caprichoso que parece submetido à temporalidade e à morte” (DURAND, 1997, p. 102). Já os fios de cabelo, usados para confeccionar a rede, também podem ser concebidos como um elemento que é “a imagem direta das ligações temporais, da condição humana ligada à consciência do tempo e à maldição da morte” (DURAND, 1997, p. 107).

Dito de outra forma, ao lançar a rede, que é a representação da captação de uma força espiritual, consoante ao que dizem Chevalier e Gheerbrant (2016), e apreender o unicórnio, a princesa busca a potência celestial, a palavra divina (unicórnio), que só o tempo (descida/lua/fio) é capaz de trazer. Contudo, o que a alteza não sabia é que o unicórnio a amava, e, ao se aproximar dele, ela se encantou: “veludo do pelo, lacre dos cascos, e desabrochando no meio da testa, espinho e marfim, o chifre único que apontava ao céu” (COLASANTI, 2016, p. 21).

Dentro de poucos dias, a princesa passou a amar o unicórnio e eles já não queriam mais ficar separados, faziam muitas atividades diárias juntos e ela já havia se esquecido do prazo que pedira ao pai. Na noite anterior ao esgotamento das três luas, o pai foi ao quarto lembrá-la da promessa, disse-lhe que buscaria o unicórnio no dia seguinte.

Sem saber o que fazer, a princesa pegou o alaúde, e a noite inteira cantou sua tristeza. A lua apagou-se. O sol mais uma vez encheu de luz as corolas. E como no primeiro dia em que se haviam encontrado a princesa aproximou-se do unicórnio. E como no segundo dia olhou procurando o fundo dos seus olhos. E como no terceiro dia segurou-lhe a cabeça com as mãos. E nesse último dia aproximou a cabeça de seu peito, com suave força, com força de amor empurrando, cravando o espinho de marfim no coração, enfim florido. (COLASANTI, 2016, p. 21)

Nesse trecho, confirmamos as interpretações feitas a partir do emprego das imagens que nos levaram a identificar que haveria uma morte no desfecho do conto. A princesa, planejando sua destruição, sabia que o chifre, por ser uma arma poderosa e que “sugere a potência não só pela sua forma, como também pela sua função natural” (DURAND, 1997, p. 142), não falharia em destruí-la. Viu, naquele recurso feito de marfim, “um material praticamente inquebrável e incorruptível” (CHEVALIER;

GHEERBRANT, 2016, p. 593), uma saída, ou, talvez, a única, de não impor uma dor intolerável ao seu pai ao contar-lhe sobre o amor que ela sentia pelo unicórnio que ele desejava. Então, ela decide que a própria morte é a solução, é o tipo de suicídio que, segundo Kovács, pertence ao ciclo patriarcal:

[...] O segundo grupo está ligado ao ciclo patriarcal, com sentimentos de desorientação e condenação por infrações. A culpa se acha ligada a sentimentos de transgressão diante da lei inexorável e inflexível, inerente ao arquétipo do pai. A depressão fica ligada à problemática da honra e da vergonha. (KOVÁCS, 1992, p. 188)

Por fim, quando o rei vai ao encontro de sua filha para cobrar a promessa, encontra apenas “a rosa de sangue e um feixe de lírios” (COLASANTI, 2016, p. 21). O simbolismo da rosa de sangue está conexo ao renascimento místico (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 789) e, além dessa representação, a “rosa tornou-se um símbolo do amor e mais ainda do dom do amor, do amor puro” (p. 789). O que nos leva a deduzir que o amor que a princesa sentia pelo pai era tão intenso que não podia decepcioná-lo, porém, o amor que sentia pelo unicórnio era também profundo e, para salvar seus dois amores – o pai de uma decepção e o unicórnio de uma possível morte –, ela resolveu tirar a própria vida.

O primeiro parágrafo do texto sinalizou uma ligação entre céu e terra, como se o unicórnio fosse o mensageiro divino sobre a transformação de uma vida (metamorfose) que estava prestes a acontecer naquele palácio. O tempo, marcado pela descida até o jardim, pelas fases da lua, bem como pelo fio que indica a consciência da passagem do tempo e a sua relação com a morte, encarregam-se de aproximar a tragédia ao castelo.

A princesa, aparentemente inocente, pura e passiva, que respeita as ordens patriarcais, vê-se numa situação de desrespeito, de descumprimento de uma ordem/promessa, ao apaixonar-se pelo unicórnio, animal desejado pelo pai. Esse bicho, que comia lírios (os quais remetem à evocação de amores proibidos), é aquele que provoca o desejo de morte da menina, pois ela se condena por aquele amor proibido e por saber que, ao não cumprir o que havia prometido ao rei, estaria lhe causando um constrangimento real, dada a potência que o soberano representa diante de um povo. Não havendo outra solução, ela se mata, na tentativa de um triplo livramento: o de si própria, pois a paixão era tão intensa que ela reconhecia o suplício de não poder viver

aquele amor; o do unicórnio, já que estaria livre para fugir dali e, conseqüentemente, não ser apanhado pela realeza; e o do seu pai, que não sofreria uma humilhação por não ter conseguido fazer com que sua filha cumprisse suas ordens.

3.1.3 A fuga da solidão por meio do suicídio em “A primeira só”

Este conto narra a história de outra princesa, filha única, que se sentia muito triste por não ter com quem brincar. Ela não queria brinquedos, mas uma amiga com quem pudesse se divertir. Todas as noites, ela chorava muito e o rei, inconformado, ouvia os soluços da filha. Até que, um dia, em segredo, ele chamou o moldureiro, mandou fazer o maior espelho do reino e pediu que o colocassem ao pé da cama da menina.

A imagem do espelho é bastante pertinente para a compreensão do desfecho deste conto por conta do complexo simbólico que ela denota, indicando que, assim como as pessoas, os reflexos projetados nele aparecem e desaparecem, isto é, nascem e morrem. Além disso, o espelho é o umbral da alma para o paraíso, consoante ao que explica Juan-Eduardo Cirlot:

[...]. Pois bem, o mundo, como descontinuidade afetada pela lei da mudança e da substituição, é que projeta esse sentido negativo em parte, caleidoscópico, de aparecer e desaparecer, que o espelho reflete. Por isto, desde a Antiguidade, o espelho é visto com um sentimento ambivalente. É uma lâmina que reproduz as imagens e de certa maneira as contém e as absorve. [...] Aparece, às vezes, nos mitos, como porta pela qual a alma pode dissociar-se e “passar” para o outro lado, tema este tratado por Lewis Carroll em *Alice*. Somente isto pode explicar o costume de cobrir os espelhos ou coloca-los voltados contra a parede em determinadas ocasiões, especialmente quando morre alguém na casa [...]. (CIRLOT, 1984, p. 239-240. Grifos do autor.)

O espelho, colocado no quarto da princesa, reflete a imagem de si própria, enganando-a por um tempo ao levá-la acreditar que tem uma amiga para brincar. Tudo o que a filha do rei faz, a menina do espelho repete, mas isso parece, até então, ser o suficiente para alegrar a princesa. Com tanta alegria, o rei mandou fabricar brinquedos novos, dentre eles, havia uma bola de ouro: “Rolaram com ela no tapete, lançaram na cama, atiraram para o alto. Mas quando a princesa resolveu jogá-la nas mãos da amiga, a bola estilhaçou a amizade” (COLASANTI, 2016, p. 29).

A princesa se entristeceu, uma lágrima se formou, mas, de repente, viu “não só um rosto de amiga, mas tantos rostos de tantas amigas. Não na lágrima que logo caiu, mas nos cacos todos que cobriam o chão” (COLASANTI, 2016, p. 30). A lágrima, que nasce nos olhos, escorre pela face e se evapora, é a representação simbólica do ciclo da vida humana, pois as pessoas aparecem (ao nascer) e desaparecem (ao morrer). Ao lado desse simbolismo, temos o espelho, que, como já dissemos anteriormente, reflete imagens que aparecem e desaparecem, logo, essas duas imagens estão diretamente ligadas ao destino final de todo homem, à morte e, conseqüentemente, à fatalidade que se desenha para a filha do rei.

A menina podia brincar com muitas amigas agora, quando se cansava de uma, escolhia outra, até que todas aquelas já não eram mais suficientes, então, ela começou a fazer outras amigas a partir de cada pedacinho de espelho, até que sobraram apenas farelos:

[...] pó brilhante de amigas espalhado pelo chão.
Sozinha outra vez a filha do rei.
Chorava? Nem sei.
Não queria saber das bonecas, não queria saber dos brinquedos.
Saiu do palácio e foi correr no jardim para cansar a tristeza.
(COLASANTI, 2016, p. 30)

A imagem do palácio merece atenção neste ponto do conto, pois, ao deixá-lo, a princesa se vê livre para colocar seu desejo final (guardado em segredo) em prática, já que o palácio “simbolizará igualmente, do ponto de vista analítico, os três níveis da psique: o inconsciente (o segredo), o consciente (o poder e a ciência) e o subconsciente (o tesouro ou o ideal)” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 679). Tais dados nos levam a depreender que a menina, ao deixar sua casa, possui um segredo, que está relacionado ao seu ideal, e que ela buscará atingir.

Essa aspiração da princesa é retratada pela imagem do jardim, para o qual ela se direciona primeiramente. Como vimos em análise anterior, o jardim é um símbolo do paraíso celeste e, além disso, aparece “como a feliz expressão de um desejo puro de qualquer ansiedade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 514). Desse modo, a filha do rei, angustiada pela solidão que sentia, saiu em busca da purificação desse sentimento, passando, inicialmente pelo jardim, porém, a tristeza continuava ali com ela, até que “parou à beira do lago. No reflexo da água a amiga esperava por ela.” (COLASANTI, 2016, p. 30).

Ao olhar na água, a princesa não queria apenas uma amiga, mas várias. Então, soprou na água, depois, jogou uma pedra, mas a amiga continuava sendo uma só. Nesse momento, “a linda filha do rei atirou-se na água de braços abertos, estilhaçando o espelho em tantos cacos, tantas amigas que foram afundando com ela, sumindo nas pequenas ondas com que o lago arrumava a sua superfície” (COLASANTI, 2016, p. 30). A imagem das ondas revela o destino final da princesa: a morte por meio do suicídio, considerando que “o mergulho nas ondas indica uma ruptura com a vida habitual: mudança radical nas ideias, nas atitudes, no comportamento, na existência” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 658). No caso da menina, houve uma ruptura com a existência, ela já não suportava a solidão, o fato de não ter com quem brincar e, ao sair do palácio, carregava com ela esse segredo inconsciente (o desejo de morte), que ela atingiu de forma consciente (ao se jogar no lago), alcançando o seu ideal: livrar-se de uma vida solitária, sem esperança de ser feliz. Nesse sentido, Fabio Henrique Lopes pondera que:

[...] dois sintomas opostos se manifestam em todo suicida: de um lado está a tristeza, o abatimento, o terror e a inclinação decidida pela solidão; no outro extremo, a excitação enérgica do físico e do moral. [...] O primeiro grupo traduziu a opressão ou diminuição das *forças vitales*⁹⁸. Quando o sujeito que atentasse contra a própria vida apresentasse, momentos ou dias antes do ato, um comportamento diferente daquele que lhe era próprio, ou seja, quando a tristeza e a solidão dominavam-no completamente, era sinal de que o desejo de conservar a vida e o amor pela existência tinham sido oprimidos. (LOPES, 2010, s/n. Grifos do autor.)

No caso da princesa, ela se sentia muito triste por conta da solidão, porém, o rei, tentando ajudá-la de forma superficial, artificial e sem diálogo, arrumou um espelho para que ela brincasse consigo mesma. Contudo, durante uma das brincadeiras, o espelho foi quebrado e a menina se sentiu ainda mais triste, quando chorou pela primeira e única vez no conto. A tristeza foi se intensificando ao longo das linhas, pois ela percebeu que aquelas amigas não lhe bastavam, não eram naturais, inteiras, de verdade, até que, por não encontrar uma solução para o seu problema, ou por não encontrar uma companhia que a fizesse feliz, ela decide cometer o suicídio jogando-se no lago.

⁹⁸ Para o autor, a *força vitae* é a ideia de viver, o desejo de conservar a vida, amor pela existência, amor da vida, instinto da vida.

A intersecção imagética do espelho, da lágrima e da água presente no texto reflete um sentido simbólico que torna possível a compreensão do desenredo. De acordo com Durand (1997), o primeiro “espelha o destino do mundo” (p. 95), esse destino é conhecido de todos – a morte; o segundo está ligado à água “por um caráter íntimo, seriam um e outro a matéria do desespero” (p. 98), e o terceiro, “além de bebida, foi o primeiro espelho dormente e sombrio” (p. 95), e continua: “a água torna-se mesmo um convite direto a morrer” (p. 96). Ora, se a água tem valor de espelho e este reflete o destino do mundo, no momento do desalento, a água pode se tornar o local da morte, do suicídio, como ocorreu com a princesa do conto.

3.1.4 O luto não superado e o suicídio em “Como uma carta de amor”

Este conto possui, em cada parágrafo, um número significativo de imagens que remetem à morte. Em vista disso, a construção da análise se dará de forma distinta dos contos anteriores, já que faremos poucas narrações indiretas e buscaremos averiguar a convergência das imagens a partir do texto original.

O conto narra a história de uma mulher, não princesa como nos contos anteriores, que parece ter perdido o seu amor para sempre, para a morte. Por acreditar que esse amor habitava no mais alto dos céus, em outro plano, diariamente, ela se arrumava e subia até o mais elevado ponto de um penhasco para tentar encontrá-lo. Porém, suas tentativas não tiveram sucesso, até que ela decidiu ir ao encontro do amado.

No primeiro parágrafo do texto, há algumas imagens que merecem ser verificadas:

Lavava a boca com água de rosas, calçava as sandálias, e saía. Ia com a boca de flor para que, chegando ao amado, o hálito lhe lembrasse o perfume dos seus cabelos ao sol. Mas, tão distante, como alcançá-lo? (COLASANTI, 2016, p. 318. Grifos nossos)

Com base nas imagens destacadas, inferimos, inicialmente, que a mulher lavava a boca com água de rosas para que pudesse se purificar com o objetivo de atingir o mundo superior (céu/paraíso) e não inferior (inferno), exprimindo, assim, apenas o amor, o dom do amor, pelo ser amado, afastando qualquer possibilidade de ser conduzida ao plano inferior.

Tal interpretação é justificada porque a boca é um elo de ligação entre o mundo interior (os conflitos, sentimentos, desejos e pensamentos de uma pessoa) e o mundo exterior (o contexto ao qual cada ser humano está inserido, suas relações sociais e sua conduta). Nessa senda, Chevalier e Gheerbrant (2016) declaram que a boca “é mediação entre a situação que se encontra um ser e o mundo inferior ou superior aos quais ela o pode arrastar” (p. 133). Por isso, a mulher lavava a boca com água de rosas, já que a água é um elemento purificador por excelência, “não atua por lavagem quantitativa, mas torna-se a própria substância da pureza” (DURAND, 1997, p. 172) e a rosa “designa uma perfeição acabada, uma realização sem defeito. [...] ela simboliza a taça de vida, a alma, o coração, o amor” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 788).

A ida ao reino celestial é também caracterizada pelas sandálias, consideradas como “instrumentos da imortalidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 800). Desta forma, ao calçar as sandálias e lavar a boca com água de rosas, ela desejava alcançar o céu e, conseqüentemente, a imortalidade ao lado do seu amado. Essa purificação (água), pela qual passava a mulher (por meio da boca), está relacionada ao amor puro e perfeito (rosa) que sentia pelo seu amado e ao desejo pelo reencontro. Além disso, a imagem do perfume atrelado aos cabelos revela que a memória de alguém não se apaga, pois “a persistência do perfume de uma pessoa, depois da partida dela, evoca uma ideia de duração e de lembrança. O perfume simbolizaria dessa forma a memória [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 709).

Essa memória está conexa aos cabelos porque “acredita-se que os cabelos, assim como as unhas e os membros de um ser humano, possuam o dom de conservar as relações íntimas com esse ser, mesmo depois de separados do corpo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016 p. 153). Desse trecho, podemos deduzir que, mesmo depois de mortas e com os corpos separados, as pessoas conservam a afeição que têm por aqueles com quem se relacionaram.

Com base na dissecação das primeiras imagens do conto, temos pistas de que a mulher, personagem principal, possuía um amor por alguém que parece haver partido/morrido e que seu desejo era o de reencontrá-lo. Essa interpretação se deve às imagens que sinalizam ter existido uma ligação muito forte entre eles, um amor puro e verdadeiro. Para atingir seu objetivo, ela utilizou um ritual de purificação com a intenção de conseguir atingir o lugar onde acreditava que seu amado estivesse.

A mulher, então, caminhava até o mais alto ponto do penhasco, com pressa, “No penhasco, porém, só o vento esperava por ela” (COLASANTI, 2016, p. 318). Novamente, deparamo-nos com imagem do vento em um conto de Marina Colasanti, que, como já descrevemos em outras passagens, é o sopro espiritual, é o intermediário entre o céu e a terra.

Não sentava, ao chegar; avançava até o ponto marcado com pedras junto à beira, sempre o mesmo, como havia prometido a ele antes da partida, para que a pudesse imaginar. E ali, de pé como um farol que se destaca ao longe, olhava. Não o mar que extenso se interpunha entre ela e o seu amado. Buscava o horizonte, lá onde, confundida pela névoa e pela distância, acreditava ver a terra onde ele agora vivia. (COLASANTI, 2016, p. 318. Grifos nossos)

As pedras, ponto de chegada da mulher no alto do penhasco, têm uma relação com o desejo de alcançar o paraíso, de retornar ao Pai celestial, pois “a pedra e o homem apresentam um movimento duplo de subida e de descida. O homem nasce de Deus e retorna a Deus” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 696).

Ao chegar, ela olhava na linha do horizonte, o além-mar, aquele lugar indefinido e distante de nosso alcance, que se confundia com névoa, “que simboliza o indeterminado, a fusão dos elementos ar e água, o obscurecimento necessário entre cada aspecto delimitado e cada fase concreta da evolução” (CIRLOT, 1984, p. 406). Se a névoa é a fusão do ar e da água e se é o que a mulher vê no horizonte, podemos afirmar que olhava para o lugar da pureza (água) divina (ar) – o paraíso celestial.

Estar de pé no penhasco é a forma de viver mais perto dele. E, entrefechando os olhos para vencer o vento, matinha intacta a certeza de ver um dia aproximar-se um navio vindo daquela terra, ou ouvir seu nome chamado de uma distância que sequer concebia. (COLASANTI, 2016, p. 318. Grifos nossos)

A mulher subia até lá para se aproximar fisicamente de seu eterno amado, fechava os olhos para olhar o interior do seu coração, para enxergar aquilo que desejava, já que dentre os inúmeros significados simbólicos do olho, “a visão é o desejo; o olho é a cobiça, enfim, o mundo do homem é seu olho” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 656), o que nos impele a dizer que a mulher desejava a transcendência divina por meio da morte. Se considerarmos que Durand assevera que “olho e olhar estão

sempre ligados à transcendência” (1997, p. 151), logo, ela não queria a morte como um desejo remoto, mas a almejava desmedidamente, já que o olho é a cobiça do homem.

Por conta dessa ânsia pela morte, ela aguardava a vinda do navio oriundo daquela terra, do paraíso, pois esse seria o responsável por carregá-la até os braços do seu amado, uma vez que a navegação pode ser entendida “como meio de se atingir a paz, o estado central ou o nirvana” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 632), ou seja, o navio seria responsável pela condução da mulher para o Éden, uma espécie de viagem mortuária, como explica Durand:

O simbolismo da viagem mortuária leva mesmo Bachelard a perguntar-se se a morte não foi arquetipicamente o primeiro navegador, se o “complexo de Caronte” não está na raiz de toda aventura marítima, e se a morte, como diz um verso célebre, não é o “velho capitão” arquetípico que apaixonou toda a navegação dos vivos. [...] Decerto por toda esta incidência fúnebre, toda a barca é um pouco “navio fantasma”, atraída pelos inelutáveis valores terríficos da morte. (COLASANTI, 2016, p. 318. Grifos do autor.)

É narrado ainda que as horas passavam, as gaivotas cantavam e “quando a sombra atrás de si já se alongava, ela descia cuidadosa pela escadinha de pedra até a praia” (COLASANTI, 2016, p. 318. Grifos nossos). Nesse trecho, destacamos a imagem da sombra que remete à “segunda natureza dos seres e das coisas e está geralmente ligada à morte” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 842), isso porque ela mantém uma relação com o homem vivo; se ele existir, ela também existe, do contrário, não há nem um, nem outro. No caso da mulher, a sombra estava presente e, portanto e infelizmente, a vida continuava.

A escada é um símbolo de ascensão, que indica a subida, como podemos notar nas palavras de Durand, “a viagem de si, a viagem imaginária mais real de todas com que sonha a nostalgia inata da verticalidade pura, do desejo de evasão para o lugar hiper ou supraceleste” (1997, p. 128). Ainda, nesse mesmo sentido, Chevalier e Gheerbrant apontam que “os diferentes aspectos do simbolismo da escada estão todos ligados aos problemas das relações entre céu e terra” (2016, p. 378). Entretanto, por mais que deseje subir, parece ainda não estar na hora da elevação espiritual e, por isso, a mulher desce e vai até a praia.

Aproximava-se do mar, os pés já tocados de sal, e levando à cabeça a mão esquerda, aquela onde trazia o anel, delicadamente colhia um fió

de seus longos cabelos e o entregava à espuma, pedindo que os ventos e marés o levassem até o homem, do outro lado, e ele o recebesse como uma carta de amor. (COLASANTI, 2016, p. 318. Grifos nossos)

O mar tem inúmeros significados, mas, neste trecho, entendemos que ele será o mensageiro do amor e da saudade que a mulher sente pelo seu amado: “[...] o mar simboliza o mundo e o coração humano, enquanto lugar das paixões. [...] O mar se situa entre Deus e nós” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 593). Então, se ele se situa entre Deus e os homens, é capaz de estabelecer um contato entre a terra (lugar onde está a personagem) e o céu (lugar onde está o amado).

O sal, para Durand (1997), é um símbolo de intimidade profunda (p. 263) e é por isso que “a aliança do sal designa uma aliança que Deus não pode romper” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 797). Essas significações simbólicas nos levam a concluir que a mulher, ao ter seus pés tocados pelo sal (que é extraído do mar), revela que o elo de ligação (o amor e a paixão) entre ela e o amado não pode ser rompido nem mesmo com a morte, já que nem Deus é capaz de romper tal aliança.

A mulher leva a mão esquerda à cabeça, aquela que guarda o anel do matrimônio, que tem um significado duplo, de amor e de escravidão:

Poder-se-á observar ainda que, de acordo com a tradição, durante a celebração do casamento os noivos devem permutar entre si os anéis. Isso quer dizer que a relação acima evocada se estabelece entre eles duplamente, em dois sentidos opostos: com efeito, uma dialética duplamente sutil e que exige que cada um dos cônjuges se torne, assim, amo e escravo do outro. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 53)

Nesse sentido, a mulher já não tinha mais o seu amado vivo para se sentir amada, amar e a ele se dedicar. Porém, assim como manteve a aliança na mão esquerda, manteve também a dialética de ama-escrava, pois se dedicava diariamente àquele amor, tanto que subia ao penhasco na tentativa de reencontrá-lo. Essa atitude sinalizava, ao mesmo tempo, um sacrifício de/por amor, uma vassalagem amorosa, bem como uma súplica ao amado, um pedido pelo reencontro.

É importante destacarmos que a mão “é uma síntese, exclusivamente, humana, do masculino e do feminino; ela é passiva naquilo que contém; ativa no que segura” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 592), nesses termos, ao levar a mão envolta pelo anel, há a representação de sua passividade diante do amor e do amado. Ao mesmo

tempo, ela se torna ativa ao levá-la à cabeça que indica a ascensão celeste, a “esfera celeste” (DURAND, 1997, p. 141), ou seja, a mesma mão que indica a anulação de si própria em razão da morte/ausência do amado, aponta, também, para a busca ativa pelo reencontro, a necessidade de ascensão a outro plano.

Ao lado de toda essa convergência imagética, temos, ainda, o fio (de cabelo), que, conforme já notamos em outra análise, é o responsável por ligar este mundo e o outro. Como esclarece Durand (1997), o fio “é símbolo do destino humano [...]. O elemento que liga é a imagem direta das ‘ligações’ temporais, da condição humana ligada à consciência do tempo e à maldição da morte” (p. 107. Grifo do autor). Ao entregar o fio ao mar, como uma carta de amor com um pedido de aproximação desse destino final, da própria morte, ela reafirma seu voto de ama-escrava revelado pelo anel na mão esquerda. A mulher tem consciência de que o tempo é o responsável por entregá-la ao seu amado e pela finitude de seu corpo, contudo, a espera não parece ser o desejo dela.

Em seguida, a personagem voltava para casa para cozinhar sua magra ceia, já que estava sozinha e não sentia mais o prazer de preparar seu próprio alimento, e preparar seu ritual do dia seguinte, com a água de rosas. Além desse, a mulher possuía outro hábito: o de marcar diariamente a castanheira do quintal com um entalhe, como uma espécie de contagem do tempo, de cada corte, escorria um leite pegajoso.

Mas, tantos já os cortes que não os podia contar, endurecido o leite em que as abelhas haviam ficado prisioneiras, pareceu-lhe subitamente inútil marcar com sofrimento alheio a sua própria dor. E tendo acariciado o tronco em pedido de perdão, nunca mais tomou a lâmina. O tempo então sacudiu a crina e seguiu seu caminho, solto. (COLASANTI, 2016, p. 319. Grifos nossos)

A relação do leite e das abelhas nos parece fazer muito sentido nesse trecho, uma vez que as abelhas podem simbolizar a alma, enquanto o leite, a imortalidade: “a abelha [...] pode simbolizar a alma saindo do corpo. [...] O simbolismo da abelha evoca, [...], os conceitos de sabedoria e de imortalidade da alma.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 3 e 4), já o leite “é também um equivalente da bebida da imortalidade” (p. 542). Dessa forma, inferimos, do semantismo de tais imagens, que a alma da mulher (abelha) não deixava seu corpo por estar aprisionada ao desejo incomensurável pela imortalidade (leite), não deixando a cargo do tempo a definição de sua finitude corpórea.

A ânsia pela reaproximação entre ela e o ser amado era tão intensa que fazia com que a mulher marcasse a castanheira como uma forma de ampulheta, cada marca sinalizava mais um dia vivido na ausência dele e, na espera pelo dia final, pela sua finitude material; até que, um dia, não haveria mais espaço para marcas e, talvez, chegaria a hora de partir. A própria imagem do tempo direciona para essa leitura:

Na linguagem, como na percepção, o tempo simboliza um limite na duração e a distinção mais sentida com o mundo do Além, que é o da eternidade. Por definição, o tempo humano é finito e o tempo divino infinito ou, melhor ainda, é a negação do tempo, o ilimitado. Um é o século, o outro, a eternidade. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 877)

Contudo, ela percebeu que essas marcas na árvore, como forma de controlar o tempo, eram inválidas, pois ele precisava completar seu ciclo natural, ou seja, ela deveria aguardar o cumprimento das fases da vida para chegar aonde almejava. Ao tomar consciência de que a passagem do tempo não dependia do seu desejo, a mulher acariciou o tronco como forma de perdão e deixou que o tempo percorresse seu caminho em relação ao espaço, haja vista que “no espaço se produzem, tanto quanto no tempo, as fases [...], que constituem o ciclo da vida” (CIRLOT, 1984, p. 561).

A mulher regressou ao penhasco não mais rapidamente como antes. Todavia, ao chegar lá, novamente, o navio que ela aguardava vir da terra distante não surgiu, nem a voz que ela esperava que a chamasse ressoou. No mar, estavam os fios de cabelos espalhados, dos quais nenhum havia alcançado o amado.

E o dia chegou em que a mulher entregou ao mar um fio cintilante como raio de lua. Nesse dia, o mar teve pena. Com suas correntezas e ondas, com o sopro de seus habitantes mais secretos, juntou os cabelos todos da mulher, e um a um os alinhou formando um único longo fio que a partir da praia do penhasco seguia adiante, sempre adiante, perdendo-se de vista em direção ao horizonte. (COLASANTI, 2016, p. 319)

Como de costume, a mulher entregou ao mar um fio de cabelo, mas, desta vez, era diferente, esse carregava o brilho semelhante ao da lua, que “aparece, com efeito, como a primeira medida do tempo” (DURAND, 1997, p. 285). Este é o arquétipo da mensuração do tempo, é o “símbolo da passagem da vida à morte e da morte à vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 561). As ondas, símbolos de “perigos

mortais” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 658), reuniram todos os fios formando apenas um, que ligava o penhasco ao horizonte para o qual a mulher desejava ir e que, assim, de acordo com a simbologia do fio, ligava a terra ao céu.

O mar tem, no desfecho do conto, um papel importante, pois é o responsável por estabelecer a conexão entre a mulher e o céu, considerando que simboliza “um estado transitório entre as possibilidades ainda informes, as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, [...]. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e da morte” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 532)

É chegada a hora em que a mulher decide não mais esperar que o tempo conclua seu ciclo natural, que ele não seja responsável pela sua finitude material, mas que ela decida o momento de sua partida, de seu reencontro, pois a espera já havia sido longa demais:

Ela não hesitou. Deixou cair o xale, descalçou as sandálias e de braços abertos e queixo erguido como uma equilibrista apoiou um pé na linha fina depois o outro começando a percorrer o caminho que a levaria lá onde ela queria estar. (COLASANTI, 2016, p. 319)

No último parágrafo, temos a revelação do suicídio da personagem que, ao imaginar todos os fios de cabelo que jogava na água em uma única linha que a levaria até a zona etérea, joga-se no mar, de braços abertos, entregando-se ao seu amado como se fosse um abraço de reencontro. É o momento em que cessam todas as dúvidas e incertezas sobre a vida terrena e a vida celestial, encerram-se os rituais de espera, termina a ansiedade relacionada à passagem do tempo, pois, agora, seu tempo é infinito, como ela o desejava.

Na história analisada, observamos que a mulher, personagem principal cujo nome não é revelado (como acontece na maioria dos contos colasantianos), parece estar à mercê de uma angústia e de um desespero caóticos que surgiram após a morte de seu grande amor, provavelmente seu esposo, de acordo com as pistas do conto. Ela já não consegue mais se ajustar à vida após a perda, o que a leva a buscar incessantemente a sua própria morte, com a intenção de alcançar o ser amado em outro plano, onde ela acredita que ele esteja. Consideramos que ela tenha cometido um suicídio passional devido ao fato de não ter conseguido superar a perda.

3.2 Diante da exploração, a morte do outro soa como liberdade aos então explorados

O tema da morte na literatura é um *leitmotiv*, apresentado nos mais distintos contextos, ora aparece com a intenção de fazer com que os leitores não apenas convivam com a certeza de que ela virá, mas que aprendam a lidar com o fato de não saberem quando virá, ora surge com o objetivo de mostrar que o homem não precisa se preocupar com ela, pois há uma vida eterna em outro mundo que o espera, ora pode despontar como libertação das adversidades vividas hodiernamente.

Esse último é o foco deste ponto do trabalho, onde discutiremos o fato de o morrer estar atrelado ao libertar, isto é, a morte é sinônimo de libertação das amarras da vida, tanto para o que falece, quanto para o que continua vivo. Contudo, o nosso interesse, ao selecionarmos os contos desta seção, é apenas o de demonstrar a libertação da personagem que permanece viva, não a salvação da que morre.

Nesse viés, é importante destacarmos que estar aprisionado a alguém enquanto vivemos é uma condição lamentável, e quando falamos em prisão, não estamos nos referindo ao encarceramento físico, mas ao psíquico, àquele que prende as pessoas umas às outras, que torna uma relação (seja entre pais e filhos, seja entre amantes e amigos) agonizante, detestável e, até mesmo, exploradora. Muitas vezes, os sujeitos permanecem nessa condição por estarem acostumados ou por não conhecerem a liberdade individual que lhes cabe, outras vezes, seguem essa vida por considerarem normal.

Esse cenário pode permanecer até que um novo evento ocorra – a morte daquele a quem o sujeito está preso. Esse novo acontecimento, a princípio, causa revolta, tristeza, martírio (próprios do luto), mas, em contrapartida, acarreta uma evolução daquele que permanece vivo, fazendo-o vislumbrar uma vida diferente, livre de qualquer exploração e do amargor ao qual estava submetido. Desse modo, a morte parece ser necessária em algumas circunstâncias, não a morte de si próprio, mas a morte do outro, que se torna uma possibilidade de resolução de conflitos pessoais, principalmente quando o ente que permanece vivo for o explorado, o pressionado, o escravizado por aquele que morreu.

Com base nessas acepções, entendemos que a morte de uma pessoa é capaz de representar a retomada da vida de outra que continua viva, tornando-se sinônimo de alegria, do riso que havia desaparecido. É o desatar de um laço que permaneceu preso por um longo período, é a interrupção de um sofrimento, é o momento de nos sentirmos

“[...] libertos do peso e das amarras do cotidiano e entregues a essa leveza mais humana, pela qual a existência de fardo se vê transformada em graça” (DASTUR, 2002, p. 120 e 121).

Levando em consideração esse olhar da morte como libertação daqueles que seguem vivos, exploraremos, na sequência, dois contos de Marina Colasanti, o primeiro é intitulado “A moça tecelã”, que narra a história de uma mulher que tece um tapete, como personificação de sua própria vida. Nele, ela fia tudo o que deseja, até que, um dia, sente-se só e resolve entrançar um marido, todavia, ao descobrir o poder do tear, ele passa a explorá-la, exigindo-lhe que teça tudo o que ele deseja. Cansada de tanto trabalhar e percebendo que não está feliz, ela resolve destecer o marido e tudo o que a ele pertence para garantir sua própria felicidade.

O segundo conto que apresenta a mesma linha de pensamento que estamos desenvolvendo nesta seção é denominado “Uma ponte entre dois reinos”. A narrativa retrata a história de uma mãe que, ao nascer a filha, não lhe queria de cabelos compridos porque davam muito trabalho, porém, ela descobre que a menina tem fios de cabelos especiais, fortes como aço, e que, ao arrancá-los, um rubi de sangue surge da cabeça de sua filha. O rei de outro reino é informado sobre a força dos cabelos da menina e deseja construir, a partir dos fios, uma ponte que ligue os dois reinos. No entanto, a mãe não lhe permite tirar um fio sequer longe de sua presença, para que assim possa ficar com os rubis. A ponte é construída e, após algum tempo, o rei manda chamar a menina novamente para que possam atravessar a ponte pela primeira vez, porém, a mãe só autoriza se for atrás dela. Ao tomar a frente do rei, a mulher resvala e cai em direção ao rio, momento em que o rei oferece sua mão à menina e, juntos, unem os dois reinos.

3.2.1 A cessação da exploração feminina a partir da destruição da figura masculina em “A moça tecelã”

A mulher, durante muito tempo, foi preparada, desde seu nascimento, para aceitar a exploração de todas as formas: comercial, psicológica, sexual, entre outras, pois era induzida a compreender o que era ser mulher, não como abuso e desigualdade de gênero. Contudo, nas últimas décadas, observamos uma crescente alteração no comportamento feminino, seu desejo de equidade e sua tomada de consciência sobre o fato de não ser obrigada a aceitar aquilo que não lhe faz bem, que lhe faz sofrer.

Esse é o foco da análise do conto em questão. Sua narrativa explora o fato de a moça tecelã ser capaz de tecer tudo o que deseja e destecer o que lhe angustia. Diante de tal habilidade, um dia, ela se sentiu só e desejou ter alguém (um companheiro), assim, usando seu tear, atendeu seu próprio desejo. Porém, ao perceber que estava sendo explorada pelo marido que ela mesma havia criado, decide exterminá-lo de sua vida, destruindo o bordado onde ele se encontrava.

“A moça tecelã” é uma história criada a partir dos desejos e do fluir dos dias da moça que, como a maioria dos contos de Marina Colasanti, não tem seu nome revelado. A história conta que ela acorda cedo diariamente, antes mesmo do raiar do sol e se senta ao tear, pegando linha clara para começar o dia e, depois, lãs mais vivas e quentes conforme as horas vão avançando, tudo isso para tecer um tapete inacabável, que consideramos o tapete de sua vida, da sua história, dos seus desejos, consoante ao que revelam Chevalier e Gheerbrant: “o tapete resume o simbolismo da morada, com o seu caráter sagrado e todos os desejos de felicidade paradisíaca que ela encerra” (2016, p. 864).

Tecer, para ela, era o mesmo que controlar o decurso do tempo e o encadeamento dos atos, pois que “tecido, fio, tear, instrumentos que servem para fiar ou tecer (fuso, roca) são todos eles símbolos do destino. [...] Tecer é criar novas formas” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 872). Igual ideia é também encontrada em Durand: “os instrumentos e os produtos da tecedura e da fiação são universalmente simbólicos do devir” (1997, p. 321). Tais significados simbólicos nos induze a pensar que a moça tecelã fia seu próprio destino, e a combinação de cores e imagens que ela usa nos permite identificar seu estado de espírito.

Quando o sol era muito forte, ela usava fios mais escuros, cinzentos, para que a chuva pudesse chegar. Se os dias frios e chuvosos duravam demais, ela tecia fios dourados para que o sol ressurgisse e lhe trouxesse a alegria. Notamos, nesse trecho, que a dialética das cores está presente, e esse jogo entre claro e escuro faz uma analogia com a vida e a morte, lembrando que as cores claras, ao lado do dourado, simbolizam luz, vida, valorização positiva: “o dourado é, assim, sinônimo de brancura. [...] O ouro, graças ao dourado, é símbolo de luz” (DURAND, 1997, p. 149). Enquanto que as cores escuras, o negro, representam “pecado, angústia, revolta e julgamento” (p. 91) e até mesmo a morte.

Esta era o modo como ela passava os dias, entre cores claras e escuras, tecendo sempre. Se tinha fome, tecia o que comer e logo o prato aparecia sobre a mesa; se tinha sede, o que beber, “tecer era tudo o que fazia, tecer era tudo o que queria fazer” (COLASANTI, 2016, p. 38). Como o ato de tecer “representa fundamentalmente a criação e a vida, sobretudo esta sem seus aspectos de conservação e multiplicação ou crescimento” (CIRLOT, 1984, p. 554), ela ia construindo a sua vida com aquilo que lhe satisfazia. No entanto, um dia, sentiu-se sozinha e pensou como seria bom ter um marido, e,

[...] aos poucos seu desejo foi aparecendo, chapéu emplumado, rosto barbado, corpo aprumado, sapato engraxado. Estava justamente acabando de entremear o último fio da ponta dos sapatos quando bateram à porta. Nem precisou abrir. O moço meteu a mão na maçaneta, tirou o chapéu de pluma, e foi entrando em sua vida. (COLASANTI, 2016, p. 38. e 39)

Inicialmente, a primeira característica bordada pela tecelã é o chapéu, o qual, simbolicamente, tem um papel semelhante ao de coroa, “signo do poder, da soberania [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 232), ao lado dele, encontra-se a imagem da barba que, assim como a anterior, é “símbolo de virilidade, de coragem e de sabedoria” (p. 120). Tais representações imagéticas conduzem nosso olhar para um homem que carrega características dominadoras, tanto que ela nem havia terminado de bordá-lo e ele já foi entrando, empurrando a porta.

Enquanto a moça fazia planos para aumentar sua felicidade ao lado daquele homem, ele, por outro lado, logo que descobriu o poder do tear, já foi logo pensando no que a ela poderia lhe dar: “– Uma casa melhor é necessária – disse para a mulher. E parecia justo, agora que eram dois. Exigiu que escolhesse as mais belas lãs cor de tijolo, fios verdes para os batentes, e pressa para a casa acontecer” (COLASANTI, 2016, p. 39).

De acordo com Chevalier e Gheerbrant, a casa “significa o ser interior” (2016, p. 197), nesse sentido, Durand afirma que “a casa redobra, sobredetermina a personalidade daquele que a habita” (1997, p. 243), assim sendo, quanto mais luxuosa, requintada e representativa de poder fosse a casa, mais seus donos seriam determinados por ela, carregando características semelhantes. Talvez, essa fosse a razão de a moça tecelã não ter criado outra casa para si própria anteriormente, pois a que tinha, já lhe bastava, não lhe parecia necessário ostentar outro tipo de moradia.

Porém, quando a casa ficou pronta, o moço se perguntou: “– para que ter casa, se podemos ter palácio? [...]. Sem querer resposta, imediatamente ordenou que fosse de pedra com arremates em prata” (COLASANTI, 2016, p. 39). Reconhecemos, a partir desses desejos ambiciosos, a personalidade do homem. Uma casa simples não lhe bastava, ele tinha necessidade do poder e da riqueza simbolizados pelo palácio: “Poder, fortuna, ciência, ele simboliza tudo o que escapa ao comum dos mortais” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 679). Entretanto, tais realizações não foram conquistadas por ele mesmo, mas por meio da exploração de sua esposa e do segredo acerca da tecelagem. Seu caráter era semelhante ao da pedra, duro, de modo que nem o amor era capaz de alterá-lo.

A moça passou muitos dias, semanas e meses tecendo os desejos do marido, tanto que a neve caía no lado e fora e ela já não tinha tempo de chamar o sol, nem de arrematar o dia, quando a noite chegava. Não parava de tecer os caprichos do marido, que alocou o tear no mais alto quarto da mais alta torre do palácio, isso porque tinha medo que descobrissem o poder que ele tinha. A moça teceu o tempo de sua tristeza, que parecia ser maior que o palácio e os luxos do marido e, pela primeira vez, pensou que seria bom estar sozinha novamente:

Só esperou anoitecer. Levantou-se enquanto o marido dormia sonhando com novas exigências. E descalça, para não fazer barulho, subiu a longa escada da torre, sentou-se ao tear. Desta vez não precisou escolher linha nenhuma. Segurou a laçadeira ao contrário e, jogando-a veloz de um lado para o outro, começou a desfazer o tecido. Desteceu os cavalos, as carruagens, as estrebarias, os jardins. Depois desteceu os criados e o palácio e todas as maravilhas que continha. E novamente se viu na sua casa pequena e sorriu para o jardim além da janela. (COLASANTI, 2016, p. 40)

A moça tecelã desteceu tudo aquilo que lhe incomodava, tudo o que remetia ao luxo e à infelicidade, mas ainda faltava destecer a sua maior tristeza, aquela que a fez perder seus preciosos dias no tear, não para atender os seus desejos próprios de chuva e sol, mas os desejos alheios, que eram permeados de luxúria e desejo de exploração. Então, “a noite acabava quando o marido, estranhando a cama dura, acordou e, espantado, olhou em volta. Não teve tempo de levantar. Ela já desfazia o desenho escuro dos sapatos, e ele viu seus pés desaparecendo, sumindo as pernas.” (COLASANTI, 2016, p. 40).

Notamos que a moça iniciou a destecedura pelos sapatos, ao contrário da forma como começou, pois os sapatos têm significação funerária: “um agonizante está partindo. O sapato, a seu lado, indica que não está em condições de andar, revela a morte” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 802). No caso do conto, ao iniciar a desconstrução do marido pelos sapatos, ela não o deu liberdade de escolha, pois o que ela queria era ter sua própria liberdade, que havia sido levada por aquele homem que ela mesma desejou.

Ao destecer a perna, a moça cortou qualquer relação com o rapaz, considerando que esse símbolo “permite as aproximações, facilita os contatos, suprime as distâncias. Reveste-se, portanto, de importância social. [...] Como membro viril, é símbolo da vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 710). Assim, ao desfazer a pena, ela cessaria a vida daquele homem e retomaria a sua existência, permeada por suas próprias vontades. Ela já não queria uma vida de aparências, uma união infeliz, pois o poder que tinha de fiar era para que pudesse sobreviver, não para enriquecer, muito menos para sofrer.

O último parágrafo do conto narra que “então, como se ouvisse a chegada do sol, a moça colheu uma linha clara. E foi passando-a devagar entre os fios, delicado traço de luz, que a manhã repetiu na linha do horizonte” (COLASANTI, 2016, p. 40). Nesse excerto, identificamos a retomada da vida da qual falamos anteriormente e da alegria da moça, a sua ressuscitação, pois “o sol é a fonte da luz, do calor, da vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 836) e, além disso, “é um símbolo de ressurreição e de imortalidade” (p. 836), ou seja, após a escuridão trazida pelo marido, vem a luz com o seu desaparecimento.

“A moça tecelã” é um conto que, a partir do emprego das imagens e da magia trazida pelo tear, expressa a libertação que a morte de uma pessoa traz para a outra, especialmente quando o ente que permanece é o que sofria a exploração na relação. Na história, a moça tecelã tinha o poder de tecer tudo o que desejava e destecer o que não lhe fazia bem. Na vida, não temos essa mesma habilidade, mas somos capazes de fazer escolhas e elas é que nos conduzem à (in) felicidade. Desse modo, a partir desse poder de seleção, muitas mulheres acabam escolhendo parceiros (as) que não lhes trazem alegrias, pelo contrário, apenas tristeza, exploração, desgosto pela vida e, assim como no conto, a morte desse par é um sinônimo de libertação da mulher que durante muito tempo sofreu.

Não entendemos que a moça matou o marido, nem defendemos que seja dessa maneira que os conflitos são resolvidos. Porém, compreendemos que, de forma mágica, a partir do poder encantador do tear, houve uma libertação de alguém que sofria por meio do desaparecimento daquele que era responsável pelo seu sofrimento, situação muito semelhante a outras reais, às quais centenas de milhares de mulheres vivem presas durante anos ou, até mesmo, a vida inteira, ao lado de um (a) parceiro (a) que apenas as explora, tanto sexual, quanto física, ou psicologicamente. Muitas dessas mulheres se tornam inseguras e com medo da separação, suportando essa vida malcontente até que o cônjuge morra e só então conhecem o livramento, a alforria.

3.2.2 Uma relação de amor e exploração: a morte da mãe e a felicidade da filha em “Uma ponte entre dois reinos”

As primeiras linhas do conto narram que, no dia em que a menina nasceu, a mãe mandou afiar a tesoura porque cabelo comprido é muito trabalhoso, e cortou todos os cachos na primeira noite de lua nova.

A primeira imagem simbólica que aparece no conto é a tesoura, que é também a primeira simbologia de representação da morte no texto, pois a tesoura é “símbolo de conjunção, como a cruz, mas também atributo das fiandeiras que cortam o fio da vida dos mortais. Por isto, símbolo ambivalente que pode expressar a criação e a destruição, o nascimento e a morte” (CIRLOT, 1984, p. 565). De acordo com o mesmo autor, o cabelo “é uma representação da força vital e da alegria de viver, ligada à vontade de triunfo” (p. 130). Dessa forma, inferimos, dessas significações simbólicas, que a mãe, assim como as fiandeiras, cortou o fio da vida da filha, cessou a sua alegria de viver a partir dos cabelos, destituindo-lhe suas linhas de força, seu desejo de conquista e de crescimento, já que “o conceito de força vital traz consigo, forçosamente, os de alma e de destino” (CHEVALIER; GHEEBRANT, 2016, p. 155).

Além disso, a mãe o fez em dia de lua nova, o primeiro ciclo lunar, remetendo ao fato de que a menina estava tendo sua vida podada desde a primeira fase. Contudo, a lua, por sua vasta significação simbólica, além de representar a morte, também simboliza a ressuscitação, a renovação dos ciclos, a mudança de fases:

O simbolismo lunar aparece, assim, nas suas múltiplas epifanias, como estreitamente ligado à obsessão do tempo e da morte. Mas a lua não é só primeiro morto, como também o primeiro morto que ressuscita. A lua é, assim, simultaneamente medida do tempo e promessa explícita do eterno retorno. (DURAND, 1997, p. 294)

A filosofia que se destaca de todos os temas lunares é uma visão rítmica do mundo, ritmo realizado pela sucessão dos contrários, pela alternância das modalidades antitéticas: vida e morte, forma e latência, ser e não ser, ferida e consolação. (DURAND, 1997, p. 295)

Destarte, compreendemos que, por mais que a mãe cortasse os cabelos da menina, tirando a sua vitalidade, o tempo seria o responsável por fazer com que ela superasse todos os ciclos, que, após morrer (psiquicamente) em detrimento do desejo da mãe, pudesse ressuscitar (para a vida) em algum momento e ser feliz seguindo seu próprio desejo. Nesse sentido e em relação à lua, Durand alega que “a regressão não passa de um mau momento passageiro que é anulado pelo recomeço do próprio tempo. É preciso muito pouco para passar do ciclo ao progresso” (1997 p 295).

O trecho que segue conta que “sempre que a noite trancava a lua em sua boca escura, a mãe tosquiava o tanto que havia crescido. Nem adiantava o choro da menina pedindo tranças” (COLASANTI, 2016, p. 65). O tempo passava e a mãe continuava com as tosas de cabelo, que, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2016), é um ato que simboliza humilhação (p. 895) e sacrifício: “o ato de cortar os cabelos correspondia não só a um sacrifício, mas também a uma rendição: era a renúncia – voluntária ou imposta – às virtudes, às prerrogativas, enfim, à própria personalidade” (p. 153).

Assim, consideramos que a filha era humilhada e sacrificada pela mãe, que parecia querer que a menina se rendesse aos seus cuidados e assumisse uma característica que não lhe fazia feliz, que apagava a sua identidade, modificava sua personalidade e, por isso, chorava pedindo por tranças, mas a mãe não cedia à intercessão da garota sob a justificativa de que aquilo a tornaria mais forte.

As tranças são a tradução de um desejo de morte, já que retratam “uma ligação provável entre este mundo e o Além dos defuntos, um enlace íntimo de relações, correntes de influência misturadas, a interdependência dos seres” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 895). Talvez, para a menina, fosse melhor nem ter nascido, não viver, já que sofria diariamente com o corte de cabelo, com a perda da sua personalidade, ou, ainda, ela desejasse, em silêncio, a morte de sua mãe para que pudesse ser feliz, da forma que quisesse.

O tempo passou, a mulher não conseguia mais cortar os cabelos da menina, e assim como as fases da lua, a vida da garota mudou, a mãe “comprou tesoura maior, mais resistente. Que logo perdeu o corte e a resistência. Em vão tentou faca, facão, machado. Nada mais parecia capaz de cortar aqueles fios brilhantes como aço” (COLASANTI, 2016, p. 65).

A faca, o facão e o machado têm poder destruidor. Os primeiros símbolos – a faca e o facão – estão associados à ideia de execução, “de morte, de vingança, de sacrifício” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 414); o machado “simboliza a morte enviada pela divindade” (CIRLOT, 1984, p. 360). Essas significações nos levam a confirmar que o desejo da mãe era o de explorar a filha, sacrificá-la, acabar com sua alegria, matá-la (psiquicamente). Entretanto, suas tentativas foram vãs, pois os fios de seus cabelos representavam a força e a energia da menina, pois eram fortes como aço.

Essa comparação do cabelo com o aço feita pela autora nos conduz a interpretar que o cabelo da menina era capaz de protegê-la das maldades da mãe, mas, também, continuava sendo o instrumento responsável por sua infelicidade, isso porque, o aço “é uma liga homogênea baseada no ferro e que contém cerca de 2% ou menos de carbono” (ATKINS; JONES, 2012, p. 208), e se o aço é composto pelo ferro, este, por sua vez, é simbolicamente ambivalente, pois, de acordo com Chevalier e Gheerbrant, “o ferro protege contra as más influências, e é também o instrumento dessas mesmas influências” (2016, p. 425).

Essa inferência se dá porque, no parágrafo que segue, descobrimos que a menina pôde, finalmente, deixar seu cabelo crescer (se livrar do martírio que a mãe lhe causava com o corte de cabelo), até que tocou o chão, como um manto, só ela mesma era capaz de delicadamente tirar os fios: “Mas a cada fio colhido emanava da cabeça uma gota de sangue, vermelho brilhante que ia rolando pelos cabelos, enrijecendo-se em transparências, até chegar no chão, precioso rubi” (COLASANTI, 2016, p. 65). O sangue é o representante da vida, da vitalidade, expressa-se mutuamente com a cor vermelha, que incita à ação, à força e à beleza e, conseqüentemente, liga-se ao rubi, pedra de sangue, que indica a força da luz que impede a chegada das trevas:

O sangue associa-se a tudo o que é belo, nobre, generoso, elevado. Também participa da simbologia geral do vermelho. O sangue é universalmente considerado o veículo da vida. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 800)

O vermelho vivo, diurno, solar, centrífugo, incita à ação; ele é a imagem de ardor e de beleza, de força impulsiva e generosa, de juventude, de saúde, de riqueza [...]. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 945)

O rubi, segundo Portal, era considerado na Antiguidade emblema da felicidade [...], ele acabava com a tristeza e reprimia a luxúria; ele resistia ao veneno, prevenia contra a peste e desviava os maus pensamentos. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 791)

Com base nessas definições simbólicas, constatamos que o crescimento da menina atrelado ao dos cabelos, que iam ficando longos e fortes como aço ao longo do tempo, trouxe-lhe a alegria de não precisar mais tê-los cortados pela mãe. Além da vitalidade por causa do crescimento deles, descobriu ser detentora de uma grande riqueza, que era capaz de impulsioná-la a uma vida melhor, menos triste, pois a cada fio arrancado, um rubi nascia.

Porém, é nesse ponto que reconhecemos a ambivalência do aço/ferro, pois, no mesmo momento em que trazia a alegria, que há muito a menina esperava, não a deixava livre da tristeza, já que “vendo a riqueza cair a seus pés, a velha não se cansava de pedir fios e mais fios” (COLASANTI, 2016, p. 65). Embora a vida dela, assim como a lua, estivesse mudando de fase, estivesse evoluindo e crescendo, ela ainda não havia encontrado a verdadeira felicidade, pois a mãe não lhe permitia ser feliz, usando outra maneira de explorá-la.

A mãe da garota de cabelos de aço, para conseguir mais um fio e, conseqüentemente, mais um rubi, lamentava para a filha que a roupa se sujava sem ter onde secá-la, que precisava de um varal forte, e lá se ia mais um fio de cabelo que, de maneira muito compreensiva, a menina arrancava. Também, reclamava da velhice, alegando estar ficando tão surda que não conseguia ouvir o canto da cotovia ao amanhecer, e a filha procurava o fio mais flexível para trançar um viveiro e aprisionar o pássaro da manhã. A imagem da cotovia merece destaque nesse trecho:

A cotovia, por sua maneira de elevar-se muito rapidamente no céu ou, ao contrário, de deixar-se cair bruscamente, pode simbolizar a evolução e a involução da Manifestação. Suas passagens sucessivas da terra ao céu e do céu à terra unem os dois polos da existência: ela é uma espécie de mediadora.

Assim, representa a união entre o terrestre e o celeste. Voa alto e faz seu ninho na terra com talinhos de erva seca. O alçar de seu voo na clara luz da manhã evoca o ardor de um impulso juvenil, o fervor, a

manifesta alegria da vida. Seu canto, por oposição ao do rouxinol, é um canto de alegria. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 296)

O canto da cotovia remete a uma prece clara e jubilosa diante de Deus ou, até mesmo, ser vista como uma ave de bom augúrio, então, quando ela se afasta do alcance/dos olhos da velha, leva-nos a entender que parece não haver um bom presságio para a mulher, quanto menos uma preparação espiritual que a sublime e a leve.

A filha, sempre concessiva, extraía seus longos fios de cabelo para continuar atendendo os desejos da mãe:

Fio após fio, rolavam os rubis, que a velha rapidamente escondia em seus bolsos. Fio após fio, espalhava-se a fama daqueles cabelos, que pessoas vinha de longe para admirar. Fio após fio, a fala da moça única acabou chegando ao palácio, onde o rei, há muito desejoso de estender uma ponte até o reino vizinho, pediu que a trouxessem até ele. (COLASANTI, 2016, p. 66).

O símbolo do rei surge não apenas como realeza, poder, mas como a perfeição na vida da menina, como um marco de mudanças, conforme analisaremos adiante e de acordo com a definição simbólica: “o rei é, com o herói, o santo, o pai, o sábio, o arquétipo da perfeição humana” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 776). A intenção dele era a de construir uma ponte e, dentre os inúmeros significados simbólicos que podemos extrair dela, sua significação onírica descreve que a ponte “é um perigo a superar, mas, do mesmo modo, a necessidade de se dar um passo. A ponte coloca o homem sobre uma via estreita, onde ele encontra inexoravelmente a obrigação de escolher. E a sua escolha o dana ou o salva” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 730)

A moça podia escolher ir até o rei para auxiliar na construção da ponte (com os cabelos) ou continuar ali, ao lado de sua mãe, simplesmente entregando-lhe os rubis, sem perspectiva de mudança. Fez-se necessário tomar uma decisão, cujas consequências podiam mudar a sua vida. A velha autorizou a filha que fosse, desde que não tirasse um fio sequer de sua cabeça longe dela, pois estava interessada apenas nos rubis que o cabelo podia lhe oferecer. Assim que chegou em casa, a moça tirou os fios para que os trabalhos da ponte fossem iniciados.

Depois de algum tempo, e estando a ponte acabada, o rei mandou chamar a moça para que pudessem atravessá-la pela primeira vez. Porém, a mãe disse: “pode ir

[...], mas só se for atrás de mim” (COLASANTI, 2016, p. 66). A velha saiu seguida pela filha e, “quando o rei avançava para dar os primeiros passos sobre a ponte, a velha se adiantou roubando-lhe o caminho. – Serei eu a primeira, mãe dessa filha tão preciosa” (COLASANTI, 2016, p. 67). Com base na simbologia da ponte, diz-se que “a primeira pessoa que atravessa a ponte morre naquele ano” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 730), no caso da velha, a morte veio naquele instante:

E sem esperar, seguiu sobre o vazio.
Mas seus passos são duros para a ponte tão delgada que balança ao vento, e pesam demais os rubis amontoados nos bolsos. Súbito, o pé resvala, pende o corpo, a mão sem força não encontra apoio, e, perdida de toda a altivez, a velha despenca em direção ao rio, enquanto no escuro da roupa as pedras de sangue tilintam umas contra as outras. (COLASANTI, 2016, p. 67)

A queda para a morte é a imagem mais importante nesse trecho, pois, conforme ressalta Durand, que dedica quase quatro páginas de sua obra a essa imagem, “a queda aparece mesmo como a quintessência vivida de toda a dinâmica das trevas” (1997, p. 112). Esse significado simbólico indica que a queda é, para a consciência humana, a representação do movimento do tempo, do tempo nefasto que moraliza a partir da punição: “em certos apocalipses apócrifos a queda é confundida com a possessão pelo mal” (p. 114), tornando-se símbolos dos pecados cometidos, de inveja, cólera, assassinio, maldade, entre outros. “A morte, [...], é o resultado direto da queda” (p. 114).

Coligimos, dessas significações, que a morte da velha foi uma punição relacionada ao que ela fazia com a filha, desde o nascimento, causando-lhe sofrimento e dor. Também, vale frisar que de nada adiantou acumular riquezas, guardar as pedras de sangue oriundas dos fios de cabelo arrancados da filha, pois nunca conseguiu aproveitá-las, de modo que, após a morte, não poderia levá-las consigo. Da velha mãe, sobrou apenas a verdadeira essência de si, caracterizada por exploração, amargura e insensibilidade em relação à filha e à vida.

E o último parágrafo demonstra que um ciclo/fase da vida da moça se encerra para que outro/a possa começar:

Acima respira o vento da tarde roçando as costas nos fios estendidos.
Breve será noite. Então o rei oferece sua mão. E apoiando-se nela de

leve a moça avança pela ponte, unindo os dois reinos, sob aplausos das cortes. (COLASANTI, 2016, p. 67)

A imagem da moça aceitando a mão ofertada pelo rei nos faz acreditar que ela decide, agora, entregar-lhe a sua liberdade, que tinha acabado de conquistar com a morte da mãe. Talvez, ela acreditasse que a felicidade poderia estar nos braços daquele que salvou a sua vida da escravidão imposta pela sua progenitora: “colocar as mãos nas mãos de outra pessoa é entregar a própria liberdade, ou melhor, desistir dela, confiando-a a outra pessoa, é abandonar a própria força” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 592).

A travessia na ponte deve ser entendida como uma mudança de vida, “local de passagem e prova” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 730), ou seja, ao mesmo tempo em que leva os merecedores, puros de coração, ao outro lado, permite que os impuros escorreguem e não acessem a nova vida, ou o paraíso, é a verdadeira “transição entre dois estados interiores, entre dois desejos em conflito: pode indicar o resultado final de uma situação de conflito. É preciso atravessá-la; fugir à passagem nada resolveria” (p. 730).

A última análise nos permite sustentar a afirmativa inicial desta seção – de que a morte de uns pode retratar a liberdade de outros – considerando que as personagens do conto “Uma ponte entre dois reinos” viviam uma relação conflituosa, de exploração e de infelicidade, em que a exploradora (mãe) parecia ser amarga e descontentar toda a aspereza na explorada (filha), que, desde pequena, adota uma postura passiva para atender os desejos da mãe. Assim, a morte da velha (que sequer foi lamentada pela moça em algum momento, fazendo-nos pensar que era o desejo interior dela) é responsável por toda a mudança na vida da menina, permitindo-lhe gozar uma nova experiência, desatada de todas as amarras vividas até aquele momento.

3.3 Homicídio oriundo da ambição: a busca pelo tesouro e a morte

Legalmente, existem diferentes qualificadoras para o homicídio⁹⁹, mas, o termo, derivado do latim *hominis excidium* (destruição do homem), de modo geral,

⁹⁹ De acordo com o Código Penal, Art. 121, homicídio simples é o tipo penal comum, básico, do qual se originarão outras formas de homicídio: homicídio qualificado, quando ocorre mediante paga ou promessa de recompensa, ou por outro motivo torpe; feminicídio, contra a mulher por razões da condição de sexo feminino; culposo, quando não há a intenção de matar, ocorre por um incidente, imprudência ou imperícia; doloso, quando há a intenção de matar; infanticídio, quando os pais matam, sob a influência do

refere-se ao ato de matar alguém, isto é, quando um ser humano destrói a vida de outro. Para os cristãos, o primeiro registro homicida da história da humanidade está na *Bíblia*, no livro de Gênesis, capítulo 4, que narra a morte de Abel por seu irmão Caim, cuja justificativa está atrelada ao ciúme.

Desse modo, compreendemos que o homicídio (intencional ou doloso) é o resultado de um conflito que, geralmente, inicia-se com um problema menor até ganhar uma proporção que foge do controle dos indivíduos envolvidos, resultando na morte de um ou mais deles. Além disso, pode ser percebido como uma necessidade de afirmação da individualidade daquele que o comete. Nesse sentido, Morin afirma que, independente da forma de homicídio, é um ato de furor:

Quer o homicídio seja fruto da cólera da fúria, até da loucura, como quando os legionários enraivecidos penetram em Corinto ou na Numância, quer seja, pelo contrário, uma decisão fria, como quando o imperador bizantino manda executar os prisioneiros búlgaros, quer seja simultaneamente lúcido e louco, como quando Nero vê morrer os cristãos debaixo das garras das feras, quer seja, finalmente, a indústria-chave do universo hitleriano, revela-nos um encarniçamento, ou um ódio, ou um sadismo, ou um desprezo, ou uma volúpia de matar, isto é, uma realidade propriamente humana. (MORIN, 1970, p. 64)

O homicídio se revela como a realização do desejo de matar acompanhada da libertação ‘anárquica’ individual daquele que mata, é a tradução de um desejo que nada pôde sustentar, do desejo de matar um homem, ou seja, alguém da mesma espécie: “a afirmação da individualidade se manifesta pelo desejo de matar as individualidades que estão em conflito com a primeira individualidade” (MORIN, 1970, p. 64).

Matar o outro não seria, sob qualquer hipótese, a melhor solução para a resolução de um determinado problema. Todavia, a individualidade da pessoa que é morta é o fator principal para aquele que mata, em outras palavras, ele desejaria estar no lugar dela, possuir algo que ela possui, agir como ela age, ter a vida que ela tem e, portando características antagônicas, o homicida decide exterminar as individualidades alheias que lhe incomodam. Tal atitude pode representar um ato individualmente heroico daquele que a executa, levando-o a expurgar os sentimentos nutridos pelo outro,

estado puerperal, o próprio filho, durante o parto ou logo após. (CP, art. 121, disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del2848compilado.htm)

sejam eles de raiva, de inveja, de amor, de medo, seja, unicamente, pelo desejo de matar.

Isso é o que acontece no primeiro conto que analisaremos na sequência, “Cinco ciprestes, vezes dois”, que narra a história de um homem que sonhou que um pássaro veio lhe avisar que havia um tesouro na cidade dos cinco ciprestes. Então, ele vendeu tudo o que tinha, subiu no seu cavalo e saiu em busca do tesouro. Ao chegar ao local, adormeceu tão profundamente que não percebeu que outro cavaleiro se aproximou e, silenciosamente, roubou-lhe a bolsa de couro cheia de dinheiro e, em seguida, decepou-lhe a cabeça.

O segundo conto trata do homicídio de forma distinta do primeiro. Em “Como um colar”, a filha do rei, que havia acabado de nascer, não quis abrir os olhos para enxergar, porém, não possuía qualquer problema, ela simplesmente não precisava abri-los. A cada aniversário, o pai lhe dava uma pérola para que, quando completasse quinze anos, pudesse mandar fazer um colar. Contudo, uma ave bateu na janela do quarto da menina que, não tendo nada para oferecer, entregou uma pérola no bico dela, depois outra e outra, até que não sobraram mais pedras. Ao completar quinze anos e ser cobrada pelo pai sobre as outras catorze pérolas, a menina precisou contar o que havia acontecido. Então, o rei mandou que caçassem a ave, mas, nesse dia, a princesa abriu os olhos e saiu ao encontro do pássaro, sendo assassinada pelo arqueiro real.

Os dois contos tratam da ocorrência do homicídio ligado à ambição, ao desejo ou à preocupação com o dinheiro, com a riqueza. Embora não nos detenhamos em pormenores legais, uma vez que não é nosso objetivo, vale a pena sublinhar que o primeiro conto, de acordo com o Direito Penal, trata de homicídio qualificado (aquele cometido em circunstâncias perversas, determinado pelo prazer de matar, por satisfação individual), já o segundo pode ser considerado como homicídio culposo (quando não há a intenção de matar), porém, em ambos, as mortes estão relacionadas à obtenção/recuperação de bens materiais.

3.3.1 À procura do tesouro em “Cinco ciprestes, vezes dois”

Este conto narra a história de um homem que não era nem rico, nem pobre, que teve um sonho:

Sonhou que um pássaro pousava em sua janela e lhe dizia:
“Há um tesouro esperando por você na cidade dos cinco ciprestes”.
Mas, quando o homem abriu a boca para perguntar que cidade era
essa, espantou o pássaro e o sonho. E despertou. (COLASANTI, 2016,
p. 103)

O pássaro representa a ligação entre céu e terra, uma espécie de mensageiro celeste: “a palavra pássaro é muitas vezes tomada como sinônimo de destino” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 688) e a janela, de acordo com Cirlot (1984), é símbolo da consciência. Assim, inferimos que o pássaro traz uma mensagem sobre o destino do homem, que está diretamente ligado ao tesouro, palavra derivada do ouro e que “é uma substância ambivalente, motivo de riquezas e causa de desgraças” (DURAND, 1977, p. 265).

É como se o homem recebesse uma mensagem que mudaria totalmente a sua vida, algo que pode ser considerado um “sonho profético ou didático, aviso mais ou menos disfarçado sobre um acontecimento crítico, passado, presente ou futuro; sua origem é frequentemente atribuída a uma força celeste” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 845). Contudo, antes que pudesse perguntar ao pássaro onde ficava esse lugar, o homem despertou, mas a informação trazida por ele ficou gravada em sua consciência, e, durante dias, perguntou a todos que encontrava se sabiam algo sobre a cidade dos cinco ciprestes. Porém, ninguém tinha a resposta.

Mesmo sem informação alguma sobre o local, vendeu os poucos bens que tinha, “botou o dinheiro numa sacola de couro que pendurou no pescoço e, montando no seu cavalo, partiu” (COLASANTI, 2016, p. 103). O ato de pendurar a sacola no pescoço desenha mais um sinal do destino do homem, uma vez que o pescoço é o que dá sustentação à cabeça e, conforme afirmam Chevalier e Gheerbrant (2016), é “a primeira articulação pela qual a vida manifesta no recém-nascido e onde a última manifestação vital do agonizante ocorre” (p. 715). Dessa significação, podemos depreender que o pescoço terá um papel importante no desfecho da história, já que ele pode representar o nascimento (o começo) e a morte (o fim) do homem.

Além disso, o cavalo carrega, como uma de suas significações, a ideia de veículo condutor do homem à morte:

Outras culturas ligam ainda de modo mais explícito o cavalo, o mal e a morte. No Apocalipse, a morte cavalga o cavalo esverdeado; Ariman, tal como os diabos irlandeses, arrebatava suas vítimas a cavalo;

para os gregos modernos, como para Ésquilo, a morte tem por montaria um corcel negro [...]. (DURAND, 1997, p. 76)

À vista disso, as amarras simbólicas presentes na evolução do enredo do conto, levam-nos a entender que a mensagem celeste, enviada por meio de um sonho profético ao homem que tudo abandona para sair em busca do seu destino, não está relacionada ao lado aparentemente positivo de encontrar um tesouro, mas ao lado negativo, ao destino final, para o qual o cavalo é o veículo condutor.

Ele seguiu, em cima do seu cavalo: “escolheu a direção do Sol poente, dizendo para si que, enquanto andasse junto com o Sol, os dias durariam mais, e ele teria mais tempo para procurar. E junto com o Sol subiu montanhas, atravessou planícies, vagou lagos e rios” (COLASANTI, 2016, p. 103). O sol poente, entendido como sol negro, está diretamente ligado ao cavalo, como publica Durand, “o cavalo é símbolo da fuga do tempo, ligado ao Sol Negro” (1997, p. 78), assim como está atrelado ao leão, dando a ideia de devorador-devorado, isto é, a passagem do tempo (à qual a vida consome e é, ao mesmo tempo, consumida por ela): “este animal que devora o sol e esse sol devorador e tenebroso parece-nos ser um parente próximo do Cronos grego, símbolos da instabilidade do tempo destruidor [...]” (DURAND, 1997, p. 88). Em outras palavras, o cavalo conduz o homem em direção ao sol poente, ao tempo destruidor, que prenuncia um acontecimento vil.

Nesse mesmo sentido, Chevalier e Gheerbrant corroboram: “o sol negro é uma pré-representação do desencadeamento das forças destrutivas no universo, numa sociedade ou num indivíduo. É o prenúncio da catástrofe, do sofrimento e da morte” (2016, p. 840). O sol poente está relacionado ao sol negro porque, ao longo do dia, transmuta-se, do amarelo ouro, ao branco, ao vermelho e, por fim, ao negro, quando desaparece no horizonte: “o desaparecimento brusco do Sol atrás do horizonte relaciona-se com a morte violenta dos heróis” (CIRLOT, 1984, p. 538).

O homem tinha noção da passagem do tempo, tanto que queria sempre andar junto com o sol, para que os dias durassem mais e, desse modo, ele tivesse mais tempo para procurar o tão desejado tesouro. Então, ele subia as montanhas para não perder o sol de vista, como forma de acompanhá-lo até seu último raio de luz, todavia, por mais que sua ambição fosse gigantesca, jamais seria maior que a força divina, responsável pela condução do tempo de vida de cada ser: “as montanhas são imediatamente vistas como símbolos da grandeza e da pretensão dos homens que, entretanto, não podem

escapar da onipotência de Deus” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 618). O homem poderia se tornar poderoso com o tesouro que procurava, mas seu destino não dependia da sua vontade, mas estaria sempre nas mãos de uma força maior.

Ao atravessar planícies, que apontam para a “ausência de limites terrestres” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 722) e vagar lagos e rios, que simbolizam “a existência humana e o curso da vida, com a sucessão de desejos, sentimentos e intenções, e a variedade de seus desvios” (p. 781), inferimos que o maior desejo do homem era encontrar o tesouro e, para isso, ele iria aonde fosse preciso, venceria qualquer limite terrestre, em razão da sua aspiração. Seu desejo era o fio condutor da sua vida neste momento.

O homem andou, mas não encontrava a cidade, até que um dia, quando o sol já ia iniciar sua descida, ele enxergou “as negras silhuetas de cinco ciprestes” (COLASANTI, 2016, p. 103). É importante compreendermos que o negro está atrelado às trevas, à angústia, à depressão e ao negativo, é abstração espontânea negativamente valorizada pelo homem, como confirma Durand:

A valorização negativa do negro significaria, segundo Mohr, pecado, angústia, revolta e julgamento. Nas experiências de sono acordado nota-se, igualmente, que as paisagens noturnas são características do estado da depressão. É interessante notar que um choque diante do negro produz-se igualmente nas experiências de Desoille: uma “imagem mais escura”, uma “personagem vestida de negro”, um “ponto negro” emergem subitamente na serenidade das fantasias ascensionais, formando um verdadeiro contraponto tenebroso e provocando um choque emotivo que pode chegar à crise nervosa [...]. Como bem diz Bachelard, “uma só mancha negra, intimamente complexa, desde que seja sonhada nas suas profundezas, chega para nos pôr em situação de trevas”. [...] esta imaginação das trevas nefastas parece ser um dado fundamental, opondo-se à imaginação da luz. (DURAND, 1997, p. 91. Grifos do autor)

A negatividade e a previsão de que algo angustiante está para acontecer na vida do homem, que busca por um tesouro desconhecido, são confirmadas, ou complementadas, pela imagem dos ciprestes¹⁰⁰, que são considerados símbolos de morte, de dor e de tristeza; são as árvores geralmente plantadas nos cemitérios.

¹⁰⁰ De acordo com o dicionário de símbolos de Herder Lexikon, o cipreste “é considerado por muitos povos uma árvore sagrada. Devido a sua longevidade e ao seu verdor persistente, o cipreste é venerado como todas as coníferas, como um símbolo da longevidade e da imortalidade. Na Antiguidade, ao contrário, era considerado um símbolo da morte; porque não cresce mais após ter sido cortado [...]” (LEXIKON, 1990, p. 58)

O homem e o cavalo galoparam até chegar à primeira casa: “E estando o homem tão cansado, já no final do dia, pareceu-lhe melhor beber a água daquele poço, deitar-se à sombra daquela árvore, para só no dia seguinte, descansado, procurar o tesouro que lhe pertencia” (COLASANTI, 2016, p. 103). A água do poço pode ser interpretada como uma fonte de purificação do homem após todo o seu cansativo trajeto para chegar ao destino final, uma “bebida de vida e ensinamento” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 726). O poço, por sua vez, é um símbolo de conhecimento “onde a borda é segredo e a profundidade, silêncio” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 726). Tais imagens nos levam a compreender que esse poço, ao qual o homem chegou, guarda um segredo, porém, para descobri-lo, é necessário que se chegue ao fundo dele, isto é, apenas a travessia pela água pode garantir que o homem conheça o segredo guardado no poço.

A sombra da árvore é importante, uma vez que sua simbologia “está geralmente ligada à morte” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 843) e a árvore, tendo como característica a grandiosidade, representa “a ambição desmedida dos grandes da terra que desejam sempre estender e aumentar seu poder, acabando por ser destruídos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 90). À vista dessas significações, parece-nos que o homem estava prestes a encontrar o seu tesouro, sua ambição havia lhe levado ao fim do trajeto, ao ponto final.

Adormecendo profundamente, ele não despertou quando outro cavaleiro chegou e se aproximou dele. Não era qualquer um, mas era um bandido, que tocou na bolsa de couro cheia de dinheiro que o homem trazia ao pescoço, “puxou da espada e, segurando-a por um instante no alto, com as duas mãos, baixou-a de súbito, decepando-lhe a cabeça” (COLASANTI, 2016, p. 104). A espada “é símbolo de extermínio físico e decisão psíquica” (CIRLOT, 1984, p. 236), e é por meio dela que o bandido, por ambição, decide decapitar (decisão psíquica) o homem ambicioso (extermínio físico) que havia adormecido antes de continuar a procurar pelo tesouro.

Nesse ponto, retomamos a imagem do pescoço, apresentada no início do conto quando o homem coloca sua bolsa em torno dele: se o pescoço é a articulação responsável por sustentar a cabeça, bem como é responsável pelos dois marcos da vida (nascer e morrer), vemos, agora, que, ao ter a cabeça decepada, não há mais o que sustentar, corpo e mente já não estão mais juntos em prol de um objetivo (o tesouro), já

que, na sequência, o bandido abre a bolsa, conta o dinheiro e deixa o corpo ensanguentado aos cães, agarra a cabeça pelos cabelos e a atira no poço.

Os cães, simbolicamente, têm a função de “psicopompo, guia do homem na noite da morte” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 176). Como o sol já havia se posto, era noite, e os cachorros seriam os condutores responsáveis pelo corpo do homem. A cabeça, sendo “a mente e a vida espiritual” (CIRLOT, 1984, p. 129), teve outro rumo: o de conhecer (após a morte) o tesouro que o pássaro (enquanto entidade celeste) havia lhe revelado (a morte).

Isso significa dizer que o espírito/mente do homem foi separado da vitalidade do seu corpo, que apesar de ter vencido obstáculos para chegar até ali, onde estava o tesouro revelado em sonho, não mais interessava. O destino final havia se cumprido e a cabeça, sendo jogada no poço, pôde atravessar as águas e desvendar o segredo nele escondido: “o cofre apodrecido, de cujas frestas, joias e moedas escapavam, perdendo-se na escuridão esverdeada” (COLASANTI, 2016, p. 104). Diante disso, temos a confirmação da ambivalência simbólica do tesouro: responsável por trazer riquezas, as quais o homem não pôde usufruir, bem como desgraças, sendo, neste caso, a morte daquele a quem o tesouro parecia estar destinado.

Com base nessa análise, podemos reiterar que o destino do homem, a morte, estava traçado desde as primeiras linhas do conto, a partir das significações simbólicas. A ambição pelo tesouro, alimentada por sua mente, conduziu-o para a morte. Entretanto, esse homem não imaginava que encontraria, no caminho, alguém mais ganancioso que ele, capaz de matar por muito menos do que ele queria, ou melhor, por aquilo que ele já tinha.

A morte do homem ocorreu por dupla ambição, a dele e a de outro (talvez, daí tenha vindo o título – cinco ciprestes, vezes dois), pois se ele não tivesse saído à procura de um tesouro revelado em sonho, teria permanecido na sua cidade, com os bens que já possuía, mas, desejando mais, ele seguiu à procura. Entretanto, ao chegar ao tão desejado local, seu destino contava mais uma vez com a ambição, não a própria, mas a de outro homem, que foi capaz de matá-lo para garantir a sacola de dinheiro.

3.3.2 O valor de quinze pérolas em “Como um colar”

Quando a princesa nasceu, todos acreditavam que ela era cega porque não havia aberto os olhos, “não porque não pudesse. Apenas porque não sentia necessidade, pois já primeiro momento vira tantas coisas bonitas por trás das pálpebras fechadas, que nunca lhe ocorrera levantá-las. Era como se a janela dos seus olhos fosse voltada para dentro [...]” (COLASANTI, 2016, p. 120).

A visão interior da menina decidiu renunciar a exterior, pois queria conhecer as belezas do mundo interno, do coração, as características mais sublimes que o homem é capaz de carregar, e aquilo parecia lhe bastar, ela parecia se bastar. Não lhe interessava passar pelo rito de iniciação que a abertura dos olhos pode simbolizar, pois o conhecimento que pretendia adquirir estava dentro dela, uma vez que “o cego é aquele que ignora as aparências enganadoras do mundo e, graças a isso, tem o privilégio de conhecer sua realidade secreta, profunda, proibida ao comum dos mortais” (CHEVALIER; GHEEBRANT, 2016, p. 2017).

Longe da filha, o Rei se lamentava e a Rainha chorava escondida, pois “a cegueira impede alguém de reinar” (CHEVALIER; GHEEBRANT, 2016, p. 656). Em virtude disso, durante os primeiros anos, os melhores médicos foram até o reino para examiná-la e tentar tratamentos diversos, mas não obtiveram sucesso, já que queriam curar algo que não era doente, e todos abandonaram o caso. Foi a partir desse momento, que a princesa passou a viver e descobrir o seu mundo interior. Contudo, enquanto ela acumulava esse tesouro interno, outro externo se fazia:

Pois todos os anos, desde que havia nascido, seu pai lhe dava o mesmo, precioso, presente de aniversário. Era sempre igual a cerimônia. Os sinos do reino repicavam festejando a data, o Rei e a Rainha, acompanhados de cortesãos, entravam nos seus aposentos. Ao lado do Rei, um pajem com uma almofada de veludo cor de sangue. E sobre a almofada, pequena lua translúcida e luminescente, uma pérola. Que o Rei colhia entre dois dedos e, para admiração da corte, depositava na palma da mão da sua filha. (COLASANTI, 2016, p. 120)

Como já verificamos em análise anterior, o tesouro, vocábulo oriundo do ouro, é aquele que pode trazer tanto alegrias, quanto desgraças e, desse modo, o destino da menina começa a ser traçado a partir da pérola que o pai lhe entregava anualmente, visto que além de significar a riqueza, ela também tem a “atribuição de curar todas as doenças

dos olhos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 711). Talvez, o pai sonhava com a “cura” da menina até completar quinze anos, pois, no parágrafo seguinte, ele diz que quando ela chegasse a essa idade, ele mandaria fazer o mais lindo colar de pérolas que já se tivesse ouvido falar.

O colar, por ser feito de inúmeras contas (neste caso, pérolas), simboliza “a redução do múltiplo ao uno, uma tendência a pôr em seu devido lugar e em ordem uma diversidade qualquer mais ou menos caótica” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 263) e a pérola também “simboliza a sublimação dos instintos, a espiritualização da matéria, a transfiguração dos elementos, o termo brilhante da evolução” (p. 712). Inferimos desses significados simbólicos que o pai, por meio dessa atitude, aguardasse o momento quando a desordem real, causada pela cegueira dela, chegasse ao fim e ela pudesse finalmente enxergar, isto é, ter uma evolução (do cego para o não cego), como se a condição de não enxergar a tornasse inferior.

Assim que a cerimônia acabava, a princesa guardava sua pedra em uma caixa de mogno forrada de cetim, junto com as outras, até o próximo aniversário. A caixa, independente do material e da decoração, carrega um segredo e um conseqüente risco devido ao seu conteúdo: “Em suma, quer seja a caixa ricamente ornamentada ou de uma simplicidade absoluta, ela só possui valor simbólico por seu conteúdo, e abrir uma caixa implica sempre um risco” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 164), o que significa dizer que as pérolas dadas pelo pai à menina são as responsáveis pelo perigo que a caixa impõe.

Os catorze anos se passaram e, numa manhã de inverno do décimo quinto ano, a princesa ouviu uma leve batida na janela, depois outra, parecia um galho tocado pelo vento, mas como não havia árvores ali perto, nem ventava, a menina foi até a janela e antes de suas mãos começarem a tatear, “uma bicada gentil veio encontrá-las, penas macias roçaram nelas. Uma ave que ela não saberia nomear arrulhou, passou a cabecinha contra seus dedos e começou a bicar o mármore do peitoril coberto de neve” (COLASANTI, 2016, p. 121).

A ave, conforme já caracterizada simbolicamente em análises anteriores, por meio da asa, representa a pureza celeste, pois “a imagem do levantar voo é indutora ao mesmo tempo de uma virtude moral e de uma elevação espiritual. [...] toda a elevação é isomórfica de uma purificação porque é essencialmente angélica” (DURAND, 1997, p. 134). Assim, a ave que aparece na janela da princesa é a representação desse angelismo,

da virtude moral da menina que, por não enxergar (fisicamente) e não conhecer a beleza enganadora do mundo visível, possui uma sensibilidade interior, uma compaixão em relação ao outro, uma pureza diferente dos membros da família real. Além disso, a ave pode ser a condutora da menina ao reino celestial.

Com as bicadas, a princesa pensou que ela estivesse faminta e, sem saber o que lhe dar, lembrou-se dos grãos que o pai dava a ela todos os anos. “Sem hesitar, foi até a caixa de mogno, tirou uma pérola e, na palma da mão, assim como a recebia do pai, ofereceu-a ao pombo” (COLASANTI, 2016, p. 121). Do mesmo modo que o pai oferecia a pérola à filha, ela também o fazia à ave, como uma forma de suporte ou força, conforme podemos identificar no significado simbólico de mão: “significa proteção, autoridade, poder e força” (CIRLOT, 1984, p. 371); é como se a princesa sentisse a necessidade de cuidar e proteger aquele animal da mesma maneira que o pai lhe cuidava e lhe protegia.

Além disso, para ela, a pérola não passava de um grão, como outro qualquer, já que não enxergava e não valorizava as coisas e os tesouros do mundo exterior, não conseguia diferenciar um grão de uma pedra preciosa, ela estava mais preocupada com a fome que a ave parecia sentir. Desse modo, entregou-a ao pássaro, que logo que pegou a pedra da palma da mão da princesa, saiu voando. Em seguida, a menina fechou a janela do quarto sorrindo, com a sensação de ter feito o que era certo.

Passaram-se alguns dias, a ave voltou dando as pancadinhas na janela, a princesa a recebeu e ofereceu mais uma pérola para comer, sentindo-se satisfeita, ela bateu as asas e se foi. Essa cena se repetiu catorze vezes, até que a caixa de mogno ficou vazia. Contudo, chegou o dia em que os sinos repicaram e a princesa se lembrou que era seu aniversário. Como de costume, o Rei, a Rainha e os cortesãos entraram em seus aposentos com uma pérola sobre a almofada, mas, desta vez, o pai exigiu-lhe as outras catorze pedras e, sem saber o que dizer, a menina mentiu pela primeira vez, pedindo ao pai que voltasse dali a três dias porque não sabia onde havia guardado a caixa de mogno.

O Rei, pensando nas limitações da filha, concordou e saiu do quarto penalizado. Em seguida, a princesa foi até a janela e bateu palmas, chamou, mas nada trouxe a ave de volta. “Então, uma lágrima rolou lenta sob as pálpebras fechadas, depois outra, e outra. Quentes ainda sobre os cílios, logo esfriavam no vento frio do inverno, descendo geladas pelo rosto, até congelarem antes mesmo de alcançar o peitoril”

(COLASANTI, 2016, p. 123). Sinônimo de sofrimento e intercessão, as lágrimas indicam que, pela primeira vez, a princesa sofre com as pressões do mundo externo que, até então, não lhe interessava, mas, com o qual, agora, ela precisava se preocupar, já que deveria resgatar as pérolas que o pai havia lhe confiado durante quinze anos.

A cegueira a enganou novamente, levando-a a armazenar na caixa de mogno as lágrimas congeladas, pois eram tão redondas e lisas que pareciam pérolas. Então, passados os três dias, o Rei recebeu a caixa, porém, dentro dela, havia apenas uma poça d'água encharcando o cetim. À beira da fúria, o pai exigiu explicações e a princesa contou-lhe o que havia acontecido. Indignado, o Rei chamou o Ministro exigindo que os arqueiros reais caçassem o pombo, garantiu um prêmio valioso para aquele que lhe trouxesse as catorze pérolas.

Ao ouvir a conversa do pai com o Ministro, a menina resolveu sair à procura de seu amigo, o qual ela acabara de aprender o nome – pombo – por meio dos brados do Rei.

Envolveu-se num xale branco de lã, abriu a porta envidraçada que dava para o jardim. Pela primeira vez, ela precisou olhar. Lentamente, sem susto ou surpresa, abriu os olhos. À sua frente, tudo era apenas uma longa ondulação de neve. Que ofuscava, mas que em algum lugar guardava um pombo. (COLASANTI, 2016, p. 124)

A partir desse trecho, as imagens de morte ficam evidentes, a começar pelo branco que “é uma cor de passagem, no sentido a que nos referimos ao falar dos ritos de passagem: e é justamente a cor privilegiada desses ritos, através dos quais se operam as mutações do ser, segundo o esquema clássico de toda iniciação: morte e renascimento” (CHEVLAIER; GHEERBRANT, 2016, p. 141). Assim, ao se envolver num xale branco, a princesa se prepara para dois ritos de passagem, o primeiro deles é o de passar a enxergar, como se a vida dela iniciasse naquele instante, o segundo será revelado mais adiante.

É válido destacarmos a simbologia da porta que, como o branco, também representa passagem, “é o local da passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas [...]. Mas ela tem um valor dinâmico, psicológico; pois não somente indica uma passagem, mas convida a atravessá-la. É o convite à viagem rumo a um além” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 734-735). Essa significação nos leva a compreender que a princesa transitava

de um estado para outro (não apenas da cegueira para o ato de enxergar), em direção ao jardim que, simbolicamente, representa o paraíso celeste.

A princesa desceu as escadas do palácio à procura do pombo, passou por espinheiros e arbustos até chegar a um pequeno bosque. Chamou até que o pombo cinzento pousou em sua mão estendida. Porém,

Ao longe, o arqueiro escondido atrás de um tronco viu a mancha cinzenta movendo-se contra o fundo imaculado. Não viu a silhueta da princesa que, envolta no xale branco, confundia-se com a neve. Tirou a seta da aljava, retesou a corda. O pombo pousou suas patinhas de lacre nos dedos que o esperavam, ainda bateu as asas para equilibrar-se. Com silvo de serpente, a seta o atingiu. Um estremecimento, um voar de penas e sangue, um rasgar de carnes. Varado o corpo cinzento, nem assim se aplacou a fome da ponta de ferro. Que avançou ainda. Indo cravar-se no coração da princesa. (COLASANTI, 2016, p. 124)

O pombo, representação de uma alma viajante, tem a cor acinzentada, que é a expressão “de uma dor intensa. [...] Dá uma impressão de tristeza, de melancolia, de enfado” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 248). Depreendemos disso que uma alma (a do pombo) veio ao encontro de outra (a da princesa) trazendo dor e tristeza para a família real, cujo arqueiro, sem perceber que a princesa era quem oferecia o braço para o pouso da ave, foi o responsável por lançar a seta atingindo não apenas o seu alvo, mas, também, o coração da menina, que é o órgão central do indivíduo, “centro da vida, da vontade e da inteligência” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 281), levando-a a morte.

A princesa caiu sobre a neve fechando os olhos que havia demorado abrir para o mundo, “mas pela ferida do peito do pombo rola uma pérola, depois outra, outra mais. Catorze pérolas escorrem como gotas sobre o alvo colo da Princesa. E preciosas se aninham ao redor do pescoço. Como um colar” (COLASANTI, 2016, p. 124)

Revela-se, então, o segundo rito de passagem da princesa, a morte, que ocorreu a partir de um homicídio oriundo do desejo do Rei pelo tesouro, pelas tão preciosas pérolas que ele sonhava unir e transformar em colar, almejando uma evolução para sua filha, desejando que ela enxergasse. Entretanto, além da evolução física (com o ato de enxergar), houve uma evolução espiritual (com a morte da princesa).

Com base nessa análise, consideramos, novamente, que a ambição desmedida de um homem o levou a sofrer as consequências trazidas por ela: a morte da própria

filha em decorrência da ambição do pai. Como rei, ele poderia ter ignorado o fato de sua filha cega ter dado as catorze pérolas a uma ave, contudo, como se constata no trecho: “Então ela não sabia o valor daqueles grãos?! Vociferou o Rei, sem mais conter a indignação” (COLASANTI, 2016, p. 124), o valor das pedras era alto e ele não queria perder o tesouro acumulado em catorze anos, prometendo uma recompensa àquele que trouxesse as pérolas de volta. Entretanto, ele recebeu não apenas as pedras de volta, mas o corpo da filha morta a partir de sua ordem real.

3.4 À espera da morte: a do outro e a própria finitude

A experiência da morte em vida se dá pela vivência da morte do outro, pois os vínculos estabelecidos com aquele que morre são responsáveis por nos fazer sentir como se uma parte de nós também morresse. Rompimento é a palavra que define a perda de um ente próximo, que é vivida de forma concreta e consciente:

É a morte da qual todos temos recordações, desde a mais tenra infância, nas inevitáveis situações de separação da figura materna temporárias ou definitivas, mas sempre dolorosas. Separação ou morte de figuras parentais, amigos, amores, filhos, todos temos histórias a contar. A perda e a sua elaboração são elementos contínuos no processo de desenvolvimento humano. É neste sentido que a perda pode ser chamada de morte “consciente” ou de morte vivida. (KOVÁCS, 1992, p. 153 e 124. Grifo da autora)

O falecimento do outro resulta, portanto, na ruptura dos sonhos e planos que o sobrevivente possuía com ele. Certamente, de todas as perdas humanas, é a mais terrível e dolorosa, pois ensina, forçosamente, como os que permanecem vivos precisam lidar com a morte alheia, como devem viver depois dela e como se conscientizar sobre a própria morte.

Além disso, a morte é uma lei inelutável, é a representação da perda da individualidade, é a consciência do vazio: “a dor provocada por uma morte só existe se a individualidade do morto tiver sido presente e reconhecida: quanto mais o morto for chegado, íntimo, familiar, amado ou respeitado, isto é, único, mais a dor é violenta” (MORIN, 1970, p. 31).

Isso significa dizer que a morte causa ojeriza, dor, espanto e revolta porque desorganiza a sociedade, as relações sociais, exigindo uma reformulação a partir do

passamento de alguém, que é único e insubstituível: “toda vez que procuro rotular o outro, toda vez que procuro classificá-lo, por exemplo sob a classe ‘amigo’, ou ‘parente’, ou ‘parceiro’, reifico o outro e perco a sua essência: a de ele ser insubstituível” (FLUSSER, 2007, p. 107). Em outras palavras, cada ser é único e sua ausência jamais será suprida, seu lugar não será preenchido, mesmo que novos seres passem a fazer parte do convívio social dos sobreviventes, aquele que morreu será sempre único.

A morte é, dessa forma, uma separação, uma perda, por isso que, de acordo com Maria Júlia Kovács, as mortes inesperadas causam sentimentos de culpa muito fortes para os entes próximos, pois a ruptura brusca leva à revolta e ao desespero, fazendo com que familiares e amigos sintam que poderiam ter evitado a morte de alguma maneira. Diferentemente da morte causada por doenças, já que, estando viva, a pessoa vai morrendo hodiernamente no convívio social, passa a não mais participar de uma série de atividades e as perdas vão sendo elaboradas aos poucos, mas, mesmo assim, os sentimentos podem ser ambivalentes naqueles que conviviam com o moribundo: “a morte do doente pode trazer um certo alívio, mas, também, incitar sentimentos de culpa, pois a pessoa acredita que não tratou o outro da melhor forma possível e com isso não evitou a sua morte” (KOVÁCS, 1992, p. 159).

Com base nessas acepções, é válido destacar que não trataremos das diversas formas de luto após a morte do outro porque não nos interessa nesta seção, destacaremos apenas a morte como a fase de reorganização da vida após a ausência definitiva e a consequente constatação de que uma nova fase da vida precisa ser começada, como é o caso do conto “O seixo debaixo da língua”, que trata da perda do cônjuge.

O conto narra a história de um homem que perdeu a mulher, provavelmente após um ataque cardíaco, e que retoma a vida sozinho, em outro lugar, e de olhos vendados, para descobrir novos caminhos, como um rito de passagem da vida com a esposa para a vida sem ela, após a morte dessa. Até que, um dia, ele retira a venda dos olhos por perceber que havia aprendido a viver uma nova vida e se estabelece em um local por muitos anos até a chegada da sua própria morte. Sobre a retomada da vida após a morte da companheira, Kovács discorre que:

Muitos viúvos e viúvas têm de aprender habilidades novas, que nunca foram exercitadas, porque era função do morto como, por exemplo:

guiar, manipular contas bancárias, cuidar da casa e das crianças, dentre outras. Estes momentos podem trazer muitas saudades e a necessidade da presença do outro novamente. Portanto, embora numa fase de aceitação e de novas buscas, a saudade, a tristeza podem retornar, tornando o processo de luto gradual e nunca totalmente concluído. Alguns buscam novos relacionamentos, como forma de dar continuidade à vida. Podem ocorrer escolhas baseadas na manutenção das características do ser perdido, com as consequentes dificuldades que este processo acarreta. Outros permanecem sós, porque creem que nenhuma relação pode entrar no lugar daquela que foi perdida. Todos estes aspectos fazem parte do processo de elaboração da perda. (KOVÁCS, 1992, p. 157)

No caso do conto ao qual nos referimos acima, o homem decide viver sozinho, mas de uma maneira totalmente diferente, como cego (a partir do uso de uma venda), para aprender a ouvir melhor o mundo e sentir os cheiros nele presentes, assim, passaria a se ocupar de novas descobertas, novos rumos, até que não precisasse mais daquele subterfúgio para viver.

Isto posto, refletimos que a morte do outro é a experiência que temos da morte, é a ausência sempre presente, é ausência fatal das relações e dos vínculos humanos, é a ruptura, o reaprender a seguir sem aquela presença, e é, ao mesmo tempo, o reconhecimento do ser mortal, do saber-se mortal, da morte como sendo parte da existência, e que, por mais que o sobrevivente viva o luto, independente do tempo que ele precise para isso, terá que aprender a viver sem o outro, e, também, estar ciente de sua própria finitude.

3.4.1 A superação da morte do outro em “O seixo debaixo da língua”

Este conto inicia com a revelação de uma morte já no primeiro parágrafo: a de uma mulher, que, assim como a maioria das personagens dos contos de Marina Colasanti, não tem seu nome revelado. Ela morreu após levar a mão ao peito, provavelmente um ataque cardíaco, embora não haja informação acerca disso, existe apenas o indicativo de que era uma doença: “Parecia apenas um mal estar quando ela levou a mão ao peito. Mas era doença. E deitando-se para descansar, não tornou a levantar” (COLASANTI, 2016, p. 330).

O marido, a partir de então, precisou lidar com o luto e com os ritos fúnebres organizados por ele mesmo:

Morta a esposa, o marido catou dois seixos no caminho que conduzia à casa, enfiou um no bolso, colocou o outro debaixo da língua dela para que levasse consigo o rumo daquilo que haviam construído juntos. Deitou-a na cova. Depois encheu de terra o poço que durante tantos anos lhes havia dado água, cortou um cajado de um galho da castanheira, e tendo vendado os olhos com um pano escuro, partiu. (COLASANTI, 2016, p. 330)

Os seixos, sendo compreendidos como fragmentos rochosos, significam “permanência, solidez e solidariedade” (CIRLOT, 1984, p. 501), sinalizando o primeiro rito fúnebre que o marido organiza, pois, ao pegar um seixo e colocar debaixo da língua da esposa, que representa “o órgão do gosto, isto é, do discernimento. Separa o que é bom do que é mau [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 551), ele quer que ela carregue consigo apenas as coisas boas que viveram juntos, os caminhos que trilharam, a solidez do que vivenciaram. Além disso, ao colocar o outro seixo em seu bolso, ele sugere, como uma forma de promessa, que permanecerá com ela e ela com ele, unidos pelos seixos que guardam as intensas lembranças da vida conjugal.

Na sequência, ele a deita na cova, como a expressão do segundo rito fúnebre – o enterro – que, conforme pondera Philippe Ariès (2000), é a expressão da salvação daqueles que morrem subitamente, é a garantia, assegurada pelo cristianismo, da vida eterna, e ainda, com base nessa mesma ideia de salvação, Durand afirma que, na linguagem mística, os túmulos se tornam “moradas bem-aventuradas e em berços” (DURAND, 1997, p. 273). No caso dela, não era um túmulo, apenas uma cova, mas com a mesma ideia simbólica: a de garantir o repouso eterno.

Feito isso, ele resolve encher o poço de terra, pois dentre os vários significados simbólicos de poço, um deles é representar “a união do homem e da mulher” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 726) e a terra “intervém na sociedade como garantia dos juramentos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 880), isto é, a água, fonte de vida, foi substituída pela terra porque já não haveria mais vida ali naquele lugar, apenas a promessa do amor e da união eternos, apesar da separação corporal.

Como forma de simbolizar a nova vida que ele deveria seguir, o recomeço de sua existência sem a companhia da esposa, o início do processo de superação do luto, o homem cortou um cajado de um galho da castanheira, que seria seu escudo protetor, sua guia para esse novo rumo, pois, de acordo com a simbólica, o cajado aparece como “arma mágica; como apoio da caminhada do pastor e do peregrino; como eixo do

mundo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 123). Nessa senda, percebemos que o cajado serve como um substituto simbólico da esposa, é como se ele tivesse perdido sua preceptora e precisasse de algo em que se apoiar naquele momento, pois “metade do caminho da sua vida havia-se ido com a mulher, metade da sua maneira de ver o mundo havia sido apagada com ela. Cabia-lhe agora buscar novas maneiras de enxergar” (COLASANTI, 2016, p. 330).

O homem queria aprender um novo caminho, mas sem precisar dos olhos para enxergar, pois o olhar “é carregado de todas as paixões da alma [...], é o instrumento das ordens interiores: ele mata, fascina, fulmina, seduz, assim como exprime” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 653), então, para que pudesse aprender uma nova vida, por meio de uma venda, ele cerrou os olhos, como forma de “retiro interior, de contemplação. [...], fechados à cupidez e à curiosidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 935). Por meio de tal ação, ele decide se despir de suas paixões interiores, de tudo aquilo que conhecia, para dar espaço a um novo horizonte, para conhecer outras habilidades que ele pudesse desenvolver.

De início, ele era lento, tasteava o chão com o cajado e o ar com a outra mão. Além de cego, sentia-se surdo também, pois só conseguia ouvir as lamentações internas e o próprio sangue rumorejando. A cada dia, ele conseguia algo mais, adquirindo a desenvoltura de um cego. “Tão ocupado estava em ouvir o mundo, que não ouvia mais as sua lamentações. E, por não ter quem as ouvisse, não mais as fazia” (COLASANTI, 2016, p. 331). Essa evolução descrita no conto nos dá pistas de uma evolução, indica que o homem estava superando a fase do luto e aprendendo um novo caminho, reorganizando sua vida de outra maneira. Caminhou muito, passou por rios, atravessou pontes, percorreu planícies até que, um dia, viu-se cantando:

Cantava porque o dia era limpo, haveria nuvens ao entardecer trazidas por esse mesmo vento leve que se metia por dentro da sua camisa acariciando-lhe o peito, mas por enquanto o dia cintilava. E a beleza daquele dia lhe abria a garganta. Cabras pastavam por perto, e o gato do mato que antes havia estado por ali não voltaria, com medo de um homem que, mais abaixo, partia lenha. Uma mulher estendia roupa na corda ajudada pela filha pequena. E as galinhas ciscavam sob o olhar altivo do galo. Onde teria se metido o cachorro? (COLASANTI, 2016, p. 331)

O canto é uma forma de adoração da nova condição, é como se, a partir desse momento, o homem tivesse superado a perda de sua esposa e passado a viver a sua nova

vida, tivesse se transformado, interpretação essa que pode ser confirmada pelo simbolismo da nuvem, que significa “metamorfose viva, não por causa de alguma de suas características, mas em virtude de seu próprio vir-a-ser” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 648). Essas nuvens foram trazidas pelo vento, que é símbolo “de instabilidade, de inconstância” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 934), ou seja, era uma transformação trazida pelo desejo de mudança que o homem havia imposto para si como superação do luto.

O homem tinha muito claro toda a vida que o cercava naquela manhã, mesmo com os olhos vendados, pois havia desenvolvido outras habilidades: a de ouvir melhor, a de observar os cheiros que o rodeavam, a de perceber o calor do sol e a vibração das batidas. Enfim, como ele desejava, conseguiu seguir sua vida de uma maneira diferente, não com os olhos do passado, mas com a desenvoltura do presente. Então, é chegada a hora: “com delicadeza, como se tirasse pele, o homem desatou a venda. Não precisava mais dela” (COLASANTI, 2016, p. 331), e a fase de luto estava superada.

Estava na raiz de uma colina, à beira de um vale. E o vale era amplo. Sem procurá-la, havia chegado à sua meta. Caminhou mais um pouco na escolha do lugar exato. Nesse lugar, cravou o cajado. Em seguida, com a faca, riscou no chão as paredes da casa que construiria, à sombra da castanheira que haveria de crescer a partir do cajado. E começou a cavar o poço. (COLASANTI, 2016, p. 331)

A colina, como representação simbólica, “marca o começo de uma emergência e da diferenciação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 264) e o vale “é zona neutra, perfeita para o desenvolvimento da manifestação, quer dizer, de toda criação e progresso material” (CIRLOT, 1984, p. 593). Essas imagens indicam que o homem começaria ali, naquele local, sem a venda nos olhos, uma vida restaurada, passaria a construir uma história diferente, com uma nova morada, pois a casa, de acordo com Durand, “é imagem de intimidade repousante” (1997, p. 244), onde ele, após toda a sua peregrinação de luto, descansaria, em paz, o seu interior.

Novamente, a imagem do poço é destacada, todavia, desta vez, após toda a transição pela qual a personagem passou, o poço aparece como símbolo do conhecimento, “do homem que atingiu o conhecimento” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 727). Dito de outro modo, ele aprendeu a se conhecer e a superar seus limites e seu sofrimento, reorganizou sua vida após a perda da esposa e se preparou para a sua própria morte.

Nesse local, o homem viveu por muitos anos, até que “um dia, levou a mão ao peito. Não era um mal-estar. Então, o homem deitou-se e, tirando do bolso o seixo que havia guardado para isso, colocou debaixo da língua” (COLASANTI, 2016, p. 331). Embora não esteja explícito, podemos inferir que o homem morreu da mesma forma que sua esposa – de uma doença. Ao perceber que estava morrendo, colocou o seixo debaixo da língua como uma forma de reencontrá-la em outra dimensão, pois a peregrinação que ele fez o transformou, purgou sua dor, ensinou-o a superar o luto e o preparou para o seu futuro, considerando que peregrino é um símbolo que,

corresponde à situação do homem sobre a terra, o qual cumpre seu tempo de provas, para alcançar, por ocasião da morte, a Terra Prometida ou o Paraíso perdido. O termo designa o homem que se sente estrangeiro dentro do meio em que vive, onde não faz outra coisa senão buscar a cidade ideal. O símbolo exprime não apenas o caráter transitório de qualquer situação, mas o desprendimento interior, em relação ao presente, e a ligação a fins longínquos e de natureza superior. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 709)

Ao longo do conto, verificamos que o homem, após perder sua esposa, precisou viver o luto e a forma escolhida para isso foi a peregrinação às cegas, de modo que pudesse aprender a superar todos os obstáculos, por mais difíceis que fossem, mas, principalmente, a dor da perda. Quando percebeu que conseguiu, ele se fixou em um local, de modo a construir uma nova vida, porém com as mesmas características do passado, para que pudesse se sentir em casa novamente. Passados alguns anos, chegou a sua hora de morrer, e antes de fechar os olhos para sempre, lembrou-se de colocar o seixo da sua antiga morada, construída com sua esposa, debaixo de sua própria língua, como se aguardasse, após toda essa caminhada, o reencontro do pós-morte.

3.5 O envelhecimento e a morte

A tese da vida está pautada na asserção de que quanto mais envelhecemos, mais perto da morte chegamos, visto que todos os seres humanos iniciam o processo de morte a partir do seu nascimento, isso porque as células se renovam e sofrem mutações a todo o momento. Assim, em termos científicos, deparamo-nos com a morte diária e ininterruptamente, de modo que a passagem do tempo sinaliza o envelhecimento e este, conforme escreve Edgar Morin:

Traduz-se, finalmente, pelo enfraquecimento gradual da reatividade das células, do seu poder autocatalítico. No plano bioquímico, o envelhecimento corresponde a uma perda do poder de regeneração, a uma degradação da aptidão da substância celular para a restauração bioquímica das micelas protoplásmicas (partículas coloidais dispersas pelo protoplasma e cujo papel nutritivo é fundamental), bem como para a substituição das micelas mortas por novas (coagulação dos coloides celulares, empobrecimento em água, histerese do protoplasma, dessecação das coloides, morte). Mas esse enfraquecimento é um efeito e não uma causa, uma vez que as células são potencialmente amovíveis. A velhice não pode ser considerada a consequência de um desgaste geral do organismo, isto é, das células, mas o envelhecimento manifesta-se através desse desgaste. (MORIN, 1970, p. 295)

Morin defende a ideia de que tornar-se velho está diretamente associado às mutações celulares que, com o tempo, desgastam o ser humano (não é a velhice que leva às mutações celulares, mas o contrário). Assim sendo, morte e senescência estão inscritas na herança genética do homem, e são uma consequência normal e patológica do ciclo vital da diferenciação celular. Em outras palavras, a velhice e a consequente morte natural é resultado de um desgaste lento do organismo, um enfraquecimento dele, como explicam Preston e Wilson:

[...] o envelhecimento geralmente é acompanhado por decréscimos progressivos no número de células, e na funcionalidade e responsividade das células remanescentes na maioria dos órgãos. Coincidindo com essas alterações, aparecem decréscimos generalizados na complacência dos tecidos. Os efeitos do envelhecimento no sistema circulatório, por exemplo, incluem sensibilidade reduzida do miocárdio [...]. As artérias em geral ficam mais rígidas com a idade, devido a quebras das ligações entrecruzadas da elastina, deposição aumentada de colágeno e calcificação, levando a um aumento compensatório na pressão sanguínea arterial. Alterações semelhantes ocorrem nos vários tecidos de todo o organismo. As profundas rugas que se desenvolvem na pele clara são o indicador externo mais óbvio do envelhecimento, mas as rugas se desenvolvem em grande parte devido ao fotoenvelhecimento (dano nos tecidos introduzido pela luz ultravioleta), não pelo processo intrínseco do envelhecimento. (PRESTON; WILSON, 2014, p. 482)

Todavia, se pensarmos por outro lado, não a partir das ponderações da ciência (biologia), mas a partir dos estudos da fenomenologia, do conhecimento existencial e da psicologia, a morte de um sujeito acontece ao longo da vida a partir de pequenas perdas, que estão aliadas às frustrações, aos sofrimentos, às pelejas hodiernas. À vista disso,

podemos dizer que, nem sempre, a pessoa de 70 anos esteja mais próxima da morte que a de 40 ou 50, pois a velhice não é essencialmente um conceito cronológico, mas um conceito que muda de acordo com inúmeras condições.

Nesse sentido, Rachel Rosenberg, psicóloga citada por Maria Júlia Kovács no livro *Morte e desenvolvimento humano*, pondera que:

Então, a relação com a morte também muda segundo uma série de fatores. O que resumiria as coisas, que eu percebo atualmente, seria uma frase mais ou menos assim: quanto melhor você vive, menos você teme a morte. Isso para o velho fica mais claro ainda. Quanto mais satisfatória a sua vida, menos você se preocupa com a sua morte. Quanto mais insatisfatória é a sua vida, mais você se agarra a essa vida. (ROSENBERG, In: KOVÁCS, 1992, p. 75)

Acompanhando o pensamento da psicóloga, entendemos que se o homem possui uma vida que lhe faz feliz, que lhe satisfaz (independente de questões socioeconômicas, culturais ou familiares), ele vive bem e não teme a morte. Por outro lado, aquele que se sente incompleto e descontente com a vida fará de tudo para permanecer vivo, de modo que possa experimentar, em algum momento, o lado bom do viver, que perceba um sentido para a vida, e, em razão disso, teme a morte porque “quanto mais a pessoa está ligada à vida, menos ela se importa com o que vai acontecer depois: mais ela vive no presente, mais ela vive intensamente” (ROSENBERG, In: KOVÁCS, 1992, p. 76).

Sobre essa percepção espiritual, Rosenberg (1992) destaca que, no passado, a psicologia não se preocupava com esse fator, atentava-se apenas para a saúde psicológica do ser humano, afirmando que questões de ordem espiritual deveriam ser tratadas no campo da filosofia, da teologia e da teosofia, não era dever do psicólogo se preocupar com isso. Entretanto, ao longo do tempo, foi necessário incluir outras concepções, e a psicologia humanista passou a se preocupar com a dimensão espiritual, não religiosa, ou partidária, mas uma consciência espiritual que possa trazer respostas para o ser humano, que o faça sentir pertencente a algo maior que o simples cotidiano, e quanto mais satisfatória a resposta que obtiver, mais facilmente ele aceita a morte.

A introdução da logoterapia (psicoterapia que propõe que a busca do homem é a busca de um sentido para a vida) à psicologia foi proposta pelo austríaco Vitor Frankl depois da Segunda Guerra Mundial. Baseado em suas experiências obtidas no campo de

concentração, pois trata-se de um sobrevivente, o psiquiatra existencial ficou intrigado com o fato de algumas pessoas terem sobrevivido e outras não:

Porque algumas pessoas se abandonavam inteiramente dentro daquelas circunstâncias extremas de desesperança, digamos, do que é vida humana, e outras pessoas conseguiam encontrar uma força dentro de si mesmas, embora também absolutamente esquecidas do resto do mundo, sem nome, só com um número e sem nenhuma razão aparente para viver e conseguiam se manter. E ele percebeu que todas as pessoas que se mantinham, em alguma coisa além de si mesmas, acreditavam que a sua vida tinha algum sentido, mesmo que ninguém mais soubesse que elas estavam vivas. E a partir desses estudos ele desenvolveu a Logoterapia, ela foi um marco nessa neutralidade do psicólogo em relação ao valor espiritual da vida [...]. (ROSENBERG, In: KOVÁCS, 1992, p. 76).

Como vimos, biologicamente, o ser humano envelhece devido a uma carga genética, e o resultado desse envelhecimento (natural) é a morte (natural). Ciente disso, o homem se apega à questão da consciência espiritual, ao devir, independente da crença que possui, pois acredita que o tempo no mundo terreno se finda após o cumprimento de sua missão e, conseqüentemente, ele pode passar a viver em outro plano, de outra maneira, é a crença no pós-morte. Para as pessoas mais velhas, isso é mais latente, pois acreditam que trilharam o seu caminho e são merecedoras da morte e, dessa forma, enfrentam a possibilidade do morrer menos pesarosas ou, inclusive, desejosas dessa etapa final – a morte.

Com base nessa compreensão existencial, o conto que será analisado na sequência, “Quase tão leve”, trata de um velho monge que aguardava a morte ansiosamente e, para isso, orava e tentava purificar seu corpo para que sua alma pudesse se elevar. Essa narrativa revela a crença do velho no pós-morte, o que o leva a desejar e a buscar a sua finitude diariamente.

3.5.1 O velho e a espera da morte em “Quase tão leve”

Neste conto, a personagem principal é um velho monge que ora, medita e repete palavras sagradas a fim de voar, de elevar seu espírito e de abandonar o peso do corpo, ou seja, falecer, mas, inicialmente, não consegue.

Com certeza, pensou o velho penitenciando-se, faltou-me a fé. E humildemente voltou a purificar-se na água gelada e, nu no ar cortante, orou até sentir-se tomado pelo calor de mil sóis. Mas, luminosa embora sua alma, não houve meio do corpo pairar acima do chão.

Onde falhei? Perguntava-se o velho do fundo da sua sabedoria. E não encontrando em si mesmo a resposta, envolveu-se no pano áspero que era toda a sua indumentária e, cajado na mão, saiu caminhando à procura. (COLASANTI, 2016, p. 291)

A água, simbolicamente, possui um amplo significado, apoiado em três pilares: fonte de vida, purificação e regenerescência. No conto em questão, esse símbolo vem empregado com a ideia de purificar, como se fizesse parte de um rito: o velho, desejando o próprio falecimento, banha-se na água gelada, essa imersão é “regeneradora, opera um renascimento, por ser ela, ao mesmo tempo, morte e vida. A água apaga a história, pois restabelece o ser num estado novo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 18).

Para o velho, sua missão estava cumprida e, portanto, ele buscava a sua morte por meio da preparação para a chegada dela, como se já tivesse a certeza de que estava próxima. Então, após mergulhar seu corpo na água gelada, com a intenção de ter seus pecados e sua antiga história de vida apagados e estar preparado para uma nova trajetória, ainda, como uma espécie de penitência ou de demonstração de preparo para o devir, ele ficava nu no ar cortante, já que esse ato “trata-se então de uma nudez da alma que rejeita o corpo, sua vestimenta e sua prisão, para reencontrar seu estado primitivo e voltar às suas origens divinas” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 645).

Orava nu e com o corpo molhado, porém sua morte não chegava, seu corpo, aos poucos, recuperava a temperatura que ele havia perdido após o banho, ganhava calor, cujo significado está associado à luz e à vida orgânica, conforme escrevem Chevalier e Gheerbrant (2016). A tão desejada morte não veio, sua alma não abandonou seu corpo, e, sem saber onde estava errando, vestiu-se com um simples pano áspero, já que a vestimenta “não é apenas um atributo exterior, alheio à natureza daquele que a usa; pelo contrário, expressa sua realidade essencial e fundamental” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 948). Tais elementos nos levam a interpretar que a forma simples e humilde de se vestir era uma maneira que o velho encontrava de dizer que não se apegava a mais nada desta terra, a nenhum bem ou aparência externa, que estava preparado para a vida celeste.

Sem, no entanto, ter a morte como recompensa da purificação à qual havia se submetido, o velho seguiu seu caminho até chegar ao grande carvalho que se erguia perto do mosteiro, símbolo sagrado que “indica particularmente solidez, potência, longevidade e altura – tanto no sentido espiritual quanto no material” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 195). A imagem do castanheiro simboliza que esse homem era espiritualmente rico, que conseguia se dedicar à oração e às tentativas de elevação da alma, que sua fé era sólida e elevada, como o castanheiro, e que a única coisa que importava para ele era a riqueza espiritual.

Ali, ao pé da árvore, o velho ficava olhando os pássaros:

Àquela hora ocupados com suas crias, seus ninhos, sua interminável caça de insetos. Parecia justo e fácil que se movessem no ar. Talvez sejam mais puros, pensou. E querendo pôr à prova a pureza do seu próprio corpo, permaneceu por longo tempo de pé, debaixo da copa, até ter ombros e cabeça cobertos de excrementos das aves. (COLASANTI, 2016, p. 291)

Apesar de toda a força espiritual que tinha, ele não alcançava a elevação que desejava, aquela possível apenas com a morte corporal, e, ao observar os pássaros em sua jornada, pensou que sua fé ainda não fosse suficiente ou que não estivesse abastadamente purificado para alcançar o céu assim como os pássaros, que, por possuírem asas, são a representação da própria pureza celeste, conforme pondera Durand (1997).

Desse modo, desejando purificar-se ainda mais, o velho monge ficou parado debaixo da árvore para receber os excrementos dos pássaros como se fosse mais um rito de iniciação, já que “considera-se que o excremento esteja carregado de uma parte importante da força vital daquele – homem ou animal – que o estiver evacuado.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 412). Se o pássaro possuía a capacidade e a pureza de alcançar o céu, talvez, recebendo os excrementos desse animal, o velho monge seria agraciado com a possibilidade de elevação da sua alma. Porém, nada aconteceu e ele recomeçou sua caminhada, olhando para o céu ao qual sentia não mais pertencer.

Ouviu o grito do gavião e o viu abater-se, altivo e feroz, sobre uma presa. Até ele, que agride os mais fracos, tem o direito que eu não mereço, pensou contrito. E mais andou. Viu o azul cortado por um bando de patos selvagens em migração. Lá se vão, de uma terra a

outra, de um a outro continente, disse em silêncio o velho, enquanto eu não sou digno nem de mínimas distâncias. E mais andou. E viu andorinhas e viu o melro e viu o corvo e viu o pintassilgo, e a todos saudou, e a todos prestou reverência. (COLASANTI, 2016, p. 291)

Todos esses símbolos de pássaros, a partir de seus significados simbólicos, estão conduzindo o velho monge ao destino final, sinalizando a separação da alma e do corpo, a desvinculação do corpo da terra e a esperança de viver eternamente, isso porque o pássaro, de modo geral, é um acessório da asa, que é um símbolo de angelismo celeste, como afirma Durand (1997): “as imagens ornitológicas remetem todas para o desejo dinâmico de elevação, de sublimação” (p. 131); “A causa final da asa, como da pena, na perspectiva de uma pteropsicologia, é o angelismo” (p. 132). Essas significações da asa, que estão diretamente relacionadas aos pássaros (gavião¹⁰¹, pato¹⁰², andorinha¹⁰³ e corvo¹⁰⁴) e seus significados particulares, refletem não apenas o desejo, mas, também, a possibilidade de transcendência desse velho monge que há muito se prepara espiritualmente para a morte.

É chegado o fim do dia. “Sombras aladas cortavam a escuridão, morcegos e insetos cruzavam-se nas sombras” (COLASANTI, 2016, p. 292), segundo Chevalier e Gheerbrant (2016), o morcego é um emblema, uma divindade de morte, e os insetos são considerados “como almas dos mortos que visitam a terra” (p. 507). Essas duas imagens revelam que a morte está próxima, talvez, não apenas no ardente desejo do velho monge, mas como um fato a acontecer. Ainda sem entender por que os pássaros alcançam o mais alto dos céus e ele não, o velho frágil se senta sobre as pernas cruzadas, repousando as mãos no colo para meditar.

Empoeirado, sujo, com pés e mãos cheios de impurezas, o velho ainda assim sentiu-se mais leve e abençoado do que havia estado de manhã. Seu corpo não ascendia. Pelo contrário, pesava mais sobre o solo do que pesa um pássaro pousado. Mas aos poucos a paz iluminava

¹⁰¹ O gavião, de acordo com Cirlot (1984), é uma ave consagrada ao sol, possuindo alguns dos poderes desse símbolo, isto é, fonte de vida, de luz e de fecundidade, mas, ao mesmo tempo, destruidor, capaz de queimar e matar. “O sol nos mostra, finalmente, a verdade de nós mesmos e do mundo. Após ter recebido dele a iluminação, material e espiritual, poderemos enfrentar o julgamento” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 841).

¹⁰² O pato é a simbologia do destino, “guia infalível, tão à vontade na água quanto no céu” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 692).

¹⁰³ A andorinha, que aparece na sequência, “significa solidão, emigração, separação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 51).

¹⁰⁴ O corvo é um símbolo de “solidão, ou melhor, do isolamento voluntário daquele que resolveu viver num plano superior. Seria, igualmente, um atributo da esperança” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 295).

intensíssima sua alma porque, do seu corpo, delgadas e pálidas como se extensão da própria pele, raízes brotavam, logo mergulhando chão adentro. Seu tempo de ar havia acabado. Começava agora para ele o tempo da terra, daquela terra que em breve o acolheria. (COLASANTI, 2016, p. 292)

O tempo de ar tratado no texto se refere ao tempo de vida no mundo terreno, já que o “ar é a via de comunicação entre a terra e o céu” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 68), ou seja, é o espaço dos vivos que fica entre o inferno e o paraíso. Restava, agora, ao velho monge viver o tempo de terra, não no sentido infernal, mas no sentido de enterrar o corpo, já que o enterro simboliza o ato de “regenerar pelo contato com as forças da terra, morrer para uma forma de vida, para renascer em outra forma” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 879). Em outras palavras, o monge teria, a partir de então, a possibilidade de libertar sua alma do corpo físico, de ascender, de transcender, exatamente como desejava quando orava e olhava os pássaros voando no céu, e poderia alcançar o reino celeste.

A análise desse conto está baseada na ideia apresentada anteriormente de que quando há uma consciência espiritual, o homem, principalmente o velho, deseja a morte como uma recompensa a ser alcançada ao final da vida, como uma crença na imortalidade da alma, não se importando com a deterioração do corpo, muito menos com os prazeres sociais da vida, mas se preocupando com a nova vida celeste. No caso do monge, ele orava e meditava de modo que pudesse se purificar para alcançar esse momento tão esperado. Para ele, a morte não era um acontecimento assombroso, não era tenebrosa, mas era a passagem dele para outro plano, para o encontro com o ser celestial, assim como diz Osho: “quando a pessoa conhece o transcendental em si mesma, a morte nada mais é do que outra face do divino. Então a morte é uma dança ao encontro dele” (OSHO, 2006, p. 28).

Tendo em vista as análises apresentadas, reconhecemos que estudar a morte sob a perspectiva das imagens presentes nos contos de Marina Colasanti é algo que nos impele a aprofundar a pesquisa a cada conto lido, pois a morte é uma ocorrência arquetípica por excelência, e, desse modo, deparamo-nos com um conjunto de imagens que a representam na obra colasantiana. Aos poucos, detectamos o emprego de símbolos que se repetem ao longo das narrativas e que são empregados em torno de um núcleo, que é a morte. Dentre eles, destacamos os seguintes: o vento, a noite (trevas), a escuridão, as asas, os pássaros, os insetos (formiga, borboleta), o fio, a água (mar), as

pedras, o sono, a subida, a descida, o jogo antitético de cores claras e escuras, o poço, a árvore, o sol, a lua, a cegueira, entre outras.

O emprego de toda essa simbologia ganha significados múltiplos ao longo das interpretações, haja vista sua harmonia temática e/ou estrutural com os preceitos das mais distintas áreas da ciência e da religião sobre a vida e a morte. Além disso, há que se falar também das subtemáticas envolvidas neste capítulo, pois a cada conto interpretado, pudemos identificar o tipo de morte presente nele e refletir acerca do homicídio, do suicídio, do desejo da morte do outro enquanto libertação e do envelhecimento.

Toda essa abordagem nos conduziu para o fechamento desta tese, visto que tivemos a intenção, desde o início dela, de demonstrar a construção imaginária da morte em Marina Colasanti, tendo em vista o emprego das imagens que convergem para o mesmo núcleo. Outrossim, identificamos que a literatura, especialmente os contos escolhidos para esta pesquisa, leva o leitor a compreender esse tema por outro prisma, permitindo-o fazer associações livres e que, muitas vezes, podem ajudar na resolução de conflitos internos. Não estamos atribuindo à literatura um caráter pedagógico, mas performativo, que não afirma, nem nega, mas realiza algo, afeta o outro.

Para esclarecer essa asserção, retomamos os subtemas desenvolvidos: 1) ao falarmos em suicídio, podemos buscar a compreensão da ação (do ato de se matar) a partir de alguns vieses: da angústia, como em “Por duas asas de veludo”; do amor, como em “Um espinho de marfim”; da solidão, como em “A primeira só”; da não superação de perdas, como em “Uma carta de amor”. 2) Ao refletirmos sobre a libertação a partir da morte de outrem, somos levados a compreender que desejar que o outro morra pode ser sinônimo de alforri, como é possível verificar em “A moça tecelã” (em que a mulher é explorada pelo companheiro) e “Uma ponte entre dois reinos” (onde a filha é explorada pela própria mãe). 3) Ao pensarmos em homicídio, percebemos que ele pode ocorrer de forma acidental, como no conto “Como um colar” ou propositadamente, conforme visto em “Cinco ciprestes, vezes dois”, mas sempre há uma justificativa por detrás do acontecimento, no caso das narrativas analisadas, a razão principal é a ganância por um tesouro. 4) Para compreender o luto e o tempo necessário que cada um leva para superá-lo, o conto “O seixo debaixo da língua” pode auxiliar, haja vista sua elaboração em torno da forma que a personagem principal escolheu para viver seu processo de luto. 5) Na tentativa de retratar como uma pessoa idosa se sente diante do

envelhecer e o desejo de morte latente, podemos examinar o conto “Quase tão leve”, que exprime exatamente aquilo que muitos idosos enfrentam diariamente: o desejo pela partida e a consequente ascensão para um mundo transcendente.

Dado o exposto, destacamos uma afirmação de Marie Louise Von-Franz: “O estudo dos contos de fada é essencial, para nós, pois eles delineiam a base humana universal” (1990, p. 25). Em outras palavras, os contos de fadas apresentam uma linguagem universal, pois contam histórias que possuem um elo com a vida, levando o leitor a compreender os mais diversos temas a partir das narrativas e, conseqüentemente, acabam apresentando soluções para os mais variados conflitos existenciais e respostas para os inúmeros questionamentos humanos, sendo a morte um deles.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os contos de fadas/maravilhosos, objeto de estudo nessa pesquisa, estabelecem o diálogo existente entre o autor (por meio da obra), o leitor (e seu contexto social) e o imaginário, que, numa relação de completude, constituem a possibilidade de resgatar as significações nem sempre evidentes. Dito de outro modo, a obra é edificada a partir do entrelaçamento de várias imagens, que, por sua vez, são encaminhadas ao imaginário para que a imaginação se encarregue de lhe atribuir os sentidos pertinentes. Em razão desses fatores, a leitura nunca será a mesma. Essa abordagem foi a responsável por nos guiar nas análises deste trabalho, bem como na seleção do aporte teórico usado na discussão.

O primeiro capítulo, “Uma contista fantástica”, iniciou com os detalhes biográficos de Marina Colasanti, com vistas a destacar as habilidades e a obra de uma escritora, que, sendo natural da África e de nacionalidade brasileira, fez do Brasil sua nação e o local de disseminação do seu trabalho. Formada em artes plásticas e apaixonada pela escrita, a autora uniu essas duas habilidades em sua produção literária, mas, antes disso, teve uma longa trajetória como redatora de jornais e revistas, bem como âncora de programas televisivos.

A primeira obra colasantiana foi *Eu sozinha*, publicada em 1968, mas sua primeira obra literária infantil e juvenil foi *Uma ideia toda azul*, de 1979, que apresenta um total de dez contos maravilhosos. A partir de então, Marina Colasanti não parou mais de se esmerar por esse ramo literário, especialmente por meio dos contos, embora ela possua poemas e outros tipos de narrativa. Para a escritora, os contos de fadas se mantiveram vivos porque revelam algo que diz respeito ao ser humano. Não é ela, como autora, que quer transmitir uma mensagem, mas a construção dos textos, por meio de sua simbologia, é capaz de fazer isso. A respeito dessa afirmativa, Colasanti faz questão de destacar, em suas entrevistas, que escrever contos não é uma tarefa fácil e que sua produção exige planejamento, projeto, uma vez que, nas palavras dela, não podem ser elaborados em pedacinhos.

Com base nesse recorte biográfico, ainda no primeiro capítulo, fomos capazes de avançar nas leituras e estudos voltados à história da literatura infantil e juvenil brasileira com o objetivo de identificar as menções à escritora em questão. Entretanto, identificamos que, em razão do curto percurso histórico, datado das últimas décadas do

século XIX, a literatura infantil e juvenil não recebe grande destaque nas obras analisadas, e, quando evidenciada, não possui uma amplitude historiográfica, ou seja, poucos escritores e obras são contemplados.

Nesse sentido, essa pesquisa vem contribuir para a história da literatura infantil e juvenil brasileira, pois, ao retratarmos a veia artística de Marina Colasanti, fizemos um levantamento de obras e suas datas de publicação (até 2017), bem como de premiações desse ramo destinadas à autora. Verificamos, a partir de tais dados, que ela surge em um momento em que a literatura consagrada às crianças e aos jovens está em fase de libertação da postura didático-pedagógica, onde as personagens deixam de ser elaboradas como um modelo a ser seguido e passam a se apresentar mais realisticamente, com problemas de ordem social e psicológica, por exemplo. Tais particularidades são visíveis nos textos colasantianos, que, apesar das características maravilhosas, podem despertar a curiosidade ou, inclusive, por meio da simbologia empregada, auxiliar na compreensão de problemas intrínsecos ao ser humano. Logo, entendemos que a escritora em pauta deve ser contemplada nas histórias literárias a partir da década de 80, período conhecido por pós-lobatiano nos estudos de Nelly Novaes Coelho (2006) e, além disso, ter sua vasta obra notabilizada, considerando o número de publicações destinadas ao público infantil e juvenil desde então.

Por fim, este primeiro capítulo tece considerações relativas à importância dos contos de fadas/maravilhosos, cujo termo foi usado desta maneira (separado por uma barra) ao longo da tese para que não houvesse preocupação com a terminologia, mas com a função desse tipo de texto. Elucidamos, portanto, que Marina Colasanti prefere usar o termo “conto maravilhoso” porque suas narrativas, apesar de apresentarem elementos fantásticos, definitivamente, não possuem fadas. Além disso, a literata entende que as pessoas que não estudam literatura tendem a enxergar os “contos de fadas” como “historinhas para crianças” e seu principal desejo é fazer com que eles cheguem aos leitores despidos de qualquer estigma e mexam com a imaginação. Afinal, esta é a função deles, como aponta Cademartori (2006).

Intuímos, desse capítulo, que Marina Colasanti, apesar de não ter registros expressivos nas histórias literárias brasileiras, é uma escritora reconhecidamente importante para os estudos literários, uma vez que, a partir da década de 80, contribuiu significativamente para a construção da literatura infantil e juvenil por meio de uma escrita que emprega símbolos passíveis de leituras plurais e capazes de despertar a

imaginação do leitor. Ademais, pudemos, por meio de sua predileção pelo termo maravilhoso, esclarecer as diferenças terminológicas, levando-nos a concluir que sejam contos de fadas ou contos maravilhosos, estamos tratando de uma narrativa permeada por características fantásticas que nos permitem embarcar em uma viagem imaginária cujo destino dependerá da leitura de cada um.

Na sequência, desenvolvemos o capítulo dois, “Reflexões acerca da imaginação e do imaginário”, o qual julgamos, sob o ponto de vista teórico, o mais denso da tese. Tal fato se dá em virtude das observações feitas acerca dos vocábulos “imaginação”, “imaginário” e “símbolo”, buscando separá-los e defini-los. Também, em razão do resgate de postulados bachelardianos e o aprofundamento deles por seu discípulo Gilbert Durand, sobre o qual nos apoiamos firmemente para as análises ao longo desta pesquisa.

Ao nos dedicarmos às leituras inerentes ao imaginário, constatamos que Gilbert Durand se apoia em dois eixos principais para propor seus estudos. O primeiro deles está atrelado às investigações de Gaston Bachelard, que trabalha com a concepção do pluralismo da imagem poética. Um dos princípios fulcrais do pensamento bachelardiano consiste em perceber o simbolismo imaginário como um dinamismo criador e organizador, o que significa dizer que o símbolo pertence a uma semântica especial, possuindo não apenas um sentido artificial, mas uma grande capacidade de repercussão e ressonância nas diferentes esferas da vida. Em outras palavras, a imagem deve ser compreendida como detentora de um caráter ideal (cujo significado transcende), não real (que se baseia apenas na percepção empobrecida da imagem, na cópia daquilo que o olho capta). O segundo eixo, ao qual Durand se apoia, toma como ponto de partida a teoria da reflexologia, elaborada por Betcherev, , de onde ele tirou os princípios organizadores dos símbolos (reflexos da posição, da nutrição e da cópula).

À vista dessas asserções, inferimos que a visão ampla do imaginário, adotada por Durand, despreza a noção do real e falso e reforça a premissa da semanticidade das imagens, que permite a formação do imaginário a partir da relação entre o polo subjetivo e as manifestações do meio objetivo, onde o sujeito se insere. Assim, Durand trabalha na perspectiva do estruturalismo figurativo, isto é, a figura (sentido figurado) é responsável por distribuir as estruturas. Partindo dessa ideia, o antropólogo estabelece um método de convergência, uma vez que os símbolos convergem por derivarem de um

mesmo tema arquetipal, ou seja, as imagens são ordenadas em constelações/conjuntos, que se agrupam em torno de um núcleo organizador.

Tal núcleo é discriminado e classificado a partir dos estudos da reflexologia, responsáveis por teorizar as duas dominantes do recém-nascido: a de posição e a de nutrição, propostas pelo psicólogo Betcherev. Contudo, diferentemente dele, Durand não pensou em uma bipartição, mas em uma tripartição reflexológica, baseada nas dominantes postural, digestiva e copulativa do ser humano. Diante desse raciocínio, o antropólogo buscou inseri-las no que ele denominou de regimes, dividindo-os em diurno e noturno. O primeiro é baseado na dominante postural; o segundo na digestiva e copulativa, também chamada de cíclica. Assim, Durand traça o trajeto antropológico, que conecta o polo subjetivo (da natureza humana) com o objetivo (das manifestações culturais), que se relacionam através de esquemas, arquétipos e símbolos, os quais são inseridos dentro do que o teórico chama de “estruturas antropológicas do imaginário”.

Como a função do imaginário, para Durand, advém da relação do homem com o fato de ser mortal e as constantes tentativas de escapar desse acontecimento, o segundo capítulo se ocupou, ainda, de retratar essa aproximação entre morte e imaginário, tendo em vista a necessidade do homem de pensar sobre o assunto. Após perscrutarmos as mais variadas áreas da ciência e revisitar os pressupostos ideológicos de algumas religiões, observamos que, embora haja diversas tentativas de explicar ou definir o binômio vida e morte, nenhuma teoria é capaz de precisá-lo, uma vez que o homem não desfruta da experiência empírica da finitude, restando, assim, apenas as justificativas científicas relacionadas à composição e à manutenção da vida.

O terceiro e último capítulo, “A construção imaginária da morte em Marina Colasanti”, é aquele onde procuramos demonstrar, por meio de análise, tudo aquilo que foi teorizado acerca da imaginação, do imaginário e da morte. Para tanto, fizemos a seleção de dez contos colasantianos, reunidos na obra *Mais de 100 histórias maravilhosas*, que possuem, em sua construção, imagens que, dentre tantos significados, podem conotar a morte. Após selecionados, planejamos um arranjo (uma espécie de estrutura) para inseri-los de acordo com o que chamamos de subtemas: suicídio, desejo pela morte do outro; homicídio; a morte e o luto; e o envelhecimento, os quais foram pensados de modo a incitar questionamentos e, também, promover reflexões.

No que tange ao suicídio, identificamos que apenas as mulheres dos contos colasantianos o cometem, não os homens, porém, não identificamos a razão para tal. Talvez, essa percepção esteja atrelada àquilo que as histórias literárias brasileiras acentuam: Marina Colasanti é uma escritora que escreve sobre as inquietações da mulher, baseada em sua postura feminista. Nos textos analisados, constatamos que o desejo de se matar pode estar atrelado à infelicidade, ao fato de muito desejar algo, mas não conseguir obtê-lo, como ocorre no conto “Por duas asas de veludo”. Também, o suicídio pode ocorrer por um amor não realizado ou impossível de acontecer devido às circunstâncias externas, como em “Um espinho de marfim”. Às vezes, a solidão, a falta de uma companhia agradável, com quem seja possível partilhar alegrias e aflições é um motivo que pode acarretar o suicídio, o que verificamos em “A primeira só”. Essa solidão pode ocorrer repentinamente, com a morte de outrem. Sendo assim, inicia-se a fase de luto que, quando não superada, culmina no desejo de tirar a própria vida na tentativa do “reecontro”, como vemos em “Como uma carta de amor”.

No que concerne à liberdade adquirida em decorrência da morte do outro com quem convivemos, destacamos dois contos “A moça tecelã” e “Uma ponte entre dois reinos”, que, apesar de serem constituídos por enredos bastante distintos, tratam da exploração que ocorre entre membros da mesma família. No caso do primeiro, existe uma espécie de aproveitamento abusivo do esposo em relação à mulher e, dessa forma, a morte dele revela-se como alforria para ela que esteve presa aos desejos do marido. Tal narrativa evidencia um problema de ordem social: o relacionamento abusivo familiar (nas mais variadas formas). O segundo conto analisado também trabalha na perspectiva do proveito que um membro da família tira de outro, do abuso. Neste caso, a mãe explora a filha, como numa relação de posse, tirando dela o que tem de mais valioso (os fios de cabelo). Acidentalmente ou como consequência de carregar os rubis, essa mãe morre e livra a filha da exploração sofrida desde o nascimento. As histórias analisadas sob a perspectiva de morte e livramento nos levam a compreender que os contos colasantianos, apesar de seu caráter maravilhoso e do emprego de imagens fantásticas, revelam problemas universais, sobre os quais é preciso refletirmos. Também, a morte é analisada sob o ponto de vista de libertação do outro (o explorado), de modo a desmitificar a ideia de que a morte de outrem é apenas sofrimento, já que, numa relação de abuso, ela se apresenta como uma expectativa de felicidade.

Quando trazemos o homicídio à baila, buscamos pensar a respeito das razões que levam um homem a matar o outro e concluímos, a partir das leituras, que elas são inúmeras, mas que estão frequentemente ligadas a uma razão maior: a necessidade de autoafirmação da individualidade daquele que mata (permeada por uma série de sentimentos, como raiva, amor, inveja, medo, entre outros), que está em conflito com as individualidades daquele que é morto. O conto “Cinco ciprestes vezes dois” trata do homicídio relacionado à ambição. A história se apresenta como uma possibilidade de reflexão acerca da busca pela riqueza, por mais posses, que pode culminar em morte, já que a ambição de um homicida, mesmo não sendo tão grande quanto a de seu alvo, pode apresentar um desfecho trágico em virtude dos sentimentos individuais daquele que mata. A mesma ideia pode ser verificada na narrativa de “Como um colar”, mas de forma um pouco distinta porque o enredo anterior, embora esteja atrelado à ambição, trata da morte de um desconhecido; este, porém, da própria filha. Ambos os contos, por mais distantes que pareçam enquanto trama, estão muito próximos no que diz respeito à necessidade do homem de não perder nada, de querer conquistar cada vez mais, levando-o a agir de forma irracional e, conseqüentemente, causar a morte de um indivíduo da mesma espécie, conhecido ou não.

Na sequência, buscamos trabalhar com a ideia do sofrimento oriundo da morte do outro, especialmente de uma pessoa próxima, da família. Os sentimentos que envolvem a perda são diversos, pois estão ligados à ideia de “nunca mais”, isto é, da ruptura de todas as possibilidades e planos existentes entre os entes e, desse modo, promove uma reflexão acerca do não mais existir e da própria finitude. Por isso, fizemos alguns apontamentos inerentes ao luto, com vistas a demonstrar que não existe um tempo exato, nem um modo específico para a superação da perda de um ser próximo, tudo dependerá das individualidades de cada sujeito.

A história de “O seixo debaixo da língua” conta que um homem, ao perder sua esposa, decide sair andando, como um peregrino, até encontrar um lugar onde pudesse se instalar sem a presença dela. Contudo, essa trajetória não é feita nas mesmas condições que se encontra, ele decide fazê-la com uma venda nos olhos, como se fosse cego (a forma que ele escolheu para buscar a superação), objetivando reaprender a viver sem sua companheira. Quando ele percebe que os pensamentos de carência não mais o afligiam e que havia adquirido habilidades para viver sozinho, escolhe um lugar para se instalar e aguardar a sua própria morte, acreditando estar pronto para ela. Tal narrativa,

sob nossa leitura, coaduna com os postulados da psicologia, que entendem que o luto de cada um (independente da forma) deve ser respeitado para que, individualmente, o sujeito consiga superar as ausências ocorridas em sua vida.

Depois de tratarmos da morte como resultado de um desejo humano por meio do homicídio ou do suicídio, ou como uma fatalidade (a partir da ocorrência de um acidente ou de uma doença), passamos, enfim, a falar sobre a morte natural, ocorrida como resultado do envelhecimento, considerado o corolário da vida. Ao contrário do que se possa pensar, a morte não é oriunda da senescência, mas esta se origina da morte celular, levando o indivíduo a perder suas capacidades vitais ao longo do tempo até que o desgaste celular resulte na morte do ser humano. Junto da velhice, geralmente a consciência espiritual é aguçada, de modo que o sujeito dedique mais tempo à limpeza das impurezas da vida para que alcance o paraíso celeste. “Quase tão leve” é o conto que retrata esse assunto, uma vez que o enredo tem como personagem um velho que sente que seu tempo de vida está se esgotado e busca, incessantemente, a morte, purificando-se para atingir a zona etérea.

Chegamos a estas últimas páginas com a certeza de não termos explorado exaustivamente todo o potencial do objeto desta pesquisa (os contos maravilhosos colasantianos), nem do tema (a morte), muito menos da base teórica escolhida (o imaginário). Percebemos, ainda, que outra pesquisa acerca do imaginário da morte nos contos colasantianos pode, a partir desta, ser pensada. Uma possibilidade que trate do tema a partir de uma separação simbólica empregada nas narrativas¹⁰⁵. Entretanto, para este estudo, traçamos um objetivo e, baseados nele, exploramos o que nos foi possível. Investigamos o imaginário da morte em catorze contos maravilhosos de Marina Colasanti, sendo que dez deles foram organizados com base em subtemáticas inerentes à finitude da vida.

Tal proposta visou, desde o início, demonstrar que, a partir da leitura literária dos contos maravilhosos, é possível desvendar mistérios e buscar respostas para as inquietações humanas, especialmente àquelas atreladas à morte e ao morrer, por meio do resgate imaginário que provoca os processos mentais inconscientes do homem. Em

¹⁰⁵ Devido a recorrência de certas imagens na contística colasantiana, pensamos na possibilidade de uma pesquisa que objetivasse concatenar os contos maravilhosos colasantianos de modo a organizá-los em conjuntos. Tal proposta levaria em consideração os símbolos para que se pudesse fazer uma divisão das narrativas em quatro grandes grupos, a saber: 1) astros: sol, lua e estrela; 2) fauna: cavalo, unicórnio e aves – em seus mais variados tipos; 3) os quatro elementos da natureza: terra, água, ar e fogo e 4) flora: árvores e flores.

outras palavras, intentamos mostrar que as narrativas nos dizem algo no momento da leitura (são performativas), que não é uma lição de moral, nem um ensinamento e que nada tem a ver com autoajuda, mas que vai bem além disso, mexe com aquilo que está armazenado em nosso imaginário, despertando a imaginação e nos levando a entender os mais diversos assuntos, especialmente aqueles que nos intrigam, como a morte.

Verificamos, ainda, que os contos de fadas, objeto sobre o qual nos debruçamos nesta pesquisa, não podem, sob hipótese alguma, simplesmente ser encarados como pueris. Devem, todavia, ser vistos uma ferramenta que aguça a imaginação, que nos liberta de uma realidade enfadonha, que nos possibilita um prazer catártico e, acima de tudo, nos auxilia na construção de nosso mundo imaginário. Ao fazer isso, eles estão edificando o mundo adulto, já que contemplam grandes mistérios existenciais que inquietam os seres humanos.

Por fim, pensamos que interrogar-se sobre a morte, especialmente sobre sua recorrência em obras literárias é uma tarefa árdua, pois a morte é a face da vida que desconhecemos, e o escritor é aquele que procura levar o leitor a um entendimento, a refletir sobre a morte e suas causas, como se, na angústia das palavras, pudéssemos compreender esse lado obscuro da vida e tudo o que diz respeito a ele. Nas palavras de Blanchot, “ninguém está certo de morrer, ninguém põe a morte em dúvida mas, no entanto, só pode pensar duvidosamente na morte certa, porque pensar a morte é introduzir no pensamento a desintegração supremamente duvidosa do não certo” (BLANCHOT, 2011, p. 99).

Assim, os contos que aqui se apresentaram para análise refletem uma experiência de morte, colocando a escrita em um patamar que vai além da atividade técnica, é uma obra de arte, com um propósito determinado pela sua indeterminação (não se pretende dizer algo, mas o entrelaçamento imagético permite que se diga), que passa pela totalidade da vida, mesmo que, em alguns momentos, pareça ignorá-la. A escrita não é uma verdade do autor, mas fruto dele, de sua (in)dependência, de suas (in)certezas, de seus questionamentos, que vão ao encontro das inquietações da humanidade. Nessa senda, não pudemos chegar a uma definição de morte, já que nenhuma área científica ou religiosa é capaz de explicar esse acontecimento em sua totalidade, assim como a arte também não o é. Porém, ela permite refletir sobre a vida e tudo o que a permeia, fazendo-nos compreender, a partir das experiências das personagens, por que alguns têm necessidade da própria morte (chegando a cometer

suicídio), outros têm necessidade da morte alheia (e acabam causando o homicídio), e outros, ainda, desejam que sua morte chegue de alguma maneira, especialmente diante do envelhecimento. Talvez, os enredos literários nos levem a compreender que a morte é a invisibilidade, que faz com que os seres humanos passem de sua opacidade à sua transparência, de uma realidade que aterroriza para uma irrealidade purgatória, é a potência da metamorfose, é a ausência da presença, é aquela senhora (como diz Marina Colasanti) que ninguém conhece, mas que todos têm curiosidade de saber como é a sua face, e a arte nos conduz a imaginar esse acontecimento tão obscuro e, inclusive, a refletir sobre as razões que o acarretam.

ANEXOS

Entrevista para a tese de Doutorado: O IMAGINÁRIO DA MORTE NA LITERATURA INFANTIL E JUVENIL CONTEMPORÂNEA: UM OLHAR PARA OS CONTOS DE MARINA COLASANTI

Pesquisadora: Patricia de Lara Ramos

Orientadora: Claudia Mentz Martins

Instituição: Universidade Federal do Rio Grande (FURG)

Entrevistada: Marina Colasanti

Patricia: Em várias entrevistas, você afirma que gosta de escrever sobre a morte. Por que você escreve sobre esse tema? O que te atrai a respeito dele? Você pensa “eu vou escrever sobre a morte” quando inicia um conto? Se você tivesse que conceituar a morte, qual seria a sua definição?

Marina: Eu sempre parto de um ponto, quando inicio um conto. Mas o ponto é mais amplo do que apenas "vou escrever sobre a morte". A morte, em si, não é meu tema. Meu tema são os sentimentos que a rodeiam. A aceitação ou a recusa. A convivência. O diálogo entre Vida e Morte. A hora de entregar-se a ela, ou a de combatê-la. A sua presença quando vem nos buscar, o que nos traz, o que nos diz ao ouvido. A sua inevitabilidade.

Escrevo sobre a morte porque é o lado complementar da vida, sem uma não haveria a outra. Oculta ou explícita, está em nossa consciência desde o nascimento. E ao longo do percurso, segue tomando carona em todas as nossas experiências.

Patricia: Por que, em seus contos, a palavra morte sempre está escrita com a primeira letra maiúscula e, muitas vezes, a palavra senhora, quando relacionada a ela, também?

Marina: Porque, em uma narrativa, ela deixa de ser abstrata e se torna personagem.

Patricia: Em seus contos, especialmente aqueles que tratam sobre a morte, de forma implícita ou não, há o uso recorrente de algumas imagens, tais como: a neve/gelo, o cavalo, a noite, o vento, o marfim, a lua, o fogo/luz e o pássaro/borboleta/asa. Gostaria de saber se você pensa no emprego dessas imagens ou se elas simplesmente aparecem na construção do texto. Além disso,

essas imagens possuem algum significado específico para você? Há uma definição para elas?

Marina: Não penso nelas premeditadamente com o intuito de provocar determinado efeito, ou de remeter à própria idéia de morte. Mas você há de convir que a gente se sente mais perto dela quando um abutre bate suas negras asas ou quando a natureza se cobre de frio e silêncio, do que quando um beija-flor em vôo busca o néctar da flor ou quando a primavera começa a preparar as colheitas.

Creio que, para todo escritor, a escolha das imagens obedece a uma relação interior, uma espécie de diálogo imediato e inconsciente que a imagem estabelece com a memória e com a sensibilidade do autor.

Dito isso, sou uma pessoa de quatro estações definidas, quando falo de neve conheço o cheiro o toque o sabor, quando falo de trigo andei em trigais e saltei em celeiros, sei os sons do outono e a luz da primavera. Toda imagem é ao mesmo tempo abstrata e concreta.

Patricia: Você acredita que a partir da leitura de seus contos maravilhosos, crianças, jovens e adultos conseguem, inconscientemente, compreender a morte ou refletir sobre ela de forma não traumática?

Marina: Gostaria demais que assim fosse, porém não tenho nenhuma comprovação. E, sobretudo, não escrevo com essa finalidade. Não tenho intuito didático, nem pretendo facilitar a vida dos leitores ou endereçar os jovens. Quero fazer pensar, sem indicar o caminho. Já falei da morte de muitas maneiras, cada leitor pode escolher a que melhor lhe cabe.

Patricia: Quando você ilustra seus contos, como se dá a escolha da imagem que será desenhada? Você procura fazer com que a imagem visual dialogue com a imagem da palavra ou é uma inspiração independente da escrita?

Marina: O diálogo entre texto e imagem é um imperativo na ilustração. Isso não significa repetir na imagem o que está sendo dito no texto. Pelo contrário. Mas é necessário que a imagem remeta ao texto, quer através de uma mesma sensibilidade, quer através de referências, quer transmitindo ou replicando o mesmo clima criado pelo texto.

Sempre faço as ilustrações bem depois de ter acabado a escrita - a partir do momento em que entrego o livro à minha agente, há toda uma demora gerada pelo cronograma da editora - Tenho, portanto, tempo para me afastar do texto, ou me afastar do olhar que tinha como autora. O de ilustradora será outro, gráfico em vez de narrativo.

É preciso sempre amaciar a mão, que o computador endurece.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. Tradução e revisão de Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALBERTS, B. *et al. Biologia molecular da célula* [recurso eletrônico]. Tradução de Ana Letícia Vanz. 5. Ed. Porto Alegre: Artmed, 2010.

ALTMANN, W. *Nossa fé e suas razões*. São Leopoldo, RS: Sinodal, 2003.

ANDRADE, H. G. *Morte, Renascimento, Evolução: uma Biologia transcendental*. São Paulo: Editora Pensamento, 1982.

ARIÈS, P. *O homem diante da morte*. Tradução de Ana Rahaça. Portugal: Publicações Europa-América Ltda, 2000.

ATKINS, P.; JONES, L. *Princípios de química*. Tradução de Ricardo Bicca de Alencastro. Porto Alegre: Artmed Editora, 2012.

BACHELARD, G. *O novo espírito científico; A poética do espaço*. Tradução de Remberto Francisco Kuhnen, Antônio da Costa Leal, Lídia do Vale Santos Leal. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

_____. *O direito de sonhar*. Tradução de José Américo Motta Pessanha; Jacqueline Raas; Maria Lúcia de Carvalho Monteiro; Maria Isabel Raposo. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1994.

_____. *O ar e os sonhos*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *A poética do devaneio*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi; revisão da tradução de Alain Marcel Mouzat e de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BARFIELD, T. *Diccionario de antropologia*. Mexico: Siglo XXI Editores, 2000.

BARTHES, R. *Elementos de semiologia*. Tradução de Izidoro Blinkstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

BECKER, E. *A negação da morte*. Tradução de Luiz Carlos do Nascimento Silva. Rio de Janeiro: Editora Record, 1974.

BECKER, U. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Paulus, 1999.

BECKER, C. D. História da literatura infantil brasileira. In: SARAIVA, Juracy Assmann (org.). *Literatura e Alfabetização, do plano do choro ao plano da ação*. Porto Alegre, 2008. p.35-41.

BETTELHEIM, B. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

BÍBLIA SAGRADA: Tradução de Monges Beneditinos e Maredsous (Bélgica). Ed. 2. São Paulo: Ave-Maria, 2008.

Bibliografia Brasileira de Literatura Infantil e Juvenil. V. 12. São Paulo: Seção de bibliografia e documentação da Biblioteca Infanto-Juvenil Monteiro Lobato. Departamento de Bibliotecas infanto-juvenis. Secretaria Municipal de Cultura, 2004.

BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

CADEMARTORI, L. *Literatura para todos: conversa com educadores*. Ministério da Educação, 2006.

_____. *O que é literatura infantil*. Primeira reimpressão. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

CADERMATORI, L.; ZILBERMAN, R. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1984.

CARTER, A. *103 contos de fadas* [e-book]. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. [Consulta em 15 mar. 2016]. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=BQGQCS9rAswC&printsec=frontcover&dq=contos+de+fadas&hl=pt-BR&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false>

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A.. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Colaboração de André Barbault... [et al.]; coordenação de Carlos Sussekind; Tradução de Vera da Costa e Silva... [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

CIRLOT, J. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes Ltda, 1984.

CIT, S.; TEIXEIRA, I. *História da Música Popular Brasileira para crianças*. Paraná: Programa Contacultura, 2003.

CLARK, D. A. *Terapia cognitiva para os transtornos de ansiedade* [recurso eletrônico]: ciência e prática. Tradução de Maria Cristina Monteiro. Porto Alegre: Artmed, 2012. [Consult. 01 set. 2017]. Disponível em <https://books.google.com.br/books?id=_k9CDQAAQBAJ&pg=PA460&dq=pensamento+intrusivo&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwi63ayrsZvXAhWIGZAKHduuCv4Q6AEINzAC#v=onepage&q=intrusivo&f=false>

COELHO, N. N. *Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil*. São Paulo: Ática, 1991.

- _____. *Literatura Infantil: Teoria, análise, didática*. 1ed. São Paulo: Moderna, 2000.
- _____. *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.
- _____. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.
- COLASANTI, M. *Mulher daqui pra frente*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1981.
- _____. *Contos de amor rasgados*. Rio de Janeiro: Roco, 1986.
- _____. *A amizade abana o rabo*. São Paulo: Moderna, 2002.
- _____. *Ana Z. aonde vai você?*. São Paulo: Ática, 2002.
- _____. *Uma ideia toda azul*. São Paulo: Global, 2003.
- _____. *Longe como o meu querer*. São Paulo: Ática, 2008.
- _____. *Antes de virar gigante e outras histórias*. São Paulo, Ática, 2010.
- _____. *Crônicas para jovens*. São Paulo: Global, 2012.
- _____. As fadas estão em Manaus com uma ideia toda azul de Marina Colasanti: depoimento. [03 de maio de 2012]. Manaus: AM. *Em tempo*. Entrevista concedida Henrique Xavier. Disponível em <emtempo.com.br/editorias/entrevistas/11895-as-fadas-estao-em-manaus-com-uma-ideia-toda-azul-de-marina-colasanti.html>. Acesso em: março de 2016.
- _____. *Mais de 100 História Maravilhosas*. 1 ed. São Paulo: Global, 2015.
- _____. YouTube: Belisa Ribeiro apresenta Marina Colasanti: depoimento. [28 de agosto de 2015]. Entrevista concedida à Belisa Ribeiro. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=j37LzMTbMgk>>. Acesso em: fevereiro de 2016.
- _____. Correio B: Viajante Literária: depoimento. [15 de setembro de 2015]. Belo Horizonte. *Correio do Estado*. Entrevista concedida a Theresa Hilcar. Disponível em: <<http://www.marinacolasanti.com/2015/10/entrevista-correio-b.html>>. Acesso em: março de 2016.
- _____. Páginas azuis: Marina Colasanti: depoimento. [9 de novembro de 2015]. Fortaleza, CE: *Jornal O Povo*. Entrevista concedida a Jáder Santana. Disponível em: <<https://www20.opovo.com.br/app/opovo/paginasazuis/2015/11/09/noticiasjornalpagina-sazuis,3530992/entrevista-com-marina-colasanti-sou-uma-profissional-nao-uma-baba.shtml>>. Acesso em: fevereiro de 2016.
- _____. YouTube: Marina Colasanti explica o que são histórias maravilhosas ou contos de fada. [19 de março de 2015]. Entrevista concedida ao Grupo Editorial Global.

Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=gTcEjthGfoE>> Acesso em: janeiro de 2016.

_____. Entrevista Blimunda: Marina Colasanti. [Junho de 2016]. Lisboa. *Blimunda* #49. Entrevista concedida a Andreia Brites. Disponível em: <<https://blimunda.josesaramago.org/2016/06/18/blimunda-49-junho-de-2016/>>. Acesso em: Março de 2016.

_____. Respostas: depoimento. [29 de agosto de 2016]. Cascavel: PR. Entrevista concedida por e-mail à Patricia de Lara Ramos.

COSTA, M. M. *Literatura Infantil*. 2 ed. Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2009.

COUTINHO, A. (Dir.). *Enciclopédia de Literatura Brasileira*. São Paulo: Global Editora; Rio de Janeiro, RJ: Fundação Biblioteca Nacional (DNL): Academia Brasileira de Letras, 2001.

CRUZ, J. M. *História da literatura*. São Paulo: Edição Melhoramentos, 1960.

CUNHA, M. A. A. *Literatura infantil: teoria e prática*. São Paulo: Ática, 2003.

DASTUR, F. *A Morte: ensaio sobre a finitude*. Tradução de Maria Tereza Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

DURAND, G. *Imaginação simbólica*. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1993.

_____. *Campos do imaginário*. Tradução de Maria João Batalha Reis. São Paulo: Instituto Piaget, 1996.

_____. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral*. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *O imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Tradução de Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

D'ONOFRIO, S. *Literatura Ocidental*. São Paulo: Ática, 1990.

ECO, U. *Obra aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

FERNANDES, D. L. *A literatura infantil*. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

FLUSSER, V. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007.

FREUD, S. *O mal-estar na cultura*. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2010.

GOLDBERG, J. P.; D'AMBROSIO, O. *A clave da morte*. São Paulo: Maltese, 1992.

GREENBERG J.; KOOLE S. L.; PYSZCZYNSKI T. *Handbook of Experimental Existential Psychology*. New York: Guilford Press, 2004.

GREGORIN FILHO, J. N. *Literatura Infantil: múltiplas linguagens na formação de leitores [em linha]*. São Paulo: Melhoramentos, 2009. [Consulta em: 03 de 2017]. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=6XTJrrEcyEAC&printsec=frontcover&dq=literatura+infantil&hl=pt-BR&sa=X&redir_esc=y&output=reader>

GUIZZO, A. R. *O jardim de si: paisagens líricas de Claudia-Roquette Pinto*. 2013. 181 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras: área de concentração em Linguagem e Sociedade, UNIOESTE, Cascavel.

HEIDEGGER, M. *Ser e tempo: parte I*. Tradução de Márcia Cavacante Schuback. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

HEIDEGGER, M. *Ser e tempo: parte II*. Tradução de Márcia Cavacante Schuback. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

HOEBEL, E. A.; FROST, E. L. *Antropologia cultural e social*. Tradução de Euclides Carneiro da Silva. São Paulo: Cultrix, 2006.

INWOOD, M. J. *Dicionário Heidegger*. Tradução de Luísa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

JAFFÉ, A.; FREY-ROHN L.; VON FRANZ, M.. *A morte à luz da Psicologia*. Tradução de Alayde Mutzenbecher. São Paulo: Cultrix, 1990.

JUNG, C. G. *A natureza da psique*. Tradução de Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis, RJ: 1984.

KAPLEAU, P. *A roda da vida e da morte*. Tradução de Therezinha Batista dos Santos. São Paulo: Círculo do livro, 1989.

KOVÁCS, M. J. *Educação para a morte: temas e reflexões*. São Paulo: Casa do Psicólogo: Fapesp, 2003.

LALO, M.; ZILBERMAN, R. *Literatura infantil brasileira: uma nova outra história*. Curitiba: PUCPres, 2017. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=ZiYpDwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=literatura+infantil&hl=pt-BR&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false> Acesso em: outubro de 2017.

_____. *Literatura infantil brasileira: histórias e histórias*. São Paulo: Ática, 2004.

LAPLANTINE, F. *Aprender antropologia*. Tradução de Marie-Agnês Chauvel. São Paulo: Brasiliense, 2003.

LEXIKON, H. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1990.

- LOBATO, M. *Contos Completos*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.
- LOPES, F. H. *Suicídio e saber médico: estratégias históricas de domínio, controle e intervenção no Brasil* [e-book]. São Paulo: Apicuri, 2010. [Consult. 09 mai. 2017]. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=iPrzDQAAQBAJ&pg=PT90&dq=suic%C3%ADdio+e+solid%C3%A3o&hl=pt-BR&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=for%C3%A7a%20%20vitae&f=false
- MACHADO, A. M. *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. Rio de Janeiro: Objetivo, 2002.
- MELLO, A. M. L. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.
- MENÉRES, M. A. Imaginação. In: *Sonhar o passado: a importância dos contos de fadas*. Porto: Asa, 2003.
- MERLEAU-PONTY, M. *Sense and non sense*. Tradução de Northwestern University Press. Estados Unidos: Northwestern University Press, 1964.
- MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2013.
- MORIN, E. *O homem e a morte*. Tradução de João Guerreiro Botto e Adelino dos Santos Rodrigues. Portugal: Publicações Europa-América, 1970.
- MOYA, A. *História das histórias em quadrinhos*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986.
- PICCHIO, L. S. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- PITTA, D. P. R. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005.
- PRESTON, R.; WILSON, T. *Fisiologia ilustrada*. Tradução de Adriana Bos-Mikich e Paula Soster. Porto Alegre: Artmed, 2014.
- PUENTE, F. R. [Org]. *Os filósofos e o suicídio*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- REIS DE SOUZA (Org.) *Enciclopédia da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro, 1997
- RODRIGUES, J. C. *Constantes e variáveis significacionais nos ritos e mitos associados à morte*, 2010. Disponível em http://compos.com.puc-rio.br/media/gt2_jose_carlos_rodrigues.pdf. Acesso em: agosto de 2017.
- ROSENBERG, R. Envelhecimento e morte. In: KOVÁCS, Mari Júlia. (Coord.). *Morte e desenvolvimento humano*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992.
- ROUSSEL, A.; DUROZOI, G. *Dicionário de filosofia*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

SCHOPENHAUER. *The world as will and representation*. Estados Unidos: Falcon's Wing Press, 1969.

_____. *Sobre a filosofia e seu método*. Organização e Tradução de Flamarion Caldeira Ramos. São Paulo: Hedra, 2010.

TEIXEIRA, M. C. S. In: PITTA, Danielle Perin Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005.

TURCHI, M. Z. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

VICENTE, T. R. *Vamos cirandar: políticas públicas de turismo e cultura popular*. Recife: Ed. Universitária da UFPE; Olinda: Associação Reviva, 2011.

VON FRANZ, M. L. *Os sonhos e a morte: uma interpretação Junguiana*. São Paulo: Cultrix, 1984.

_____. *A interpretação dos contos de fada*. Tradução de Maria Elci Spaccaquerche Barbosa; revisão Ivo Stornioio. São Paulo: Paulus, 1990.

WUNENBURGER, J. J. *O imaginário*. Tradução de Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2007.