

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO**  
**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PGLetras**

**LINHA 3: ESTUDOS TEÓRICOS E CRÍTICOS EM LITERATURA**

**IVANE SANTOS DINIZ**

**AS REPRESENTAÇÕES DA MORTE EM *O MONSTRO E OUTROS CONTOS*, DE  
HUMBERTO DE CAMPOS**

2020  
SÃO LUÍS-MA

**IVANE SANTOS DINIZ**

**AS REPRESENTAÇÕES DA MORTE EM *O MONSTRO E OUTROS CONTOS*, DE  
HUMBERTO DE CAMPOS**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras, no programa de Programa de Pós-Graduação em Letras – PGLetras da Universidade Federal do Maranhão - UFMA.

Orientador: Professor Doutor José Dino Cavalcante.

Aprovada em: 19/05/2020

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr. José Dino Cavalcante** (Orientador)  
Universidade Federal do Maranhão

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rita de Cássia Oliveira** (Membro Interno)  
Universidade Federal do Maranhão

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Silvana Maria Pantoja dos Santos** (Membro Externo)

Universidade Estadual do Maranhão

Diniz, Ivane.

AS REPRESENTAÇÕES DA MORTE EM O MONSTRO E OUTROS  
CONTOS, DE HUMBERTO DE CAMPOS / Ivane Diniz. - 2020.

103 p.

Orientador(a): José Dino Cavalcante.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em  
Letras/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís,  
2020.

1. Literatura. 2. Morte. 3. Representação. 4.  
Social. 5. Vida. I. Cavalcante, José Dino. II. Título.

## **AGRADECIMENTOS**

Embora os agradecimentos sejam um desafio muito difícil, é preciso ter em mente que agradecer é, sem dúvida, um ato de respeito, de admiração e amor.

Primeiramente, gostaria de agradecer a Deus, por tudo que ele fez e tens feito em minha vida. Por sempre estar ao meu lado me abençoando e me dando forças para seguir em frente. Pois Ele nos dar certas coisas para aprendermos e outras somente depois que aprendemos. Graças a Ele, cheguei até aqui.

Segundamente, a minha mãe-avó, não tenho palavras para expressar o quão importante e especial ela é para mim e que é o maior presente dado por Deus a mim. Mesmo com o pouco estudo que obtive, ela sempre foi uma grande incentivadora, dizendo palavras positivas e fazendo com que eu jamais desistisse. Todos os seus ensinamentos serviram para a formar a pessoa que eu sou hoje.

Terceiramente, gostaria de agradecer profundamente a minha prima, irmã e amiga, Pâmela. Nos momentos mais de anseios e temores, ela sempre estava lá, para estender sua mão, dar um abraço e conversar comigo.

Gostaria de agradecer ao meu professor doutor orientador José Dino Cavalcante, mais conhecido como professor Dino, por sempre ter estado ao meu lado em toda a trajetória do mestrado, por ter me ajudado e ser um orientador deveras paciente, muito obrigada.

Gostaria de agradecer a todos os meus amigos, do mestrado, da graduação, do trabalho, e de longas datas que sempre me confortaram e me reanimaram com palavras fortificantes e abençoadas, me motivando sempre a seguir em frente.

Gostaria de agradecer a todos aqueles que de alguma maneira, direta ou indiretamente, me acompanharam durante a elaboração da presente dissertação, pois somente com a sua contribuição foi possível chegar até aqui.

Gostaria de agradecer aos que sempre acreditaram e vibraram comigo nessa trajetória acadêmica, desde a Graduação até o Mestrado, direta ou indiretamente, meu muito obrigada a todos vocês.

## RESUMO

Durante toda a nossa existência, sempre soubemos que a morte é, em relação a todas as nossas experiências, a única certeza de nossas vidas e que se faz presente na vida do homem desde a origem do mundo. Destarte, a Morte e a Literatura sempre conversaram através de representações e manifestações referentes a determinadas épocas, se manifestando nas obras literárias desde a Grécia Antiga. Portanto, a morte é um elemento essencial em nossas vidas e tem um papel fundamental no contexto social e nos indivíduos de que dele fazem parte, mesmo sendo ignorada por nós a maioria das vezes. Desse modo, a sua percepção, com as suas diferentes concepções e aspectos, depende não só do tempo histórico em que ocorre, mas também do contexto familiar, social e cultural em que a ela se insere. Além disso, tal fato é analisado por diversos estudiosos, os quais afirmam que há quatro tipos de morte: biológica ou física, psíquica, espiritual e social. A nível social, tal evento é compreendido como um elemento revelador do poder de separação, exclusão ou corte, da ruptura total com a família e/ou a comunidade, pois se deixa de estar inserido nos padrões de vida imposto pela sociedade (THOMAS, 1976). Desta forma, na antologia *O monstro e outros contos*, do escritor maranhense Humberto de Campos, observamos a morte em seus diversos aspectos como um fator essencial, visto que a existência dos personagens dos contos “O Monstro”, “Retirantes”, “O furto”, “O caldo” e o “Seringueiro” é perpassada pela ideia de morte constantemente. A partir disso, temos, como objetivo principal, a análise de como este acontecimento se manifesta social e historicamente na vida dos indivíduos relacionados a contextos diversos. Baseando-se nos estudos e reflexões dos contos supramencionados que nos mostram a morte, particularmente, como um elemento social, que também pode ser visto como algo excludente, ressaltando a sua relevância e as suas representações na sociedade por meio da literatura e as discussões existentes em relação ao âmbito literário e de exclusão. Assim, para a conclusão desse trajeto fez-se necessário a reflexão da dualidade entre a vida e a morte a partir de leituras de textos literários e históricos, e como as nossas atitudes foram sendo remodeladas e em alguns momentos históricos essas mudanças foram quase que imperceptíveis, em outros as transformações foram bruscas em relação à morte e ao morrer.

**Palavras-chave:** Morte; Representação; Vida; Social; Literatura.

## ABSTRACT

Throughout our existence, we have always known that death is, in relation to all our experiences, the only certainty of our lives and that is present in the life of man from the origin of the world. Thus, Death and Literature have always talked through representations and manifestations referring to certain times, manifesting in literary works since Ancient Greece. Therefore, death is an essential element in our lives and plays a fundamental role in the social context and in the individuals of which it is a part, even though it is ignored by us most of the time. Thus, its perception, with its different conceptions and aspects, depends not only on the historical time in which it occurs, but also on the family, social and cultural context in which it is inserted. Moreover, this fact is analyzed by several scholars, who claim that there are four types of death: biological or physical, psychic, spiritual and social. At the social level, such an event is understood as a revealing element of the power of separation, exclusion or cutting, of total break with the family and / or community, because it is no longer inserted in the standards of life imposed by society (THOMAS, 1976). Thus, in the anthology *O Monstro e outros contos*, by Maranhense writer Humberto de Campos, we observe death in its various aspects as an essential factor, since the existence of the characters of the tales "O Monstro", "Retirantes", "O Furto", "O Caldo" and "O Seringueiro" is permeated by the idea of death constantly. From this, we have as main objective the analysis of how this event manifests itself socially and historically in the lives of individuals related to different contexts. Based on the studies and reflections of the above-mentioned tales that show us death, particularly as a social element, which can also be seen as something excluding, highlighting its relevance and its representations in society through literature and existing discussions. in relation to the literary and exclusion scope. Thus, for the conclusion of this path, it was necessary to reflect the duality between life and death from readings of literary and historical texts, and how our attitudes were being reshaped and in some historical moments these changes were almost imperceptible. in others the transformations were abrupt in relation to death and dying.

**Keywords:** Death; Representation; Life; Social; Literature.

## SUMÁRIO

<b>1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....</b>	<b>7</b>
<b>2 A MORTE E O HOMEM: UMA VISÃO HISTÓRICA.....</b>	<b>11</b>
<b>2.1 AS ATITUDES DE ONTEM E DE HOJE PERANTE A MORTE .....</b>	<b>12</b>
<b>2.2 UM BREVIÁRIO DA MORTE NO BRASIL.....</b>	<b>24</b>
<b>3 A PRESENÇA DA MORTE NA LITERATURA .....</b>	<b>38</b>
<b>3.1 A RELEVÂNCIA DO TEMA NA LITERATURA .....</b>	<b>40</b>
<b>3.2 A MORTE SOCIAL: LITERATURA E EXCLUSÃO .....</b>	<b>48</b>
<b>4 A MORTE E SEUS DESDOBRAMENTOS: ANÁLISE DAS NARRATIVAS .....</b>	<b>55</b>
<b>4.1 HUMBERTO DE CAMPOS E A SUA TRAJETÓRIA.....</b>	<b>57</b>
<b>4.2 O MONSTRO: A MORTE E A DOR.....</b>	<b>68</b>
<b>4.3 A MORTE SOCIAL EM <i>RETIRANTES</i>.....</b>	<b>71</b>
<b>4.4 O FURTO: A MORTE ATRAVÉS DA MISÉRIA.....</b>	<b>76</b>
<b>4.5 O CALDO: A MORTE COMO VINGANÇA .....</b>	<b>81</b>
<b>4.6 O SERINGUEIRO: AS FIGURAÇÕES DA MORTE .....</b>	<b>87</b>
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>95</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>98</b>

## 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A morte é um fenômeno universal e a única certeza que temos da vida. Ainda assim, tal acontecimento é motivo de preocupação de todos os seres humanos, pois, perante ela, apresentamos as mais diversas condutas. Mesmo sendo um evento tão banal e recorrente nos meios de comunicação que nos cercam, a morte nos provoca um enorme temor. E, de fato, esse temor da morte é independente de quaisquer conhecimentos, pois o animal o possui, embora não a conheça.

O conhecimento da morte sempre suscitou representações e práticas de uma diversidade incrível, acontecimento este presente na vida de qualquer ser vivente desde a pré-história. Além da certeza que todo o indivíduo tem que não escapará da morte, também há a convicção que o homem é um ser vivo consciente da sua própria morte, muito embora dificilmente aceite tal fato de forma compreensiva e com naturalidade.

A morte se manifesta em nossa sociedade atual de maneira repudiante, falar dela é um tabu, o que antes era visto como um acontecimento pertencente a todos nós, hoje é quase que intolerável aceitar a ideia de que um dia todos temos que morrer. A morte e o morrer nunca foram tão evitados e tão tocados como em nossa sociedade contemporânea, por isso a razão desta ser considerada como uma verdade paradoxal, embora nasçamos já sabendo de nosso fim, não aceitamos com tanta facilidade tal destino. Então, como explicar esse difícil enfrentamento perante a um ato intrínseco a todos nós? No decorrer da presente pesquisa, buscamos entender e refletir sobre este questionamento.

Assim, no decorrer das últimas décadas, notamos que a morte mudou de lugar, na idade Média era comum que o moribundo aguardasse o seu fim no seu lar, juntamente com os seus. Agora, tal evento acontece, constantemente, no leito de um hospital, visto que as diversas atividades, de um mundo permanentemente acelerado e voltado para ações que apartam o pensamento da morte, não permitem que se prepare algo que o ser humano quer retardar ou esquecer o mais rápido possível. Em nossos dias os rituais, que dantes precediam o momento desse acontecimento, foram, na maioria das situações, perdidos e a morte tornou-se solitária, impessoal e desumanizada.



Mas a morte não se atém a pôr fim à existência corporal e todos os rituais que lhe acompanham, à qual a nossa consciência coletiva se revela em uma determinada respeitabilidade. Ela, através de nossa ótica, não se trata apenas da destruição de um estado físico e/ou biológico, mas é, concomitantemente, a de um ser que está em constante relação com os outros, em interação, acarretando que o vazio provocado não alcance somente os próximos, mas toda a esfera social. Assim sendo, a morte é também uma questão social, pois o seu acontecimento interfere diretamente nas relações sociais de diversos grupos.

Logo, a morte social, fenômeno que acontece ainda na existência do indivíduo, é descrita como uma exclusão, aonde há uma separação e um esquecimento por parte da sociedade ou dos próprios familiares e amigos que os cercam, ou seja, compreendemos como uma ruptura.

Na literatura, a morte jamais deixou de ser abordada, constantemente esta temática existencial é discutida e apresentada em seus diversos aspectos e há inúmeras obras literárias que retratam este acontecimento, as várias leituras da morte no cenário literário perpassam pela angústia e o medo que envolve o homem diante da morte, da infância à velhice. Embora haja bastante obras sobre este fenômeno, ainda há uma escassez de estudos no campo da literatura, no Brasil, voltados para esse evento, talvez uma das explicações seja o constante escape em relação à ideia da morte. Por isso, acreditamos na necessidade de uma reflexão sobre esse tema na presente dissertação, levando em consideração a morte em seus diversos aspectos, especialmente a “social”.

Deste jeito, a morte, como questão social, também é discutida em diversas obras. Na literatura brasileira, temos muitos escritores que versam sobre isto, nos contos “O Monstro”, “Retirantes”, “O Furto”, “O Caldo” e o “Seringueiro”, retirados da antologia *O Monstro e outros contos*, publicada pela primeira vez em 1932, do escritor e jornalista Humberto de Campos, que foi o terceiro ocupante da Cadeira 20, eleito em 30 de outubro de 1919, na sucessão de Emílio de Menezes e recebido pelo Acadêmico Luís Murat em 8 de maio de 1920. Além das profissões citadas anteriormente, Campos foi crítico, contista e memorialista, nasceu em Miritiba<sup>1</sup>, hoje

---

<sup>1</sup> Cidade natal do poeta maranhense Humberto de Campos. Oito dias após o seu falecimento, ela foi renomeada com o seu nome em sua homenagem.

denominada Humberto de Campos, localizada no Maranhão, em 25 de outubro de 1886, e faleceu no Rio de Janeiro, em 5 de dezembro de 1934.

Podemos perceber, nessas obras de Campos, a presença da morte não só no seu aspecto físico ou biológico, mas em uma perspectiva psíquica e, principalmente, social. É importante salientar que o conto “O Monstro”, o qual inicia a antologia, serve como norteamento para as demais narrativas dos contos supramencionados, uma metáfora, posto que apresenta a Morte e a Dor como personagens principais, as quais estarão presentes do início ao fim das outras obras.

Nestas narrativas, os personagens são atravessados pela dor e sofrimento, mas tais sentimentos os revelam como indivíduos fortes e resistentes. A maioria dos personagens vive em uma situação de extrema pobreza, alguns com toda a sua família ceifada pela miséria e seca, esquecidos pela sociedade e, na maioria das vezes, forçados a agir de determinadas formas, por causa das situações que lhes são impostas. Os seus destinos massacrantes e cruéis os impõem as mais duras penas em busca da sobrevivência e os modela de tal modo que acabam influenciando em suas ações. Os cenários de horror do sertão e o episódio do finamento se cruzam bastante revelando ao leitor personagens inimagináveis. A partir disso, ao discutirmos esse tema na literatura, particularmente a morte social, trazemos à tona todas as questões sociais e históricas que cercam esse evento tão presente em diversas obras brasileiras, sejam elas mais recentes ou mais anteriores. Assim, este evento sofreu e sofre constantes mudanças, tanto nos aspectos históricos quanto nos sociais, uma vez que, em alguns momentos da história, houveram transformações quase que imperceptíveis e, em outros, até extinções da maioria dos elementos dos ritos fúnebres e as atitudes diante destes fenômenos foram mudando gradativamente.

Desse modo, ao analisarmos o fenômeno da morte na narrativa literária, a partir de reflexões históricas e sociais, questionamos quais as suas representações nos contos escolhidos de Campos e como elas interferem nas ações dos personagens e no desenrolar da história de cada conto estudado na presente pesquisa. Tendo em vista que esse trabalho se divide em três partes, na primeira parte, ocupar-nos-emos de discussões voltadas para a morte, trazendo uma visão mais histórica, pois a ideia de história e literatura é a concepção de que não existe literatura fora da história. Desta maneira, versaremos sobre as atitudes dos homens perante este evento em determinados momentos históricos, o seu papel e lugar na sociedade, além de

questionamentos sobre os diferentes tipos de morte e a maneira como ela tem sido vista por nós até os dias de hoje.

Na segunda parte, falaremos particularmente da morte na literatura, considerando a relevância e frequência desse tema desde as primeiras obras literárias, trazendo breves análises sobre a morte em algumas obras da literatura clássica antiga e moderna, incluindo obras brasileiras. Além da relevância deste tema e suas representações nas obras literárias, discussões acerca da morte social, a partir de sua visão como questão social na Literatura, levando em consideração os enlaces entre literatura e exclusão.

Na terceira parte, abordaremos sobre o escritor e jornalista Humberto de Campos, sobre a sua trajetória no mundo das letras e da política, além de falarmos brevemente da sua vida desde a infância. Também continuaremos a análise representativa do tema da morte em cinco contos brasileiros do século XX, “O Monstro”, “Retirantes”, “O Furto”, “O Caldo” e “O Seringueiro”, do escritor maranhense Campos, pertencentes a sua antologia *O Monstro e outros contos*, ressaltando a morte social, além da física e a psicológica que há neles.

Com certeza, ao final dessa nossa trajetória de estudos, será possível uma reflexão mais profunda e uma visão menos acovardada em relação à morte, uma aceitação melhor desse momento pertencente a qualquer ser vivente, pois, de acordo com o filósofo alemão Arthur Schopenhauer (1788-1860), “desde cedo é imposto ao homem conceitos fracos e insustentáveis relacionados a esse assunto tão importante, e assim o acaba tornando para sempre incapaz de admitir o que é mais correto e seguro” (SCHOPENHAUER, 2013, p. 59-60).

Além disso, foi possível perceber a Literatura como um lugar excepcional para a representação desse fenômeno, tal como a História, a Antropologia, a Sociologia e a Filosofia também. Dessa maneira, quiçá poderemos concluir que a literatura é um dos principais recursos do conhecimento da morte, bem como esta é um meio fértil de inspiração para algumas das mais relevantes obras literárias.

## 2 A MORTE E O HOMEM: UMA VISÃO HISTÓRICA

A morte é a irrupção violenta de um silêncio arrasador, insustentável. O último sopro é o último som de uma humanidade ainda concebível. No momento em que a morte se ampara do homem, ela o abate de silêncio. Em torno da morte, a palavra falta, se mostra hesitante, os gestos perdem segurança. O silêncio marca sua presença em uma intensidade rara. O sofrimento e a dificuldade de comunicar abafam a palavra e a impotência em dar sentido ao acontecimento, em recriar a ligação, multiplica a dor.

Logo, o tema da morte sempre foi uma investigação excitante e envolvente, não apenas pela filosofia, mas também por diversas outras ciências e áreas do conhecimento humano. Em tempos remotos, a explicavam exclusivamente sob o aspecto mitológico. “O fim da pessoa é tão real quanto o era seu início, e justamente no sentido de que, assim como não existíamos antes do nascimento, já não existiremos após a morte” (SCHOPENHAUER, 2013, p. 23). Ademais, há a certeza de que a forma de morrer e o modo como este fenômeno é compreendido altera de acordo com o tempo e espaço em que está inserido.

Mas falar de morte, não seria, antes de tudo, falar da existência? A existência encontra a morte como horizonte e o acontecimento o não horizonte. A figura singular de minha existência é inseparável de minha morte. A morte é um fato, de outro lado a morte é um acontecimento que não se assemelha a nenhum outro, algo totalmente desmedido. Nós aprendemos e não aprendemos ao mesmo tempo com a morte, visto que cada morte é um fato irremediável e novo para quem vive.

Mas o medo constante deste evento desencadeia em nós uma série de deduções e conclusões errôneas que não nos possibilita uma reflexão e um entendimento melhor sobre esse fato. E “o fim, entretanto, representado pela morte, faz com que os seres se debatam entre a possibilidade de compreensão da morte e o horror de sua impossibilidade” (DUARTE, 2008, p. 22), mas tal compreensão é quase que rara, pois somos levados a fugir mais do que se aproximar deste complexo universal.

Logo, tratá-la implica refletir como o homem reage diante dela, pois, como um fato irremediável, ela acarreta paradoxos na mente humana, particularmente diante

de uma nação em guerra, de conflitos afetivos, da separação e do luto, consequências naturais a tal realidade.

Portanto, entender a morte é uma tarefa que percorre a evolução humana desde os tempos mais primitivos e a Literatura sempre versou a morte no decorrer dos tempos, definindo, primordialmente, que ela é uma questão que perpassa a história, constituindo-se numa questão essencialmente humana. Destarte, há uma relação explícita entre literatura e história, e as obras literárias ajudam a desvendar o imaginário de determinadas épocas históricas, sendo assim, uma fonte para a História. A escritora e historiadora brasileira Sandra Jatahy Pesavento (1946-2009) ratifica essas relações:

Tanto História quanto Literatura são modos de explicar o presente, inventar o passado, pensar o futuro, e utilizam de estratégias retóricas para colocar em forma de narrativa os fatos sobre os quais se propõem a abordar. Ambas são formas de representar questões que são pertinentes aos homens da época em que são produzidas (PESAVENTO, 2004, p. 81).

Deste modo, ao abordarmos a morte, perpassamos por momentos e atitudes diversificadas, sendo analisadas tanto no âmbito literário quanto no histórico. De acordo com Phillipe Ariès (1914-1984), ensaísta e historiador do período medieval, “as transformações do homem diante da morte são extremamente lentas por sua própria natureza ou se situam entre longos períodos de imobilidade” (ARIÈS, 2012, p. 24). Visto que a morte biológica é um dado universal, o modo como nós reagimos diante dela é algo cultural, relacionado diretamente à história e a cultura.

Desse modo, as nossas atitudes diante desse evento foram e vão sendo transformadas ao longo da história, com diversas representações, algumas até hoje preservadas e com algumas alterações, outras já nem existem mais. E, é claro que o Brasil também foi atingido por essas mudanças sociais e culturais, na sua maioria advindas dos colonizadores portugueses, dos povos indígenas e africanos, os quais contribuíram em relação a ritos, atitudes e representações desse fenômeno.

## 2.1 AS ATITUDES DE ONTEM E DE HOJE PERANTE A MORTE

A Morte, um evento inerente a todos nós, agora é um evento escancarado e silenciado ao mesmo tempo, com algumas conotações de isolamento afetivo, negação e assepsia. A banalização desse acontecimento e da violência na cultura atual é um objeto de consumo contínuo; isto constitui um paradoxo, pois ela própria não encontra

um espaço para ser elaborada. Enquanto a morte do outro nos desperta uma sedução crescente, o nosso corpo está gradativamente se transformando em um campo de batalhas entre a vida e a morte. E há alguns estudos que discutem esse evento a partir de interpretações sociais da cultura que nos servem como uma interessante ferramenta para a compreensão da problemática inerente ao luto e ao morrer tanto no nível individual quanto no social.

Ela sempre obteve um papel de significância na interpretação e construção da história ao longo dos anos. Os especialistas neste assunto, bem como tanatólogos, antropólogos e historiadores, afirmam de forma uniforme que a maioria dos povos antigos, particularmente os povos primitivos, no mundo todo, enfrentava este fenômeno sem temor e com uma naturalidade profunda, pois a consideravam uma concretização da vida e os mortos, seres sagrados, eram investidos de poderes especiais e, às vezes, super-humanos. Contudo, também existiam sociedades antigas e, ainda existem, para quem a vida, além dos ritos e túmulo, era concedida como algo mais temeroso e perturbador do que contentamento e, em relação as suas crenças, na existência de espíritos e de deuses terrestres que os cercavam e perseguiram, provocavam-lhes um notável apavoramento. Outros povo a concediam como uma porta de passagem para uma outra dimensão ou para uma outra vida e, em algumas culturas tradicionais, especialmente as africanas, ela era também compreendida como uma total ruptura ou somente parcial, momentânea ou definitiva, com o indivíduo. Os egípcios acreditavam veemente na vida após a morte e de que as almas dos mortos continuavam na terra ou muito perto dela.

A morte nos deixa sem palavras e sem ação, mas, na antiguidade greco-romana, este evento era considerado como um acontecimento da completude humana, pois os antigos diziam que a morte desvelava meditações para a filosofia. O filósofo Platão dizia que preocupar-se em morrer é uma grande via para se filosofar. Séculos depois, no século XIX, o filósofo alemão Schopenhauer também confirmou o diálogo existente entre a filosofia e a Morte, a partir de sua afirmação que a morte é o verdadeiro gênio inspirador da filosofia. E tal evento foi e continua sendo gênio de inspiração para diversas áreas do conhecimento, incluindo a literatura.

Desse jeito, as concepções relacionadas às do final do século XX, especificamente o temor da morte durante o sono, o morrer inconsciente, era considerada uma das piores das mortes em outros tempos, uma vez que, para a

maioria dos povos antigos, uma boa morte era ocorrida no lar do indivíduo, estando o moribundo rodeado de seus familiares e seus amigos para que pudesse despedir-se adequadamente.

A morte tem um papel de suma relevância nas sociedades. Para demonstrar tal afirmação, o filósofo e escritor brasileiro, Oswaldo Giacoia Junior (2005), afirma que,

A maneira como uma sociedade se posiciona diante da morte e do morto tem um papel decisivo na constituição e na manutenção de sua própria identidade coletiva e, conseqüentemente, na formação de uma tradição cultural comum. Isso pode ser constatado em diversas culturas (GIACCOIA, 2005, p. 16).

A sociedade Mesopotâmica sepultava seus mortos com tamanho zelo que juntamente com o corpo eram postos vários pertences que marcavam a identidade pessoal e familiar do mesmo (roupas, objetos de uso pessoal e até mesmo a sua comida favorita), garantindo assim que nada lhe faltaria na travessia do mundo da vida para o mundo da morte.

Nas civilizações romana e grega, havia diálogos de práticas, valores e costumes parecidos, no qual a representação da morte não poderia sinalar consideráveis diferenças. Assim, para filósofos como Pitágoras, Sócrates e Platão, este evento era admitido com alegria e naturalidade. E o fim do indivíduo era a totalidade da vida, a completude de todo ser, discutido até hoje na filosofia.

Os povos greco-romanos tinham um apego mortal a morte e, para eles, era através da morte que, a partir da cultura, o homem transcenderia a si mesmo e se colocaria mediante as divindades. Pela experiência deste mistério, a relação do humano com o sagrado, constituía-se como uma projeção, que iria além do aspecto religioso. Como consequência disso, na antiguidade greco-romana, a morte tinha lugar, as casas eram construídas ao lado dos túmulos, existia uma relação próxima e íntima entre vida e morte, havia um altar aos ancestrais e o culto aos mortos era praticado, e havia altares construídos aos seus ancestrais dentro de casa, visto que esses indivíduos eram denominados como pagãos (paganismo e pagão vêm da palavra *pargus*, que significa campo de lavoura, pedaço de terra). Logo, aquele pedaço de terra em que se era plantado também tinha algo de sagrado, tinha um espírito, ancestral da família, que governava aquele pedaço de terra. Assim, aquele espaço se tornava sagrado e o corpo do ancestral também. E o homem que tem sua origem em homo e vem de *humus*, que, por sua vez, significa terra, tal significado

implicava em uma relação direta do homem com a terra “pois tu és pó e ao pó retornarás” (GÊNESIS, 2011, p. 3).

A morte em combate, na maioria das vezes, era obtida como algo benéfico, principalmente se trouxesse o tipo de honra que perdura na memória. Quem morria em combate era considerado um herói e levado à pira crematória, reservada para aqueles com grandes feitos heroicos, na cerimônia da bela morte, uma vez que nas representações dos gregos esse tipo de morte tornava imortal o morto. Na obra *Ilíada*, de Homero, esse tipo de simbolização pode ser observado, onde o autor aponta Aquiles como o melhor dos gregos em consequência dos seus atos de bravura.

A previsão da morte era concebida como algo bom, porque possibilitava à alma passar para o “Hades”<sup>2</sup> e ser transportada pelo barqueiro “Caronte”<sup>3</sup>. Não morria sem se ter tido tempo de saber que iria morrer, normalmente, o homem era advertido sobre tal fato. Havia todo um ritual que acompanhava essa passagem do mundo dos vivos para o mundo dos mortos, era necessário que todos os procedimentos fúnebres fossem bem feitos para que ocorresse a “boa morte”.

O escritor Philippe Ariès, em sua obra *História da Morte no Ocidente* (2012), realiza um estudo sobre a morte, analisando a relação do homem com esse fenômeno, que provoca inúmeras reações e significações durante a vida de cada ser humano. O autor aborda a morte desde a Idade Média até à Contemporaneidade.

Assim, no ocidente, a partir da Idade Média, todos tinham respeito pela morte e nenhum indivíduo queria morrer sem saber realmente o que este evento representava, mas havia o receio da morte súbita, conhecida como a má morte, aquela

---

<sup>2</sup> Filho de Cronos e de Reia, Hades, depois da divisão do Universo em três partes, adquiriu o poder soberano sobre o mundo inferior, enquanto o irmão Zeus reinava nos céus e Posídon nos mares. Marido de Perséfone, que ele raptou à Terra e a sua mãe, Deméter, Hades é um deus temido pelos Gregos. Justiceiro implacável, está sentado no fundo dos Infernos sobre um trono e segura na mão o ceptro com que governa, sem piedade, as almas dos mortos que povoam o sombrio e desconhecido reino. [...] Rodeado pelas divindades dos Infernos, suas servas e mensageiras, ele determina a terrível lei da morte (SCHMIDT, 2002, p. 54);

<sup>3</sup> Outra figura sombria e sinistra relacionada com a morte é Caronte, filho imortal de Érebo e da Noite, ancião não muito bem vestido que tem por função acolher os mortos, fazendo-os atravessar o rio que separa o mundo dos vivos do mundo dos mortos. Este barqueiro infernal, assumindo uma posição de dureza e inflexibilidade, não permite a nenhum vivente subir para a sua barca e realizar a menor travessia. A principal característica do Barqueiro do Hades é a avareza, dado que exige aos passageiros um óbolo, daí que se coloque sempre uma pequena moeda na boca do morto, antes de o entregar à pira. Na pintura, este tema está patente, por exemplo, num óleo de Joachim Patinir, em que o barqueiro do rio Estige transporta as almas dos mortos, conforme o mito escatológico sobre a morte. O pintor italiano Luca Giordano também tem uma tela intitulada “La Barca di Caronte” (SCHMIDT, 2002, p. 58).



que não era preparada devidamente, ou seja, a morte imediata. “O aviso era dado por meio de signos naturais ou, ainda com maior frequência, por uma convicção íntima” (ARIÈS, 2012, p. 27), estes sinais eram recebidos por meio da intuição e reconhecidos espontaneamente. Desse jeito, quando o moribundo sentia o apelo do infinito, ele tomava as suas providências e agia sem descuidos e sem demora, esperando-a morte tranquilamente na sua cama ou no chão, em relação aos cavaleiros feridos em um combate, o que transformava este acontecimento em uma cerimônia pública à qual o próprio indivíduo, mesmo agonizando, dirigia, presidia e orientava, segundo as tradições da época:

Na Idade Média, a morte desempenha um papel imenso nas artes, nos jogos, na decoração religiosa ou leiga, na pedagogia. A cada passo, pensa-se na vida, na morte, na vida eterna. Quando a morte aparecia era recebida com simplicidade e se tomavam imediatamente as providências rituais de tratamento do cadáver e de comunicar a todos a sua chegada (RODRIGUES, 1983, p.119).

Durante séculos, a morte foi encarada com uma atitude de familiaridade e de proximidade totalmente contrária à atual, onde ela se manifesta constantemente de modo repulsivo. A despedida dos entes queridos acontecia silenciosamente. Sem choros desmedidos e com as portas e janelas abertas, facilitando a entrada da morte que teria de ocorrer da maneira mais consciente possível para que os ritos fossem cumpridos e, no caso dos indivíduos que não percebessem a proximidade dela, era tarefa de seus entes queridos de adverti-los. Em relação às reflexões sobre os motivos acima mencionados, contribuintes para à ritualização da morte, Philippe Ariès destaca:

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

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

A ritualização da morte é um caso particular da estratégia global do homem contra a Natureza, feita de interditos e de concessões. Eis por que razão a morte não foi deixada a ela mesma e à sua desmedida, mas, pelo contrário, aprisionada em cerimônias, transformada em espetáculo. Eis por que razão não podia ser uma aventura solitária, mas um fenômeno público que empenhava toda a comunidade (ARIÈS, 2012, p. 61 – 62).

À vista disso, a morte era pensada e vivida coletivamente e concebida como uma questão comunitária, constituindo, conseqüentemente, uma noção de um elo constante entre vivos e mortos, ligados na terra e ligados na eternidade.

Na primeira fase da Idade Média, a presença da religiosidade cristã é marcante nas vivências do sujeito, quando se notavam os primeiros sinais de morte, o indivíduo se organizava condigna e ritualmente para recebê-la. Existia todo um ritual a ser seguido. O moribundo deitava-se com o olhar direcionado para o céu, as mãos cruzadas sobre o peito, fazia a sua profissão de fé, confessava os seus pecados, pois a maioria das pessoas viam a morte como a hora do encontro com Deus. Nessas ocasiões, era comum a presença de um sacerdote para os últimos sacramentos e, normalmente, era o agonizante quem o ordenava chamar, dessa forma esse era o momento de pedir desculpas e a reparação dos erros às pessoas que o cercavam, além da escolha de sua sepultura e a leitura em voz alta do seu testamento.

O testamento era algo muito importante para o indivíduo, em relação a função exercida por ele, pois, antes do século XII, esse documento era parte integrante do rito de morrer em que o moribundo noticiava oralmente as suas últimas vontades. Assim, do século XII até ao século XVIII, se estabelece um instrumento através do qual os seres humanos refletem a sua posição entre a vida terrena e a vida eterna, entre a continuidade e a ruptura, passando a ser dirigido por uma autoridade eclesiástica e inteiramente obrigatório, elevado à condição de sacramento, sendo que aqueles que falecessem sem toda essa elaboração seriam, a princípio, excomungados e, por conseguinte, estes não teriam direito ao enterro em uma área pertencente à Igreja. Essa obrigatoriedade expandia-se a todos, detentores ou não de bens a legar. Na segunda Idade Média, o papel religioso dos testamentos é ainda dominante e se expandiu até o século XVI.

Por volta do início do século XVIII, surgem relevantes transformações: o principal propósito do testamento permanece sendo o de fazer o ser humano refletir sobre a sua morte enquanto ainda há tempo, mas não é mais feito pelo sacerdote, já não é mais de natureza sacramental. Embora cada vez mais com aspectos laicos, prossegue vigorosamente imbuído de religiosidade, manifestado como um gesto por meio do qual o sujeito demonstrava inquietações materiais ou espirituais. Com o passar do tempo, vai-se modificando em uma ferramenta particularmente jurídica, que reparte bens e fortunas às famílias e não mais às obras de caridade e aos conventos, o que ocasionou a formação das grandes dinastias burguesas.

A partir dos séculos XI e XII, durante a segunda fase da Idade Média, o homem continua mantendo a familiaridade com a morte, a qual é um fenômeno

natural. Porém, as atitudes das pessoas passam por mudanças bem sutis, proporcionando um caráter mais pessoal e dramático. O indivíduo passa a demonstrar certas preocupações com as suas atitudes tomadas durante toda a existência as quais determinavam o seu juízo final. No século XIII, o “juízo final” é manifestado como um tribunal, no qual o moribundo é julgado de uma maneira bastante peculiar, por meio dos atos de pesar das boas e as más ações realizadas e que estão assinaladas no *liber vitae* (OLIVEIRA, 1999, p. 43-44).

A morte, nesse momento era um convite ao homem, especialmente aquele que obtinha posses, o poderoso ou o letrado, a adquirir uma autoconsciência, deslocando-se de uma atitude de mera aceitação perante uma lei inquestionável da natureza, para o reconhecimento da obtenção da consciência, não muito serena, da sua própria morte.

Ariès mostra em seus estudos alguns elementos que fazem com que o homem redescubra a sua individualidade e reconheça a si próprio em sua morte. O cristianismo coopera nessas mudanças ressaltando a responsabilidade de cada sujeito perante o juízo final, por isso a preocupação em se ‘viver dignamente’, pois cada um era julgado de acordo com as suas ações realizadas. “Cada homem é julgado segundo o balanço de sua vida, as boas e más ações são escrupulosamente separadas nos dois pratos da balança” (ARIÈS, 2012, p. 48). Portanto, há uma recusa em assimilar o fim da existência à dissolução física. Uma vida além da morte, que levaria o indivíduo à uma ressurreição gloriosa, povoava os pensamentos da maioria dos cristãos.

O moribundo verá sua vida inteira, tal como está contida no livro da vida, e será tentado pelo desespero por suas faltas, pela “glória vã” de suas boas ações, ou pelo amor apaixonado por seres e coisas. Sua atitude, no lampejo deste momento fugidio, apagará de uma vez por todas os pecados de sua vida inteira, caso repudie todas as tentações ou, ao contrário, anulará todas as suas boas ações, caso a elas venha a ceder (ARIÈS, 2012, p.52).

Dessa maneira, anteriormente a morte era tratada como um evento que acometia todos os seres vivos de modo indiscriminado, visto como um rito essencialmente coletivo, passou a ser relacionada com a biografia de cada vida particular, tendo como consequência disso uma preocupação exacerbada individual e uma demonstração de uma carga emocional que antes não se via.

Torna-se constante encarar o momento da morte a partir de uma reflexão autobiográfica que determina o arrependimento dos pecados ou faltas cometidas nos

séculos XIV e XV. Assim, este acontecimento no leito revela-se através de um sentido dramático que não havia antes e que podemos associar às transformações significantes nas concepções da vida e da morte, particularmente as dúvidas em relação a salvação, o pavor de ser discriminado o medo de não ser eleito, a angústia de ser julgado e de que o demônio se apropriasse do livro da vida. O temor do além se manifesta na sociedade que, anteriormente, não se intimidava com a morte e que vivia e convivia, de forma familiar, com ela, visto que a fusão do período da morte com o instante da decisão soberana transformou-a em um acontecimento temível.

No que diz respeito aos rituais fúnebres, os romanos deixaram a prática do sepultamento para as cidades medievais, que era feito em cemitérios rústicos ou em túmulos independentes, em pleno campo, ao longo das estradas. Por volta do século VIII, a inumação exterior às cidades tinha praticamente se apagado e passava a ser realizada dentro dos limites urbanos, contíguo ao sepulcro dos mártires, em terrenos considerados sagrados. Dessa maneira, os enterros aconteciam dentro das igrejas para os mais ricos e nos seus pátios para os mais carentes.

No decurso de toda a primeira Idade Média, os funerais eram dominados por uma demonstração de um ritual de dor e de elogio do defunto, bem como pelo cortejo fúnebre até à sepultura<sup>4</sup>. Muito embora a participação religiosa seja relevante, tais ritos são eminentemente civis, não havendo ainda o carácter predominantemente religioso que se manifestará a partir do século XVII, com a recitação de ofícios e celebração de missas nos dias posteriores à morte e ao enterro do indivíduo.

Normalmente, as exéquias permitiam quatro etapas principais: a primeira se fundamentava na expressão da dor e tinha lugar logo após a morte, sendo a única etapa que mostrava um carácter dramático; a segunda, e a única religiosa, era composta pela absolvição pronunciada sobre o moribundo por um sacerdote e repetida, mais tarde, sobre o cadáver. A terceira etapa era composta pelo cortejo fúnebre, em um momento em que as manifestações de dor tinham abrandado, envolvia-se o morto na sua mortalha e era conduzido ao local de inumação, seguido de alguns dos seus amigos. A quarta etapa versava na inumação, feita de uma maneira rápida e sem solenidade (RODRIGUES, 1983, p. 120).

No século XIII, a representação individual e realista do morto surge sobre a sua jazida. Entre o século mencionado e o século XVII, amplia-se, progressivamente,

---

<sup>4</sup> Edgar Morin (1997), *O Homem e a Morte*, mas há um outro passaporte sentimental, que não é objeto de qualquer metodologia de qualquer classificação, de qualquer explicação, um passaporte sem visto, mas que encerra comovedora relação: a sepultura, isto é, a preocupação pelos mortos, isto é, a preocupação pela morte (MORIN, 1997, p. 23).

a prática de indicar por uma inscrição, um monumento ou uma pintura o lugar exato da sepultura e a pessoa a quem ela pertence. Com o passar do tempo, entre os séculos XV e XVII, a família dá início a apropriação do local de inumação e do monumento funerário, iniciando a privatização do espaço e os destinatários das homenagens fúnebres. “Pretendia-se, agora, ter acesso ao lugar exato onde o corpo havia sido depositado, e que esse lugar pertencesse de pleno direito ao defunto e à família” (ARIÉS, 2012, p. 50).

Até o século XVII, o cemitério não era somente o local onde se sepultava os mortos, mas representava o centro da vida social, uma praça pública, um lugar onde se comercializava, um espaço onde os diferentes modos de informação coletiva aconteciam. As pessoas visitavam e habitavam os cemitérios sem nenhuma perturbação com as exumações e sem se incomodarem com a proximidade das grandes fossas comuns que ficavam abertas até que se enchessem. “Os mortos moravam dentro das cidades e se juntavam, anonimamente, na comunidade dos vivos” (RODRIGUES, 1983, p. 125-126).

Assim, percebemos que, ao longo da Idade Média, a morte representava um valor significativo e, no término desse período, no século XV, alcançou certa veemência, que foi traduzida através das “imagens aterrorizantes das artes macabras e que resultava em uma concentração dos sentidos e dos pensamentos no preciso momento da sua ocorrência” (ARIÉS, 2012, p.11). Uma grande parte dos historiadores admitem uma natureza catastrófica nos finais do período medieval e que nenhuma outra época atribuiu tamanha relevância e destaque à morte, uma vez que as grandes epidemias devem ter deixado marcas e lembranças inapagáveis na memória coletiva.

No decorrer dos séculos XVI e XVII, esta noção dramática em relação a esse fenômeno cresceu, pois ela passou a ser obtida como o ponto onde o tempo linear paralisa, no qual o ser humano se depara com a questão da eternidade. Nesse período, a morte, que acontecia no quarto e no leito do moribundo, perde o seu significado relativo, diminuindo a sua função de advertência, função essa que mais tarde desaparecerá. O indivíduo deixa então de desempenhar sozinho a soberania em relação a sua vida e a sua própria morte.

Na segunda metade do século XVI até o século XVIII, no momento barroco, temos a morte como algo teatral, dramatizado e exaltado de modo majestoso e suntuoso. Concomitantemente, “o ser humano começa a se preocupar cada vez mais

com a morte do outro, do ente querido ou amado, conferindo-lhe uma concepção retórica e romântica, em detrimento da sua própria morte” (OLIVEIRA, 1999, p. 48).

O luto é ressignificado e passa a ocorrer um exagero do mesmo, o que “quer dizer que os sobreviventes aceitam a morte do próximo mais dificilmente do que noutros tempos. A morte temida não é, por conseguinte, a morte de si mesmo, mas a morte do próximo, a morte do outro” (ARIÉS, 2012, p. 48).

A morte anteriormente aceita, agora é abominada, não se toca mais no assunto, não se expõe o defunto e não se permite mais o compartilhamento sobre tal realidade com as crianças. “Como ato sexual, a morte é, a partir de então, cada vez mais acentuadamente considerada como uma transgressão que arrebatava o homem de sua vida quotidiana” (ARIÉS, 2012, p. 65).

Os membros da igreja começam a ser substituídos pelos médicos na cabeceira dos agonizantes a partir dos séculos XVII e XVIII, com isso, já é bastante perceptível a anunciação da morte quase, totalmente, laica do século XX. No final do século XVIII, o interesse do médico muda do doente para a própria doença, visto que com o avanço da ciência possibilita o surgimento de uma nova medicina. Logo, esta começa a investigar as causas específicas das doenças consideradas mortais. Consequentemente, a morte não tem mais tantos vínculos religiosos, ou seja, ela deixa de depender somente dos desígnios de Deus e passa a estar inteiramente relacionada com o saber do médico.

A partir do século XIX, todo o cerimonial de morte no leito ainda é mantido, mas aqueles que cercam o agonizante choram mais, comovem-se, gesticulam e rezam, perpassados por uma dor apaixonada. Desse jeito, os indivíduos manifestam um grande sinal de inflexibilidade em relação à separação, que faz com que a simples ideia de morte se torne muito comovente.

Assim, se a primeira grande transformação, surgida no final do século XVIII, e também uma das características do romantismo, consistia em uma atitude tolerante perante a ideia de morte, “a segunda maior mudança diz respeito à relação do indivíduo com a família” (OLIVEIRA, 1999, p. 48-49).

Destarte, antes do século XIX, isto é, anteriormente aos extraordinários avanços da longevidade, a morte estava presente na maioria dos riscos quotidianos. Nestas condições, o sujeito não tinha muitas expectativas da vida, não se sentia

derrotado como no século XIX. Desde a infância, a morte era de uma forma ou de outra esperada, o indivíduo não ficava extinguido e nunca era uma surpresa totalmente brutal. A qual acaba se tornando nesse século.

A partir de finais do século XIX, o ser humano começa a pensar cada vez menos na sua própria morte e, mesmo em situações de doenças, o médico raramente o advertirá do agravamento do seu estado e da proximidade do momento final, pois torna-se possível o retardamento do momento fatal e a permanência da morte dependerá de uma conciliação entre a família, o hospital, até mesmo a justiça, ou de uma decisão soberana do médico. Agora, o moribundo confia à família os seus últimos passos, ou seja, da direção do fim da sua vida até a sua morte.

A aceitação à ideia de morte já não mais se concilia com os novos momentos da época e com a figura do médico que obtendo, gradativamente, uma função notável se apropria dela, porque o seu papel principal é prorrogar a vida dos seus pacientes. A partir disso, temos uma origem bastante próxima da morte na contemporaneidade e o começo do tratamento hospitalar intensivo.

Como resultado dessas alterações, na atualidade, as sociedades para uma configuração estritamente distinta da morte, que admite uma significação antropológica também diferente, visto que, pela primeira vez, nas sociedades há uma negação desse acontecimento nos seus sistemas de representação, silenciando a morte, ignorando-a como se ela não existisse. Porém, esse silêncio sobre a morte é paradoxal, uma vez que a nossa atual sociedade a tem como realidade constante do cotidiano.

Este fenômeno, que foi sempre considerado inteiramente relevante pela sociedade, passou, ao longo do século XX, por uma mudança intensa em relação a diferentes níveis, que vai desde as práticas funerárias, até os pensamentos e sentimentos associados à morte, já que os modelos, que vigoraram no ocidente até ao início do século XX, entram, parcialmente, num processo de declínio. Os procedimentos rituais vão sendo cada vez mais raros, principalmente acender velas, fechar janelas, aspergir água benta pela casa, colocar cartazes com a notícia do falecimento e a solicitação dos serviços religiosos. Todos tinham expectativas que a pessoa enlutada fosse capaz de apresentar, permanentemente, um rosto tranquilo, que a sua expressão de dor fosse controlada, de modo a demonstrar um equilíbrio emocional. Tais atitudes foram diminuindo e outras já nem existem mais.

A neutralização dos ritos funerários e a ocultação de tudo que está relacionado a morte é a regra na sociedade. José Carlos Rodrigues observa que os dois fenômenos estão diretamente conectados:

[...] porque nossa civilização nega a morte, não pode suportar sua ritualização; e inversamente, por não possuir os necessários instrumentos rituais para enfrentá-la, a civilização ocidental moderna é obrigada a banir a morte e a negá-la por todos os meios (RODRIGUES, 1983, p. 187).

Nos dias atuais, o quarto do agonizante mudou de sua casa para o ambiente hospitalar, devido a fatores médicos e técnicos e, a partir do momento em que um risco grave traz ameaças ao membro da família, esta começa a privá-lo ao nível de liberdade e de informação. O enfermo é visto como alguém sem capacidades de tomar decisões sobre a sua própria vida e os seus entes queridos decidem o que ele precisa saber e fazer. O moribundo tem seus direitos retirados e, em particular, do direito considerado outrora fundamental: o de entender a sua morte e refletir sobre esta, de organizar e preparar. Ele deixa que tal evento aconteça sem nenhum interveio, dado que está convencido que é para o seu próprio bem.

A partir disso, a morte será totalmente entregue aos profissionais da saúde, posto que o hospital não seja apenas um local com grandes técnicas médicas e cirúrgicas, de ensino e observação, mas também um espaço de concentração de serviços auxiliares, particularmente laboratórios farmacêuticos. Assim, o controle da morte tornou-se o principal objetivo da ciência e a sociedade passou a exigir dela o que anteriormente se esperava da religião e da magia.

O acontecimento da morte no âmbito hospitalar tende a ser discreto, não interrompendo a rotina do hospital, com mais fragilidade do que a de outro meio profissional. Uma morte demais teatral e barulhenta acarreta ao ambiente um sentimento que não é conciliável com o dia a dia de quem trabalha em órgãos hospitalares. A expressão atual, conhecida como “boa morte”, confere exatamente à morte preocupante e cruel do passado.

Atualmente, tocar em assuntos relacionados à morte ou aceitá-la nas relações sociais, já não é como anteriormente, pois causa uma situação extravagante, dramática e demasiada. Este evento, que esteve presente ao longo de séculos, no ambiente familiar e, hoje em dia, basta apenas mencioná-lo para suscitar uma tensão emocional conflitante com a regularidade da vida quotidiana.



Tentamos a todo custo ignorar a morte, extinguir os seus sinais visíveis e desconsiderar tudo o que com ela se associa e que despreza o estar vivo. O escritor Abílio Oliveira observa que, ocupando o lugar de repulsa que antes era conferido ao sexo, a morte transformou-se em um grande tabu do século XX e que tem se manifestado até hoje, no século XXI:

A morte tornou-se no maior interdito da nossa civilização e revela, metaforicamente, as dificuldades que temos e com que nos deparamos ao tentarmos melhorar o mundo. [...] Qualquer que seja a explicação para o iludir da morte, é evidente que esta escapa à nossa vontade própria e viola mesmo o mais recôndito desejo de imortalidade (OLIVEIRA, 1999, p. 24-25).

Uma das questões características e generalizada na sociedade ocidental do século XX, é a manifestação de relutância sobre debater a mortalidade, embora as duas guerras mundiais tenham gerado um grande número de mortes. Conquanto, na passagem do século XX para o século XXI, o interesse por questões relacionadas com a morte e o morrer voltou à tona, mesmo que timidamente, visto que é um domínio que perpassa por distintos campos do saber, articulando-se com diversas áreas culturais e históricas.

Sendo assim, a visão da morte na versão moderna corresponde a uma imposição de silêncio e o cemitério passa a ser objeto de inquietações estéticas, de planejamento urbano, transformando-se em um parque, onde as sepulturas podem ser muito discretas e singelas.

A recusa do luto é persistente e Philippe Ariès considera impressionante que a retomada do discurso sobre a morte não tenha comovido a determinação da sociedade em ignorar a sua imagem real (ARIÈS, 2012, p. 48).

Nos dias de hoje, o conflito em relação à morte se sobrevém em maneira de inquietação pela sociedade e a sua redescoberta pode ser considerada como um dos caminhos de uma tomada de consciência. O retorno a esse ponto é uma grande ocorrência social e a dificuldade de conviver com o seu acontecimento pode inscrever-se, de uma forma mais clara e intensa, na nossa vivência, posto que este evento é o aspecto mais humano e mais cultural de cada indivíduo.

## 2.2 UM BREVIÁRIO DA MORTE NO BRASIL

Para compreendermos melhor a visão da morte no Brasil, precisamos entender que ela se manifesta com diferenças e semelhanças em relação à cultura

européia. O aparecimento do homem no continente da América do Sul é posteriormente ao seu aparecimento no continente europeu ou asiático, mas sabemos que já havia práticas fúnebres desde o Paleolítico Médio - entre 10.000 e 35.000 anos antes da nossa era, quando os homens de Neandertal já expressavam, em relação aos seus mortos, um sentimento de interesse e de afeição.

Quando os portugueses chegaram ao Brasil, se confrontaram com rituais de morte que não conheciam e que até os assustavam. Rituais relacionados às práticas canibais ou antropofágicas. O colonizador português ignorou a existência entre os nativos aqui nascidos de uma diversificada, rica e complexa cultura acerca de suas relações com a morte. Para os nativos, a morte não era um tabu como para os colonizadores, pois, para os índios, a morte é igual a um ritmo e espaço de vida, o processo vital de grande importância entre os vivos e os mortos. Onde os ancestrais habitam lugares sagrados e os mortos são venerados, respeitados e invocados, se misturam aos vivos e influenciam na vida cotidiana.

Mas o canibalismo, praticado desde a pré-história, foi representado na maioria das histórias contadas pelos cronistas da época como uma maneira expressiva dos povos indígenas de se conceber as relações entre os vivos e os mortos. É uma prática típica dos povos tupis, habitantes da costa brasileira, e estavam aqui quando os portugueses descobriram o nosso país. Esta descoberta despertou algumas curiosidades nos europeus e ela foi narrada, com riqueza de detalhes, por muitos cronistas da época, sendo demonstrada em gravuras publicadas em edições de Jean de Léry e Hans Staden. O primeiro, após uma estadia de dez meses, entre 1557 e 1558, numa colônia francesa e diversas eventualidades, publicou, em 1578, a obra *Histoire d'un Voyage Fait en la Terre du Brésil*. O segundo era um mercenário alemão, capturado pelos Tupinambás antropófagos, que passou um ano entre eles e que conseguiu não ser sacrificado, devido à cor ruiva dos cabelos e aos seus conhecimentos médicos. "O seu livro - publicado em 1557 e traduzido em francês sob o título *Nus, Féroces et Anthropophages* - é considerado um documento extraordinário sobre a sociedade tupi da época" (FERREIRA, 2006, p. 30). E o autor Hans Staden não deixou de mencionar o carácter ritual da antropofagia<sup>5</sup>, assim como o fato de

---

<sup>5</sup> Já desde 1530 e a partir da fundação de São Vicente por Martim Afonso de Sousa, os portugueses manifestavam um esforço por eliminar a antropofagia, cuja origem era considerada infernal. Jorge Caldeira *et alii*, *História do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p.17.

instituir uma homenagem à coragem do adversário derrotado em combate e não apenas um ritual indígena de teor selvagem.

Desse modo, o prisioneiro, que era submetido ao ritual antropofágico, realizava uma função essencial nas relações entre as aldeias e era exibido nas povoações ligadas, que eram convocadas a participar no banquete canibal, tornando a manifestação em algo coletivo de consolidação de alianças e que era precedido de um ato festivo de danças e cantos durante cinco dias:

A cerimônia podia durar vários dias. No primeiro, o prisioneiro recebia uma corda de algodão especial e era conduzido ao terreiro, onde lhe pintavam todo o corpo. No segundo e no terceiro dia, realizavam-se danças em torno da grande figura. No quarto, ele era levado logo cedo para um banho, e só então começava o sacrifício propriamente dito. Sua coragem era testada durante todo o tempo, e esperava-se que demonstrasse altivez para merecer morte tão importante. No quinto dia consumava-se o sacrifício. [...] Toda a preparação ritual, as danças e os cantos terminavam. Armado de borduna, um guerreiro valente o abatia; [...] então seus restos eram levados para o lado de uma fogueira. Algumas partes do corpo eram comidas cruas; outras, mais nobres, eram moqueadas ou assadas (CALDEIRA, 1997, p.18).

Na correspondência dos jesuítas era constante a menção dos ritos antropofágicos dos índios no Brasil<sup>6</sup>. Assim, o padre Manuel da Nóbrega, em 10 de Agosto de 1549, enviou, de Salvador da Baía, uma carta ao Dr. Martin Azilcueta Navarro, em Coimbra, na qual se refere à religião, à antropofagia e aos demais costumes dos gentios do nosso país, ressaltando que uma das características mais repugnantes entre os índios baseava-se no fato de que quando “matavam algum inimigo na guerra traziam-no aos pedaços, colocavam-no ao fumo e depois comiam-no com comemoração e em um ambiente de festa” (FERREIRA, 2006, p.37-38).

É importante também destacarmos a dimensão simbólica e ritual dos procedimentos antropofágicos, porque, ao contrário do que se pensa com alguma constância, só em casos extremos podem ser concebidos como gestos meramente

---

<sup>6</sup> Berta Ribeiro, *O Índio na História do Brasil*, São Paulo, Global, 1983, p.45 - O maior empenho dos jesuítas era fazer os índios abandonar costumes tidos como selvagens, sobretudo os rituais profanos, a antropofagia, a nudez e a poligamia. Combatiam também o hábito da embriaguez, a que os colonos procuravam afeiçoar os índios, para melhor subjugar-los. Por essas práticas eram severamente castigados. Grupo que por mais de dois séculos iria crescer em número e importância, desempenhando papel fundamental no trato com os índios: os seis jesuítas liderados pelo padre Manuel da Nóbrega. A Companhia de Jesus fora fundada pouco antes (1540) e uma de suas principais metas era a difusão da fé católica. Os índios pareciam alvos ideais: puros e inocentes, seria fácil convertê-los à verdadeira fé. Tanto na Europa como em territórios distantes, os jesuítas procediam sempre da mesma maneira, fundando colégios para moldar o espírito maleável das crianças. Foi o que fizeram no Brasil. O padre Manuel da Nóbrega chefiou o primeiro grupo de seis jesuítas, pertencentes à Companhia de Jesus, que desembarcaram, a 29 de março de 1549, na Baía.

alimentares, destinados a garantir aos organismos dos vivos um suplemento de proteínas. É preciso discernir o canibalismo alimentar - praticado por grupos tribais caribes, aruaques, jês e outros - da antropofagia ritual dos Tupis, designada a celebrar os ancestrais míticos e dignos de memória, assim como vingar os membros da aldeia mortos em combate. A ingestão da carne das vítimas compreenderia uma significação simbólica, dado que criam que esse feito disponibilizava a apropriação das qualidades dos sacrificados, permitindo a perpetuação do sistema de vingança, com o objetivo de garantir a supremacia militar e mágica sobre o grupo do qual fazia parte. Desse jeito, depois de matar e nutrir-se de muitos guerreiros, a morte, em um ritual antropofágico, seria o corolário de uma vida heroica, uma vez que a carne ficaria purificada e o espírito livre do processo de decomposição. O antropólogo francês Claude Lévi-Strauss (1908 – 2009) lecionou muitos anos na universidade de São Paulo e foi um dos primeiros a estudar a figura brasileira do índio, destacando a cerimônia, a preparação secreta e o sentido religioso pleno, onde analisou toda a simbologia e a significação das cerimônias. Assim, nas tribos indígenas brasileiras, os seus mortos ganham o direito de permanecer na vida, e isso nem aos portugueses, muitos menos aos jesuítas, interessava preservar tais costumes.

No que se refere à concepção da morte, os Tupis acreditavam que o seu papel era auxiliar o espírito do finado a atingir o Guajupιά - um paraíso localizado para além das montanhas, onde aquele se encontraria com os seus antepassados e viveria no meio de uma imensa abundância - e proteger a comunidade do seu espectro. Entre os Tupis, havia a crença de que as aparições dos mortos eram espíritos ruinosos responsáveis por eventos ruins, principalmente inundações, secas, incêndios, problemas na caça e derrotas na guerra. Para evitar o seu retorno, depositavam na sepultura todos os instrumentos de que a pessoa precisaria durante a viagem até ao paraíso. Já os Bororos praticam até hoje o duplo enterramento, “os mortos são colocados em palhas de palmeira, depois de um determinado tempo, são desenterrados, os ossos são pintados com tinta de urucum e enfeitados com penas de pássaros e postos em vasos lançados no fundo do rio” (CORRÊA, 2008, p. 71). Dessa forma, os mortos voltariam, reviveriam, reencarnados nos papagaios que sobrevoavam e povoavam as suas aldeias.

Por fim, os lanomâmis têm o costume de comer seus mortos, e isto não é um rito de selvageria antropofágica, mas um rito simbólico, após a cremação dos mortos,

eles tomam as cinzas e colocam na pasta de banana que fazem e todos comem, assim, enterram seus mortos dentro de si mesmos, perpetuando-lhes a vida.

Ao decorrer do século XIX, havia um número bastante significativo de habitantes do império que era constituída por escravos africanos e seus descendentes, principalmente as cidades de Salvador e do Rio de Janeiro. Os quais tinham a maior parte de sua população composta por negros e mestiços. Os africanos trouxeram de sua terra natal os ritos fúnebres e suas concepções muito particulares sobre o “além”, visto que a morte prematura, a morte por feitiçaria, a falta de ritos fúnebres e sepulturas apropriadas perturbavam a passagem do africano para o mundo eterno. A cultura funerária apresentava características em grande parte de suas raízes de Portugal e África.

Em ambos os lugares, encontramos a ideia de que o indivíduo devia se preparar para a morte, arrumando bem sua vida, cuidando de seus santos de devoção ou fazendo sacrifícios a seus deuses e ancestrais. Tanto africanos como portugueses eram minuciosos no cuidado com os mortos, banhando-os, cortando o cabelo, a barba e as unhas, vestindo-os com as melhores roupas ou com as mortalhas ritualmente significativas (REIS, 2006, p. 113).

Na tradição africana, o culto dos mortos tinha uma importância muito grande, embora não estivesse totalmente ausente da tradição portuguesa. Entre os angolanos, os espíritos ancestrais chegavam mesmo a influenciar mais no dia a dia do que as próprias divindades. Os africanos, de uma maneira geral, mostravam meios rituais mais complexos de comunicação com os mortos, como o culto ioruba dos eguns. “Enquanto isso, a doutrina da Igreja não se interessava particularmente em cultuar seus mortos, mas em salvá-los” (REIS, 2006, p. 113).

Em relação à vida além-túmulo, encontramos diferenças e semelhanças entre portugueses e africanos. Ambos acreditavam em uma espécie de julgamento ou um “princípio de exclusão”. A concepção moral de que bons e maus mortos teriam destinos diversificados, por exemplo, para os portugueses existiam três possibilidades: o Purgatório, o Céu e o Inferno. “A escatologia africana variava de um povo para outro. Uma das mais complexas era a ioruba” (THOMAS, 1993, p. 78).

Forçados a abandonar sua terra e a serem escravos no Império, os povos vindos da África foram obrigados a obedecerem às regras católicas, mas nunca deixaram totalmente de lado as suas tradições. Em seus funerais, imperava um clima de festa, sobretudo quando o cortejo saía, com danças seguidas por tambores, foguetes e palmas:

Nos relatos dos viajantes, percebe-se realmente um clima de festa que os funerais africanos, descritos por eles, pareciam transmitir. [...] Entre os africanos, vários grupos étnicos apresentavam, nos ritos funerários, este conteúdo festivo. Entre os jejes do Daomé, por exemplo, as famílias e os amigos dos mortos cantavam, dançavam, comiam e bebiam nas cerimônias fúnebres (RODRIGUES, 1997, p. 162).

O antropólogo Louis-Vincent Thomas (1993) organizou um estudo sobre a função da morte em alguns grupos étnicos africanos e verificou que essa conduta festiva era elaborada como um procedimento para afastar ou para dominar a dor da morte e as suas funestas consequências na comunidade.

Ainda que a morte adquira diversos contornos de acordo com cada classe social, a origem étnica do defunto e seus familiares e a filiação religiosa, os funerais e o momento da morte eram ocasiões que, dificilmente, seriam discretas, por isso o aparecimento de bastante descrições de funerais presente nos relatos dos viajantes que estiveram, no Brasil, na primeira metade do século XIX, e que enfatizam a forma de morrer caracterizado pelo aspecto festivo, tomado por grande parte da sociedade brasileira da Colônia, bem como do Império, e potencializado pelas tradições africanas.

Destarte, na cultura africana, a morte não era e nem é um elemento reprimido, o qual também se incorpora a ordem da vida – como exemplos, temos o candomblé, a umbanda, o tambor de mina, o batuque e o xangô – a morte recebe um tratamento especial, há toda uma celebração particular, que possibilita com que o morto seja despachado da presença dos vivos, evitando que possa trazê-los prejuízos infortúnios. “Cerimônia que nada tem a ver que possa significar abandono dos antepassados, mesmo porque é crença geral que os antepassados continuam em comunicação com o seu povo” (CORRÊA, 2008, p. 73). A maioria das cerimônias estão voltadas para os horizontes da floresta africana, há sempre a queimas de incensos e aspersão de água de cheiro para perfumar o ambiente. Além de tambores e danças, comidas e bebidas servidas a todos, sempre garantida pelos mortos.

Desse modo, na cultura ocidental contemporânea, a morte e vida são coisas separadas e descartáveis. Na cultura africana, não se separa a vida da morte, ambas têm um laço simbólico, estrutura de ligação – capacidade de se reconhecerem. A relação da morte com a vida desde o passado foi tecida dentro da ordem simbólica, “para os africanos, é possível fazer com que a morte pertença tanto ao universo indivíduo quanto ao social” (CORRÊA, 2008, p. 76).

Para africanos e indígenas, a morte é bastante distinta da cultura europeia, esta tem um tabu da morte, há um repúdio desse evento, enquanto aqueles têm uma ligação muito forte com tal fenômeno, os ritos e as cerimônias são provas essenciais dessa valorização.

No Brasil, as maneiras de agir diante da morte e dos mortos foram adotando novos modos e novos sentidos ao longo do século XIX. “No que concerne ao fenômeno da morte, repetem-se os ritos, os cultos, as expressões dramáticas encontradas na Lisboa do século XVI” (CORRÊA, 2008, p. 69). A morte era admitida apenas como o fim do corpo e uma passagem espiritual, na qual se concebiam relevantes ritos simbólicos, uma vez que eram considerados de forma a promover uma boa viagem do espírito do morto para um outro mundo, uma outra vida:

As concepções sobre o mundo dos mortos e dos espíritos, a maneira como se esperava a morte, o momento ideal de sua chegada, os ritos que a precediam e sucediam, o local da sepultura, o destino da alma, a relação entre vivos e mortos – eram todas questões sobre as quais muito se pensava, falava, escrevia e em torno das quais se realizavam ritos, criavam-se símbolos, movimentavam-se devoções e negócios (REIS, 2006, p. 96).

No século XIX, a morte era organizada com muitos detalhes, posto que incitava um receio explícito. Os indivíduos do Brasil cristão tinham uma preocupação com os seus destinos no além do túmulo. O qual revestia-se de um caráter intimidador, visto que nem todas as pessoas, ainda que esperassem e desejassem a salvação, tinham a plena certeza de que ela aconteceria. O pavor da morte estava diretamente relacionado com a crença no dia do “juízo final” e, associado a este temor, existia a inquietação referente à morte repentina, pois cada sujeito podia não estar completamente preparado para ela. Os cristãos atormentavam-se, durante a vida terrena, “com a ameaça da morte e com o investimento na salvação eterna, por meio do ingresso em irmandades ou do recurso aos sacramentos preparatórios da vida eterna, não deixando de lembrar a elaboração de testamentos” (RODRIGUES, 1997, p.150). Dessa maneira, estes, até meados do século XIX, manifestavam um significativo mecanismo de ordenação econômica e de restauração da moral, na medida que o moribundo só partia serenamente se pagasse as suas dívidas comerciais e se corrigisse as suas ações incorretas feitas durante o seu percurso na terra.

O horror a esse fenômeno se originava de não alcançar a obtenção da salvação da alma, que, fatalmente, estaria destinada ao Inferno, onde as aflições e

penas seriam para a eternidade, destino esse que todos temiam e faziam de tudo para fugir. Esse temor compõe um dos principais pilares sobre os quais a igreja se assegurou, ao longo dos tempos, como instituição predominante no ocidente, por causa disso que o discurso eclesiástico concedeu e concede ênfase à ideia de que a vida terrena é somente uma preparação para a vida eterna. “De um modo bem amplo, podemos dizer que uma mentalidade desse tipo ainda predominava no Brasil às vésperas da Cemiterada” (REIS, 2006, p. 92).

No período colonial, havia uma proximidade física dos fiéis com os mortos, em parte, era acompanhada de rituais funerários que ressaltavam os detalhes míticos e simbólicos, pela exterioridade e pela publicidade, direcionando a uma denominação de catolicismo barroco brasileiro. A morte era um evento social, tanto para quem partia quanto para os que ficavam, uma vez que, por um lado, morria-se em casa na companhia dos membros da família, amigos, sacerdotes e até mesmo crianças e, por outro lado, a ocasião na qual saía o cortejo fúnebre instituíam um espetáculo onde a grandeza poderia ser expressa através da quantidade de participantes ou em todo o aparato de objetos funerários dados.

Nas famílias ricas, era costume distribuir centenas de cartas-convite e não eram somente os amigos que participavam dos cortejos, dado que se juntavam, também, pobres nomeadamente contratados, mediante a atribuição de esmolas estabelecidas nos próprios testamentos. Os funerais organizavam manifestações emocionantes da vivência social e eram preparados com minuciosos detalhes, como se fossem festas, com o propósito de emocionar os representantes celestiais, de maneira que pudessem receber o morto de bom grado:

Além de muitos padres, todo funeral respeitável devia ter orquestra. Nada mais respeitável e saudável do que morrer com música, tocada às vezes até por quarenta instrumentistas. Tocava-se na saída do cortejo de casa e durante a missa de corpo presente. [...] A celebração da morte dispensava o silêncio: os pobres rezavam em voz alta, as carpideiras pranteavam, os músicos tocavam e o sacristão repicava o sino (REIS, 2006, p.150).

As cerimônias fúnebres se convertiam em um caráter público e tinham capacidade de mobilizar bastante pessoas para um funeral o que era considerado como um sinal de prestígio para o morto e a sua família, um indício de poder secular, e, ao mesmo tempo, uma certeza de mais proteção para a alma do morto, que era beneficiado pelas orações da multidão.



Se o morto passa ao outro mundo feliz e plenamente, ele poderá interceder pelos vivos junto aos deuses, inclusive facilitando-lhes a futura incorporação na comunidade dos mortos. Daí terem as pessoas todo o interesse em cuidar bem de seus mortos, assim como da própria morte (REIS, 2006, p. 112).

Até meados do século XIX, as práticas do sepultamento eclesiástico foram trazidas e disseminadas nas terras daqui pelo povo colonizador, o português, sendo seguidas pela maior parte da população. Estas práticas estiveram ligadas à cultura cristã e ocidental, cujo apoio era a familiaridade existente entre os vivos e os mortos, promulgada na inumação no interior e em redor das igrejas católicas, isto é, no interior da comunidade, o que revelava que este evento e os mortos estavam inteiramente associados no quotidiano dos vivos. Até meados do século XIX, nas igrejas católicas, o chão era ocupado pelas campas, sobre as quais os fiéis se sentavam para assistir às eucaristias e oravam pelos seus mortos, acontecendo uma familiaridade e proximidade física que nem os odores dos corpos em decomposição pareciam incomodar a população.

Pois o fato de ser sepultado na igreja provocava a ideia de uma maior ligação ao mundo dos vivos. As igrejas católicas do Brasil eram locais onde se eram comemoradas as ocasiões mais significantes do ciclo da vida – “batismo, casamento e morte - e que eram usadas, também, como sala de aula, recinto eleitoral, auditório para tribunais e discussões políticas” (REIS, 2004, p.171-172).

Assim, ter uma sepultura construída na igreja era também uma maneira dos mortos manterem uma ligação frequente com aqueles com quem tinham compartilhado a vida quotidiana, e também uma forma de seus entes queridos não esquecerem de fazer orações pelas suas almas. A proximidade das habitações era muito relevante, visto que ajudava na permanência do morto na memória da comunidade, dos parentes e dos vizinhos, daí que os locais de moradia dos mortos manifestem não só uma intensa relação dos vivos para com eles, mas também uma atitude de destaque nas representações culturais e funerárias da época.

Na metade do século XIX, momento em que se desenvolveu a campanha médica a favor da higienização pública, o sepultamento no interior das igrejas e o uso “profano” dos cemitérios passam a ser instrumentos de fortes protestos da igreja e, sob o estímulo de uma ideologia higienista influenciada na ciência, os cemitérios deixam de ser lugares de acontecimentos públicos. Agregado a isso, ainda tinha as ameaças de doenças contagiosas, as epidemias correspondentes à decomposição

dos corpos e as distintas teses dos médicos que ansiavam provar o poder fatal dos cadáveres sepultados nas igrejas, tornados naquela altura responsáveis pelas mortes de crianças que ali se reuniam para aprender o catecismo. Estas teorias reabilitavam as decisões dos povos da Antiguidade, no sentido de colocar os mortos em sepulturas periféricas. Desta maneira, observamos a manifestação de uma nova consciência higiênica e urbanística, lembrando que alguns excessos não poderiam continuar a ser praticados, notadamente a aparente simplicidade com que se aceitava a construção da morada dos mortos no entorno das habitações dos vivos.

Ainda em meados do século XIX, a morte como espetáculo sofreu um impacto profundo, em consequência das epidemias de febre-amarela e, sobretudo de cólera, que arrasaram o Rio de Janeiro e outras regiões do Brasil. As sequelas da peste mostraram-se avassaladoras, face à precariedade sanitária da Corte, à ineficácia das autoridades, à agitação dos médicos, à resignação dos religiosos, a aflição da população e, especialmente, ao medo de todos. Os milhares de enfermos, procedentes das diferentes categorias sociais, já não podiam receber os cuidados que até então os sobreviventes lhes destinavam, para que gozassem de uma “boa morte”.

Por assim dizer, a proximidade com o agonizante e o morto a partir de ações hostis não bem-vindas pelos médicos, e estes recomendavam que fosse evitada por motivos de saúde pública, baseando-se na designada “doutrina dos miasmas”, feita cientificamente durante um longo percurso do século XVIII.

Segundo essa teoria, as matérias orgânicas em decomposição, em particular de origem animal, sob o controle de meios atmosféricos, como humidade, temperatura, direção dos ventos desenvolviam vapores ou miasmas daninhos à saúde, contaminando o ar que se respirava (REIS, 2006, p.75).

Observamos a evolução e divulgação dos conhecimentos da medicina, nas primeiras décadas do século XIX, que, recomendando a prevenção de doenças, buscou a centralização em uma política de higienização dos espaços urbanos, focando a sua visão e o seu olfato para os sepultamentos eclesiásticos, uma das práticas mais trágicas para a saúde pública. As práticas de inumação, até então vigentes, foram consideradas pelos médicos como suscetíveis de serem excluídas, na medida em que as emanações cadavéricas poluíam o ar, o que era acentuado pela circunstância do grande número de igrejas se localizarem no perímetro urbano, todas abarrotadas de sepulturas que, quando abertas na presença dos fiéis, geravam odores fétidos, causativos de doenças e alimentadores de epidemias.

Desde o século XVIII, se difundia a precisão da mudança de sepultamentos para fora das zonas urbanas, ademais do que já foi mencionado, ao perigo das jazidas nos entornos das residências. Independentemente do reforço que esta ideia teve desde a primeira metade do século XIX, sendo a imprensa um veículo de difusão, ela não se colocou, de uma forma terminante, em prática, visto que foi repugnada pelos órgãos oficiais<sup>7</sup>.

Portanto, este processo suscitou debates durante décadas e os médicos, depois de considerarem os enterros nos templos de atos de superstição e não de religião, influenciaram que as autoridades governamentais divulgassem leis sobre a criação de cemitérios públicos, lugares para onde seriam levados os cadáveres. O seu estabelecimento apresentou um processo demorado e as determinações foram, por contínuas vezes, adiadas. Só com o advento da febre-amarela, nos anos de 1849 e 1850, e com as suas decorrências drásticas, conseguiu-se que os mortos fossem sepultados fora das igrejas e das cidades, posto que a febre-amarela, ao inverso de outras epidemias antecedentes que dizimavam, normalmente, as classes mais pobres, também fazia vítimas mortais das classes mais favorecidas e residentes nas áreas centrais, não conferindo nenhum privilégio e nenhuma isenção a quem quer que fosse. Este fato colaborou, sem sombras de dúvida, para a rapidez na tomada de decisões, no sentido da abolição da presença de cemitérios nas zonas principais da Corte.

Na obra *O Medo no Ocidente*, de Jean Delumeau, ele ressalta o pânico coletivo que uma epidemia ocasionava na população, levando-a a repudiar os cadáveres, considerados contaminadores (DELUMEAU, 2000, p. 107). Pois foram os surtos epidêmicos, nos inícios e meados do século XIX, que ajudaram a implantação de novas necrópoles, constituindo uma nova geografia urbana no relacionamento entre os mortos e os vivos:

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

---

<sup>7</sup> Cláudia Rodrigues (1997) analisa, na obra *Lugares dos Mortos na Cidade dos Vivos*, os sepultamentos ao longo do século XIX, dado que estes constituem, na sua opinião, um modo de se observar em que medida as modificações nos “lugares” dos mortos implicaram alterações nos rituais e costumes fúnebres do Rio de Janeiro da época e, conseqüentemente, nas relações entre os vivos e os mortos.

trabalhando a mentalidade do século, inclusive no que diz respeito ao modo de morrer (REIS, 2004, p. 141).

Dessa maneira, a partir de meados do século XIX, o impacto das medidas higienistas, que tinham como objetivo promover a salubridade pública e a prevenção de doenças, modificou os ritos fúnebres, que desde sempre eram feitos para a obtenção da “salvação das almas”. Com efeito, aconteceu uma desritualização dos funerais, característica também relacionada com a profanação da sociedade, que se distancia notavelmente da igreja, entidade que foi perdendo, gradativamente, a influência em relação as práticas funerárias. Desse jeito, verificamos a progressiva substituição da figura eclesiástica, como especialista na arte de morrer, pela do médico, isto é, a preferência de critérios científicos e médicos sobre os religiosos.

Portanto, os sepultamentos nas igrejas foram deslocados para cemitérios construídos fora dos limites das cidades, como exemplo disso podemos mencionar os cemitérios de Rio de Janeiro, São Paulo, Fortaleza, Salvador e Recife, feitos entre os anos de 1840 e 1850. Posto que as necrópoles foram construídas distante das residências e do barulho das cidades, foi visível o afastamento físico entre os vivos e os mortos.

Entretanto, a proibição dos enterros nas igrejas não foi um procedimento pacífico nem de simples efetivação. Por exemplo, em Salvador da Bahia, o mais relevante centro urbano do Brasil depois do Rio de Janeiro, na primeira metade do século XIX, por causa dos membros das irmandades e ordens terceiras, ao lado da população, cerca de três mil pessoas revoltaram-se contra a construção do Campo Santo, nome do novo cemitério e, no dia 25 de outubro de 1836, destruíram-no totalmente, acontecimento que ficou conhecido como Cemiterada.

A Cemiterada começou com uma manifestação de protesto convocada pelas irmandades e ordens terceiras de Salvador, organizações católicas leigas que, entre outras funções, cuidavam dos funerais de seus membros. [...] A violência da reação ao cemitério é sem dúvida surpreendente (REIS, 2006, p. 15-26).

As irmandades e ordens terceiras cumpriram as medidas governamentais no Rio de Janeiro, mas houve várias discussões e alguns protestos até chegarem em um consenso, uma vez que o impedimento dos sepultamentos nas igrejas em 1850, foi concebido como uma coisa favorável para a saúde pública.

O século XIX foi marcante para o Brasil devido ao domínio das mudanças ocorridas na área da medicina, que começou a ser vista como uma base científica imprescindível ao exercício do poder do Estado. O objeto da medicina transferiu-se da doença para a saúde, buscando o impedimento da aparição da enfermidade, ou seja, a investigação das suas consequências. A saúde pública e a defesa da ciência médica foram as duas finalidades estabelecidas pela Sociedade de Medicina, como elemento do seu projeto de realização de uma medicina social, cujos alvos eram os cadáveres, as inumações e os cemitérios. Além de se manifestarem malcuidados, uma vez que as suas valas rasas não encobriam adequadamente os corpos em decomposição da voracidade dos animais, também eram vistos como insalubres, sugerindo um projeto de um cemitério onde algumas reivindicações deviam ser cumpridas, principalmente a respeito da altitude do terreno, composição do solo e sua vegetação.

Outra modificação que se estabelecia era a das práticas perante os doentes e os mortos. Em Salvador, os médicos protestaram contra funerais barulhentos, ocasionados pelo som marcante dos sinos que deprimia e aterrorizava tanto as pessoas sãs como as enfermas. A medicina da época assegurava que a depressão moral e o temor facilitavam o indivíduo a receber o contágio, “por esse motivo a vigilância auditiva que defendiam, tal como a vigilância olfativa, instruindo a vigiar e a não dissimular o cheiro cadavérico” (RODRIGUES, 1997, p. 56-62).

Além da visível desintegração entre o teatro da vida e o teatro da morte, registrou-se, igualmente, um empobrecimento e um esvaziamento dos cortejos fúnebres, a partir dos surtos epidêmicos e da consequente proibição dos enterros nas igrejas e cemitérios paroquiais (REIS, 2006, p.17).

Destaquemos ainda outro evento sociocultural, do começo da colonização, que poderá ter colaborado para a depreciação da morte: a comemoração carnavalesca. A primeira folia de Carnaval do Brasil foi o Entrudo, que era uma brincadeira violenta, a qual incluía atirar cal, farinha, baldes de água suja, balões cheios de groselha ou vinagre. Com o passar do tempo e com os persistentes protestos, o entrudo civilizou-se e obteve mais leveza e graça. Exclusivamente no começo do século XX, assinalou-se o aumento dos componentes africanos, o que cooperou, de uma forma importante, para o crescimento e a originalidade do Carnaval brasileiro. Desde a sua vinda para o Brasil, as populações originárias da África, embora em meio as duras condições impostas do regime de escravidão, mostraram-

se com uma personalidade viva e alegre, e que todas essas características de alegria, expansividade, sociabilidade e espontaneidade exerceram uma forte influência nos costumes e tradições brasileiras.

Dessa maneira, a folia carnavalesca possui uma força reanimadora, apta a, mesmo que por momentos, afastar o indivíduo da realidade e proporcionar-lhe contentamento e desejo de continuar a viver e esquecer problemas concernentes a doenças e à morte. O Carnaval - festa popular que inclui folias, diversões, bailes, fantasias e música - possibilita o efeito libertador de esquecer diversos problemas. Assim como a realidade crua da fome, da desagregação dos princípios essenciais da existência e da inviabilidade de se realizar-se em condições favoráveis, abrandando o extravasamento da dor e do sofrimento.

A maioria dos brasileiros deixaram de serem influenciados pela igreja ou pelas pregações clericais em relação a “salvação da alma” e o “outro mundo”. A figura que se solicita, no momento da proximidade da morte, é o médico, e não mais o sacerdote, com o objetivo de impedi-la e não a mostrar como algo inevitável, ou ainda com o propósito de fazê-la recuar.

Nos dias de hoje, observamos uma atitude de desprezo pela maioria dos brasileiros, o que é contrário à de antes, a do Brasil colonial, imperial e até mesmo das culturas africana e indígena, existentes aqui no país. O pavor de cada um de nós de se deparar com a morte, de perder a nossa vida terrena, expressivamente valorizada, nos afasta do meio constrangedor dos hospitais e dos funerais. A cultura da morte no nosso país é bastante notável, pois ela é a notícia mais frequente, em contrapartida, a maioria dos brasileiros nem tocam nesse assunto por demonstrarem uma visível repugnância. Nós temos uma sociedade hoje marcada pela “tanatofobia”, por um certo horror, não se fala da morte, morre-se de uma forma bem mecanizada e os jovens estão mais longe da morte. Mas ainda há a morte até entre os vivos, ou poderíamos dizer mortos vivos, os mortos na solidão – sem amigos, em completo anonimato. Assim, como esse exemplo, existem diferentes modelos injustos na sociedade, predatórios e excludentes que resultam na tamanha desigualdade social. Destarte, este fenômeno nos deixa sem palavras nas suas diversas manifestações, mas é a morte que nos faz questionar sobre o sentido da vida.

### 3 A PRESENÇA DA MORTE NA LITERATURA

A Literatura é uma instituição social viva, que pode ser compreendida como um processo histórico, político e filosófico, também semiótico e linguístico, além de individual e social relacionado a um só tempo. Portanto, a sua realidade ultrapassa o texto para assumir o discurso, que conta, minuciosamente, com as dimensões do enunciador, do enunciado e do enunciatário.

Os textos literários não somente dizem explicitamente aquilo que nunca poderemos colocar em dúvida, mas, à diferença do mundo, assinalam com soberana autoridade àquilo que neles deve ser assumido como relevante e aquilo que não podemos tomar como ponto de partida para interpretações livres. [...] o mundo da literatura é tal que nos inspira a confiança de que algumas proposições não podem ser postas em dúvida; que ele nos oferece, portanto, um modelo imaginário tanto quanto se quiser, de verdade (ECO, 2003, p. 13 -14).

Assim, é fato que a literatura é, muitas vezes, ficcional e não retrata personagens que realmente existiram, mas não há dúvidas de que ela é, sobretudo, um produto artístico, cujo papel vai muito além de comover o leitor, pois “a literatura pode ser um instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações de restrição dos direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual” (CANDIDO, 2006, p. 122).

Em suma, o que o renomado sociólogo e crítico literário brasileiro defende é que a luta por direitos humanos abarca um estado de coisas em que todos possam ter acesso aos diversos níveis de cultura. É por isso, portanto, que uma sociedade que seja de fato justa “pressupõe o respeito pelos direitos humanos, e a fruição da arte e da literatura em todas modalidades e em todos os níveis é um direito inalienável” (CANDIDO, 2006, p. 126).

No entanto, da mesma forma que não há uma árvore sem raízes e não se pode imaginar a qualidade de seus frutos sem levar em conta as condições de seu solo, do clima e das condições ambientais, a literatura é produto de seu tempo e é reflexo das condições socioculturais do meio em que os autores se inserem. A autora Pesavento nos fala sobre isso:

A sintonia fina de uma época, fornecendo uma leitura do presente da escrita, pode ser encontrada em um Balzac ou em um Machado, sem que nos preocupemos com o fato de Capitu, ou do Tio Goriot e de Eugène de Rastignac, terem existido ou não. Existiram enquanto possibilidades, como perfis que retraçam sensibilidades. Foram reais na “verdade do simbólico” que expressam, não no acontecer da vida. São dotados de realidade porque encarnam defeitos e virtudes dos humanos, porque nos falam do absurdo da

existência, das misérias e das conquistas gratificantes da vida (PESAVENTO, 2006, p. 3).

Deste modo, mesmo que um livro de ficção não retrate personagens que existiram, o que muitas vezes se observa são livros que trazem situações que foram muito comuns à época em que o livro se passa, ou ainda personagens baseados em uma ou várias pessoas que de fato viveram.

Mas se faz necessário compreender que os textos literários não são estáticos, e neste ínterim, a Literatura em si não está somente no texto, ou no autor, ou no leitor. O autor Roger Chartier reitera tal questão afirmando que,

As obras – mesmo as maiores, ou sobretudo, as maiores – não têm sentido estático, universal, fixo. Elas estão investidas de significações plurais e móveis, que se constroem no encontro de uma proposição com uma recepção. Os sentidos atribuídos às suas formas e aos seus motivos dependem das competências ou das expectativas dos diferentes públicos que delas se apropriam. Certamente, os criadores, os poderes ou os experts sempre querem fixar um sentido e enunciar a interpretação correta que deve impor limites à leitura (ou ao olhar). Todavia, a recepção também inventa, desloca e distorce (CHARTIER, 2009, p. 9).

A Literatura é, portanto, uma dinâmica que envolve a todos, com movimento bastante dialético, de forma que o efetivo da Literatura é um processo envolvendo atores historicamente situados em contextos sociais claramente definidos. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas”. (CANDIDO, 2006, p. 113).

Dessa forma, esta é concebida também como conhecimento, posto que o reconhecimento de uma obra literária depende, entre outros elementos, da correlação que essa interpretação do mundo revela em relação ao seu tempo e espaço históricos. A valorização de uma obra necessita ainda da probabilidade que ela tem de não se esgotar em alusão ao contexto histórico concreto em que aparece e a sua resistência ao tempo.

Assim, a literatura é uma das maneiras mais poderosas de explicação ou representação da morte, que desde sempre obteve esta como uma das suas temáticas favoritas, relacionado ou não ao tema do amor. “A literatura seria, portanto, essa aproximação de seu anúncio. Não se escreve para se salvar, nem para salvar os outros, mas para chegar perto da morte e aprender a morrer” (DUARTE, 2008, p. 424).



Posto que a morte é um fenômeno que de imediato provoca um esforço interpretativo para ser suscetível de ser assimilado pelos seres humanos que com ela convivem, instigando a imaginação dos que ficam e tentam erguer um mundo cheio de símbolos. “Mas a literatura justamente é um poderoso canal que nos liga ao mundo da morte – e dos mortos. Ela encena a memória dos mortos, assim como a violência pretérita e presente (DUARTE, 2008, p. 20)”.

A relação ou o jogo entre a vida e a morte tem sido uma das preocupações que passa pelas obras literárias ao longo do tempo. Desde os poetas gregos à atualidade, esse tema torna-se recorrente. E por quê? Porque a morte é, ao mesmo tempo, tema e metáfora. Falar da morte ou se, se preferir, cantar a morte é um modo de evocar a presença do homem como finitude, como condenação, como cerimônia. Desse modo, há uma significância desse tema no âmbito literário, ressaltando a literatura e o seu papel social que desempenha na sociedade.

### 3.1 A RELEVÂNCIA DO TEMA NA LITERATURA

Em nossa atualidade a morte se tornou algo inominável, “tudo se passa como se nem eu e nem os que me são caros não fôssemos mais mortais. Tecnicamente, admitimos que podemos morrer, mas, no fundo de nós mesmos, sentimo-nos não-mortais” (ARIÈS, 2012, p. 102). Entretanto, é interessante pensar que a vida vivenciada por mim, ou seja, a minha vida, não é possível estar consciente dos eventos do meu nascimento e minha morte. Vivemos, sobretudo, ao compasso de sonhos e nossos projetos futuros, ignorando quando, afinal, vamos morrer. Mikhail Bakhtin atrela, ao âmbito da vida-morte das pessoas, o sentido e a relevância da minha vida, “minha vida é a existência que abarca no tempo as existências de outros” (BAKHTIN, 2006, p. 96).

Visto que tal acontecimento se revela como um problema em relação a forma como se inscreve de modo profundo em nossas vidas, em consequência disso o estudo da morte é de grande relevância e a frequência desses estudos tem se dado em diferentes níveis, e particularmente o literário. Segundo Philippe Ariès, “a literatura nunca deixou de falar da morte, embora os homens comuns comportem-se como se ela não existisse” (ARIÈS, 2012, p. 212). Portanto, a literatura é um dos meios de grande relevância de representação, ou até mesmo de explicação desse fenômeno, que desde sempre obteve espaço em suas narrativas.

Assim, a morte é um fenômeno eminentemente verbal, um ser da linguagem, cuja utilização se manifesta mais vigorosa e perspicaz, na medida que na ficção literária ocorre mais de maneira simbólica. Enfatizando a íntima relação entre a morte e a literatura, Edgar Morin aponta:

O espectro da morte assediara a literatura. A morte, até então mais ou menos envolta nos temas mágicos que a exorcizavam, ou recolhida na participação estética, ou camuflada sob o véu da decência, aparece nua. [...] Obras inteiras como as de Barris, Loti, Maeterlinck, Mallarmé e Rilke, serão marcadas pela obsessão da morte (MORIN, 1997, 265-266).

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

No âmbito literário, ao longo dos tempos, aparecem diversos exemplos de morte: morte natural, morte em combate, imolação, homicídio, suicídio, antropofagia, entre outros. A morte é um assunto que aflige o ser humano desde a Antiguidade até aos nossos dias, daí a utilização dos rituais funerários e a intensa necessidade de representar a morte e “o além” na literatura, na pintura, ou em qualquer outra maneira de expressão, com o objetivo de atenuar o medo, a dor, concedendo, desse jeito, um novo impulso a essa questão. Logo, o extermínio de uns seres humanos por outros transforma-se em norma, o que, basicamente, modifica a percepção da vida e da própria morte.

Desse modo, a Morte está presente na literatura desde a Cultura Grega (Epopéias, Tragédias etc.) até os nossos dias, como fio condutor das narrativas, das líricas e do teatro. As personagens ou eu-lírico (em se tratando da poesia) parecem se construir a partir da ideia da morte. O fim da vida delinea o próprio caminho a ser traçado.

Logo no domínio literário, a morte pode permitir alcançar a imortalidade, como no caso do destemido guerreiro grego Aquiles que, em vez de desfrutar de uma vida longa e permanecer no anonimato, optou por desafiar o perigo da morte para honrar, elegantemente, a memória do seu extraordinário amigo Pátroclo. Inevitavelmente, ele teve que pagar um preço altíssimo por esse desafio tão destemido, ir ao encontro da

morte, porém conseguiu, com a célebre obra homérica *Iliada*<sup>8</sup>, um lugar de grande destaque entre as personagens imortalizadas pela literatura.

A tragédia relacionada à condição humana, *Rei Édipo*, de Sófocles<sup>9</sup>, relata a fatalidade de um homem que, perseguido pelo *fatum* traçado pelos deuses, assassina o pai e casa-se com a mãe. Inicialmente, Édipo sente-se indignado devido ao fato de Creonte, o seu cunhado, o ter acusado de assassinar o primeiro marido da sua esposa. Jocasta intervém, fazendo referência à profecia que levou Laio a abandonar o filho recém-nascido, que estava destinado a matar o pai. A descrição dessa morte, na Fócida, onde a estrada de Delfos se cruza com a de Dáulia, perturba Édipo, recordando-se do homem que ele matara naquele cruzamento, e solicita a Jocasta que convoque a única testemunha ainda viva, um pastor, que pode responder a todas as perguntas e fazer descansar as consciências.

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

---

<sup>8</sup> A *Iliada* - poema épico com dezesseis mil versos distribuídos por vinte e quatro cantos - apresenta vários tipos de morte: causada por uma peste mortífera, em combate e o suicídio, surgindo conjuntamente a referência, por diversas vezes, a jogos funerários. Logo no canto I, ocorre um morticínio no exército grego, cuja causa é uma praga misteriosa, e todas as noites ardem centenas de piras funerárias. No final do canto IV, os exércitos troiano e grego confrontam-se violentamente, ocorrendo numerosas mortes em combate de ambos os lados. No canto V, Diomedes mata inúmeros troianos, incluindo Pândaro, um dos seus chefes, depois fere Eneias, o filho da deusa Afrodite, apodera-se dos seus esplêndidos cavalos, como troféu de guerra, e pretende matá-lo, todavia a mãe desce dos céus para lhe conceder proteção divina. No início do canto VI, ocorre um elevado número de mortes e, no seu ardor para derrotarem os troianos, os gregos nem se detêm a recolher despojos. O sensato e idoso Príamo, pai de Heitor, envia uma mensagem a Agamémnon com o pedido de uma trégua, durante a qual os troianos possam sepultar os seus mortos. Na manhã seguinte, procede-se aos ritos funerários, erguendo-se grandes piras sobre as quais os mortos são cremados e, posteriormente, os ossos e as cinzas são enterrados sob enormes montes de terra (SCHMIDT, 2002, p. 74). No canto XVI, Pátroclo pede a Aquiles que o autorize a utilizar a sua armadura e a conduzir as suas tropas para o combate, ele consente, contudo avisa o amigo de que não deve fazer mais do que salvar os navios, dado que, se atacar Tróia, pode ser morto. Os troianos entram em pânico ao acreditarem que Aquiles decidiu desencadear a sua fúria contra eles e, rapidamente, o exército grego destrói a vantagem troiana. Heitor e os seus homens precipitam-se na direção de Tróia e Pátroclo persegue-os até às muralhas da cidade, praticando muitos feitos heroicos pelo caminho (SCHMIDT, 2002, p. 77).

<sup>9</sup> Sófocles (495-405 a.C.) foi um célebre tragediógrafo da Ática, amigo íntimo de Heródoto, que viveu e escreveu durante o apogeu de Atenas, revelando-se muito dedicado às artes. As suas tragédias atingiram um nível notável, modificando o teatro grego, com a introdução do terceiro ator, atingindo, por essa via, uma flexibilidade desconhecida do drama clássico mais antigo (anotação minha).

que arranca os olhos com os alfinetes de ouro de Jocasta, ficando o seu rosto impregnado de sangue:

MENSAGEIRO – [...] E num terrível grito, como que guiado por alguém, contra os dois batentes se lançou. Do seu encaixe faz ceder os ferrolhos encurvados e lança-se na alcova. Vemos, então, a esposa suspensa do nó corredio de uma corda que a estrangula. Ele, então, assim que a vê, lança um brado aflitivo, o infeliz, e desce-a da corda suspensa. E quando em terra a depõe o desgraçado, terrível foi de ver o que então sucedeu. É que, depois de arrancar das suas vestes as fíbulas de ouro com que se ornava, ergue-as ao alto e fere com elas os seus olhos, [...] (SOFÓCLES, 2010, p. 170).

Na literatura da Idade Média, a aceitação da ideia de vida eterna pregada pela igreja fazia com que o maior temor não constituísse o fato de morrer, mas sim o ato da condenação a um sofrimento infundo no Inferno, em consequência dos pecados cometidos durante a existência terrena, nesse período surge o Purgatório. Segundo o estudioso Jacques Le Goff,

A Igreja elabora para essa nova sociedade um humanismo cristão que resgata o homem humilhado como Jó, por referência à imagem de Deus, transforma a devoção graças ao desenvolvimento do culto mariano e à humanização do modelo cristológico, altera a geografia do além introduzindo o Purgatório entre o Paraíso e o Inferno, privilegiando assim a morte e o julgamento individual (LE GOFF, 2016, p.11).

Consequentemente, a partir desse ângulo, o triunfo de *Eros*<sup>10</sup> sobre *Thanatos*<sup>11</sup> encontra-se exposto por Dante na primeira parte de *A Divina Comédia*<sup>12</sup>, intitulada “O Inferno”. No decurso da visita que fez no lugar da condenação e do sofrimento, o poeta encontra numerosos casais de apaixonados, que incorreram na condenação eterna por causa da natureza ilícita do seu amor.

<sup>10</sup> Eros, Deus do amor, De acordo com Hesíodo, no entanto, os Erotes eram na verdade a dupla Eros e Himeros, respectivamente representando o amor e o desejo, presentes no nascimento da deusa Afrodite (anotação minha).

<sup>11</sup> Thanatos (Tânatos) - na mitologia grega, era a personificação da morte, enquanto Hades reinava sobre os mortos no mundo inferior (anotação minha).

<sup>12</sup> O longo poema - elaborado durante os dez últimos anos da sua existência (1310-1321) - é composto por três partes, que correspondem à viagem pelos três reinos do mundo do *além*: *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso*. Cada parte é composta por trinta e três cantos, à exceção do *Inferno*, que possui trinta e quatro cantos, sendo o primeiro uma introdução a toda a obra. Devido ao facto de constituir um painel integral da vida e dos vícios da Itália da época, *A Divina Comédia* é considerada, também, um compêndio, rigidamente estruturado, sobre a civilização medieval, uma suma poética da Idade Média (tendo como fonte doutrinária as sumas teológica e filosófica de São Tomás de Aquino e como fonte estética a *Eneida* virgiliana). Vivendo num mundo que considerava imerso em pecados e injustiças sociais, Dante escreveu uma obra tão didática quanto repleta de beleza poética, que aponta a culpa e os pecados humanos como aspectos diretamente relacionados com os bens materiais que provocam a alienação. Por outro lado, salienta a valorização de bens espirituais, como o único modo de se alcançar a redenção moral do indivíduo - a primeira célula da sociedade -, condição necessária para a perfeição social, ou seja, para a harmonia da vida comunitária e a notoriedade das instituições políticas e sociais (FERREIRA, 2006, p. 58).

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

ROMEU – Minha querida! Minha esposa! A morte sugou-te o mel da tua respiração, não se assenhoreou da tua beleza! [...] Será possível que a imaterial morte se apaixonasse por ti, e, monstro esqualido e horrído, te guarde no meio das trevas para fazer de ti a sua amante? Horror! É por isso que eu venho habitar para perto de ti! [...] É por ti que eu morro! (Bebe o veneno.) Abençoado boticário! Foi rápida a tua droga! Morro... com um beijo nos lábios! (Morre) (SHAKESPEARE, 2004, p. 113).

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

ESPECTRO – Vinga-o dum infame e desnaturado assassinato.

HAMLET – Dum assassinato?

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

no pecado, sem estar preparado para a morte, [...] (SHAKESPEARE, 2004, p. 200).

Já na literatura do Renascimento, se intensifica a consciência do homem em relação ao valor da vida individual e da sua efemeridade e, em vez de uma intensa reflexão sobre a morte, ocorre a expansão das ciências, da arte e de tudo aquilo que gira em torno da reafirmação do sentido da obra do ser humano na terra. Posteriormente, nos séculos XVII e XVIII, torna-se frequente o horror à própria morte, o que irá se refletir no pânico que as pessoas dessa época apresentam relacionado ao pensamento de ser enterrado vivo, muito presente na maioria dos contos de Edgar Allan Poe. O século XIX, nos traz a ideia do ideal contraditório da morte bela, representada através de uma mulher que seduz de maneira fatal os vivos até ao seu colo.

Para os românticos, amor e morte transformam-se num par quase inseparável: só é verdadeiro amor aquele que se sobressai na morte. Citemos, a título de exemplo, o par Tristão e Isolda cujo falecimento os liberta de uma vida que lhes proíbe a realização do sentimento que os une e os liberta dos tormentos impostos pela sua separação, determinada pela vontade dos seres humanos e pelas leis do Deus cristão, mas justifica o seu próprio amor, realizando a união que lhes era recusada pela vida. No romance *Por Quem os Sinos Dobram*, Ernest Hemingway descreve um sentimento semelhante de vitória do amor sobre a morte.

O jogo conflituoso entre a morte e a vida sempre esteve presente na maioria das obras literárias alimentando o desespero do ser humano em relação à noção de uma existência finita e o seu individualismo frente ao evento, como podemos perceber na obra *A morte de Ivan Ilitch*<sup>13</sup>, de Leon Tolstoi, o que perturba bastante o personagem principal, Ivan Ilitch, não é o fato de morrer, mas sim o de sua não existência (não-ser) e o questionamento do que virá depois: “Não existirei mais e então o que virá? Não haverá nada. Onde estarei quando não existir mais? Será isso morrer? Não. Eu não vou aceitar isso!” (TOLSTOI, 2010, p. 25).

---

<sup>13</sup> A imagem da fealdade da morte é notória em uma das obras mais significativas da literatura russa - que corporiza o drama de um ser humano a quem a morte pressentida arranca aos simples prazeres do funcionalismo abastado - intitulada *A Morte de Ivan Ilitch*, de Leon Tolstoi (1828-1910), cujo processo de envelhecimento do protagonista concentra-se em alguns meses de uma doença incurável, sendo focados os odores próprios da enfermidade, bem como a natureza dos cuidados, o que a torna repulsiva. No romance *Madame Bovary* (1857), Gustave Flaubert (1821-1880) retrata, de um modo pormenorizado, a agonia da protagonista, cuja enfermidade a transforma numa moribunda desfigurada e completamente desprovida da beleza que a caracterizou no passado (anotação minha).

Na obra *Assim Falava Zaratustra*, de Nietzsche, o personagem Zaratustra aceita a vida como uma forma de morte. Daí o seu apego entre o amor à terra e o desejo de morrer. Livre da negação e do medo da morte, e convicto de que morrer é uma “festa”, então ele diz - “assim quero morrer para que, por mim, ameis mais a terra meus amigos: e eu quero tornar-me terra, para encontrar o meu repouso naquela que me gerou” (NIETZSCHE, 2002, p. 113). A morte é vista como algo necessário e importante para a compreensão da nossa existência.

Desse modo, a morte também se manifestou e ainda se manifesta na literatura brasileira constantemente, revelando-se como um acontecimento de grande relevância e influência para os autores brasileiros. Este evento é representado desde a época da colonização, iniciada com os jesuítas através das encenações de José de Anchieta e em várias obras da literárias publicadas ao longo do século XIX até os dias atuais.

Na literatura romântica brasileira, Álvares de Azevedo (1831-1852) dissemina, de uma maneira singular, o ser humano vencido em si mesmo, em uma obra onde o mórbido pessimismo, relacionado a uma indiferença total pela existência e a uma exaltação contínua da morte, revela-se o impulsionador dos acontecimentos. Em *Macário*<sup>14</sup>, há uma permanente obsessão pela morte e observemos que esta não estabelece o fim de tudo, mas atinge o valor de vida e de autoafirmação, face ao desespero existencial.

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

---

<sup>14</sup> Álvares de Azevedo, *Macário*, in Obras de Manoel António Álvares de Azevedo, 7ª ed., Rio de Janeiro, H. Garnier, p.243-330.

Essa estratégia é visível no romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1891), no qual Machado de Assis retira a morte da sua imobilidade usual e coloca o protagonista, o próprio morto, a narrar as suas aventuras e desventuras, bem como algumas desonestidades que sustentam as ações humanas. Notemos que, pertencendo à comunidade dos mortos, Brás Cubas usufrui da excelente oportunidade de converter-se num mero espectador da encenação protagonizada por aqueles que ainda vivem, daí que ele possa exercer um poder de delator sobre o mundo dos vivos, bem como o seu desprendimento para nos enunciar, através das suas memórias, tudo o que ficava camuflado pelas aparências e para proceder ao desvendamento de verdades antes inacessíveis. Assim, torna-se um privilegiado observador imune a críticas e detentor de um distanciamento absoluto dos aspectos que narra. Brás Cubas, rodeado de alguns parentes e amigos, morre, aos sessenta e quatro anos, e, enquanto o corpo se extingue por completo, é através da narração das suas memórias que ele se despede do mundo terreno, iniciando uma viagem definitiva cujo destino é desconhecido.

A partir do século XX, surge, especialmente na Europa, uma literatura e um pensamento filosófico que tentam rebuscar o sentido da existência e a superação do sentimento de absurdo, diante da crise de valores geradas pela guerra e pela presença constante da morte. Nas décadas de 60 e 70, viram irromper na América Latina regimes ditatoriais, que aplicarão o terror e a morte como instrumentos de controle social.

No romance *Ópera dos Mortos*, a morte é o problema principal com que se depara, de uma forma consciente ou inconsciente, Rosalina, mas também várias personagens das narrativas de Autran Dourado. Ela se transforma em uma presença frequente a nível de conflitos, do ambiente físico e dos próprios objetos:

Pode dizer-se que todas as narrativas de Autran Dourado se organizam em torno de um núcleo ideológico mínimo e totalizante como significação/significado: a morte. Problema fundamental com que se debatem, consciente ou inconscientemente, seus personagens, agentes da narrativa, a morte caracteriza-os e torna-os presença inarredável a nível de conflitos, de ambiente físico, de objetos, de animais e até de matéria. Morte, morrer constitui-se, pois, em situação-chave. Viva, sentida, observada ou conhecida por interposta pessoa (histórias que se contam sobre a morte de alguém) ela confere sentido ao estar no mundo do protagonista ou de personagens secundárias<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup>Maria Lúcia Lepecki, *Autran Dourado: Uma Leitura Mítica*, São Paulo/Brasília, Quíron/Instituto Nacional do Livro, 1976, p. 5.



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

Por conseguinte, no ambiente literário surge, no decorrer dos tempos, uma diversidade bastante ampla em relação aos tipos de morte: morte natural, morte em combate, imolação, homicídio, suicídio, antropofagia, entre outros, temos também a morte como questão social, a qual é objeto de nossa análise.

O tema da morte aparece em diferentes obras de momentos históricos diversos; podemos encontrá-la em todos os gêneros: épico, lírico e dramático. Nos deparamos com tal evento em obras homéricas, na tragédia grega, na Trilogia Tebana de Sófocles, na *Eneida* de Virgílio, em *A Divina Comédia* de Dante, em *Os Lusíadas* de Camões, nas tragédias de Shakespeare, em Goethe, assim como na maioria das grandes obras, dos clássicos aos modernos, de Kafka a Beckett ou Gabriel García Márquez, de Camilo a Machado de Assis.

### 3.2 A MORTE SOCIAL: LITERATURA E EXCLUSÃO

A finitude do ser é uma das grandes chaves da beleza da vida, sermos feitos de matéria finita e estarmos imbuído na finitude da vida é o grande sabor de saber viver e ter consciência disso é algo pleno e belo. A morte constitui a possibilidade da própria ideia de sentido. Sendo assim, pode ser reinventada da mesma forma que a vida é. Por conseguinte, o sentido da vida está em relação contínua com o sentido que se atribui à morte, de maneira que a concepção de vida e nossa concepção de morte são dois aspectos de um único comportamento essencial.

(...) a morte é vivida como uma passagem: morrer aqui é nascer algures. (...) a morte surge como uma passagem e não como um fim abrupto conducente ao vazio. Não há um corte entre vida e morte: uma prolonga a outra, estão uma na outra, indissoluvelmente encaixadas na ordem simbólica que admite a reversibilidade do tempo (THOMAS, 1993, p. 47-58).

A partir disso, a morte é um fenômeno social e cultural, pois ela abrange toda uma sociedade. Podemos utilizar diversos argumentos para estudar a Morte, mas o

principal deles é que ela é “um fato social na medida em que agrupa aspectos físicos, psicológicos e sociais” (DURKHEIM, 2002). De acordo com vários autores (RODRIGUES, 2006; ARIÈS, 2012; THOMAS, 1993), a morte é acontecimento universal e irrecusável. De acordo com o filósofo Heidegger (2001), o homem é “um ser para a morte”, a qual é a única certeza de nossas vidas, todos que nascem, morrem, nas palavras de Thomas, de fato, “vida e morte, ainda que antagônicas, se mostram curiosamente indissociáveis: a criança que nasce leva consigo uma promessa de morte, é um morto em potencial” (THOMAS, 1993, p. 70).

A morte é, em diversos contextos, prenunciada pela fragilidade orgânica, doenças, como indícios de sua proximidade, pelo afastamento voluntário ou compulsório de atividades sociais, dependência, abandono, solidão, assim como um cartão de visita que se apresenta, à sombra da vida que está no fim no indivíduo cujo organismo desgastado esgotou o seu “relógio biológico”.

Logo, a morte é um evento mais radical do que a própria vida, atingindo toda uma esfera social, a morte é fenômeno coletivo e social que se alterna de acordo com o grupo social, o contexto histórico e os aspectos culturais em que ela está inserida. Conseqüentemente, a morte física e a morte social são situações permeadas pelas construções culturais que dão sentido à morte e ao morrer em quaisquer sociedades.

Destarte, a morte social se apresenta na vida dos indivíduos há muito tempo como um dos tipos mais predatórios e excludentes da sociedade. Mas então o que é essa “morte social”? E como ela atinge o indivíduo? Assim, quando o antropólogo Louis-Vincent Thomas (1993) afirma que a morte social acontece ainda na nossa existência, isso implica dizer que todo o sujeito que é perpassado por tal acontecimento vive em um contexto social de total esquecimento e exclusão. A partir disso, temos a manifestação dos outros tipos de morte: a psicológica, a espiritual e a física ou biológica.

Logo, o indivíduo imerso em um contexto de morte social é atingido psicologicamente e até mesmo espiritualmente, acarretando, por fim, a sua morte física. Mas o seu fim não ocorre apenas no biológico, uma vez que isto é na maioria das vezes uma consequência. O contexto social em que ele está inserido, poderíamos dizer que é mais exclusivo, pois esse sujeito vive a margem da sociedade, a mercê de políticas governamentais que não existem e se existem são extremamente precárias.

A morte social é relacionada a uma exclusão social<sup>16</sup> que costuma ser direcionada a um plano de causalidade multidimensional e complexo, assinalada pela estratégia de sobredeterminação constante dos termos que fundam e reproduzem os jogos contemporâneos entre mercado, trabalho, Estados, poder e desejos.

Tal exclusão social se caracteriza por um conjunto de fenômenos que se configuram em um campo deveras abrangente das relações sociais contemporâneas: o desemprego estrutural, a precarização do trabalho, a desqualificação social, a desagregação identitária, a desumanização do outro, a anulação da alteridade, a população de rua, a fome, a violência, a falta de acesso a bens e serviços, à segurança, à justiça e à cidadania, entre outras. E os seus processos compõem um conjunto de referências configuradas historicamente na dinâmica de internacionalização da economia.

A concepção de exclusão aparece de distintas maneiras. Em relação a isso, pensamos no seu aparecimento segundo modelos diferentes de análise, conforme o *locus* ou o *focus* das abordagens de alguns autores.

A exclusão não é só um processo econômico, ela envolve diversos aspectos da vida social, política, cultural, afetiva daqueles(as) que se quer afastados(as) dos espaços de poder, dos espaços de exercício da economia, dos espaços de onde se pode imaginar e compartilhar o mundo (DALCASTAGNÈ, 2017, p. 13).

A sociedade é considerada como a guardiã da ordem e do sentido não só objetivamente, nas suas estruturas institucionais, mas também subjetivamente, na sua estruturação da consciência individual. É por esse motivo que a separação radical ou exclusão do mundo social, constitui tão séria ameaça ao indivíduo. Pois ele não perde, nesses casos, apenas os laços que satisfazem emocionalmente, mas perde a orientação na experiência. Em casos extremos, chega a perder o senso de realidade e identidade.

Ao falarmos sobre a definição de literatura, estamos imersos num amplo âmbito de possibilidades, significados que foram sendo questionados ao longo da história. É certo que a literatura muito enfrentou de oposição, sempre questionada

---

<sup>16</sup> A partir da década de 1990, no Brasil, o termo exclusão social passa a ser usado nas reflexões de diversos pesquisadores sociais e, de forma ampla e crescente, na arena das políticas públicas, ganhando destaque na esteira do combate à pobreza (anotação minha).

quanto à sua validade, utilidade e até mesmo sobre a má influência que poderia exercer e assim corromper as pessoas e criar maus costumes.

Na literatura, a morte social envolve toda uma discussão que provoca o surgimento de diversos questionamentos acerca de problemas sociais que perpassam pela realidade do indivíduo, às vezes esquecido pela sociedade e todo o poder público que o cerca, submetido a duras doses de humilhação, discriminação e forçados a tomar certas decisões imprecisas, humilhantes ou brutais.

Assim, há um número relevante de estudos da literatura brasileira contemporânea que analisa obras literárias que versam sobre essa exclusão como questão social, cultural e política. De acordo com a autora e crítica literária Regina Dalcastagnè,

Em tempos de ruptura democrática e de recrudescimento dos discursos fascistas – que se estabelecem contra os direitos dos trabalhadores, mas também das mulheres, dos negros, dos índios, dos moradores das periferias, da população LGBT, contra sua inserção social e contra suas formas de expressão – refletir sobre as possibilidades da literatura é um gesto mais do que urgente (DALCASTAGNÈ, 2017, p. 11).

Claro que não há uma crença de que a literatura, por si mesma, possa promover a transformação da sociedade e da política, pois isso seria algo totalmente ingênuo, mas tendo em vista a sua grande contribuição social, cultural, sua força expressiva e a legitimidade simbólica de que ainda representa, é possível construir através dela “um universo de discursos em que ocorrem nossos embates e nos quais fazemos nossas escolhas” (DALCASTAGNÈ, 2017, p. 11).

Desse modo, a utilização da literatura deve ser feita sem buscar quietá-la e tão pouco reduzi-la a um fenômeno passageiro. Mas, pelo contrário, de compreendê-la como positiva tanto para o conjunto da produção literária quanto para o fortalecimento de suas potencialidades próprias, estéticas e políticas. Assim, o perceber da literatura como aquela que, antes de tudo, mantém em exercício a língua, sendo ela receptiva às proposições do texto literário. A partir disso, o escritor Humberto Eco aponta o objeto literário como um poder imaterial, ou seja, que não são “avaliáveis a peso, mas que de alguma forma pesam” (ECO, 2003, p. 9).

Na perspectiva do texto literário, em que o autor intencionalmente assume posicionamento diante de uma situação, para o crítico literário e sociólogo Antônio Cândido, resulta-se em uma literatura empenhada. O autor exprime suas convicções

e manifesta-se criticamente, pois “nestes casos a literatura satisfaz, em outro nível, à necessidade de conhecer os sentimentos e a sociedade, ajudando-nos a tomar posição em face deles” (CÂNDIDO, 2006, p. 149).

Por isso é tão importante a discussão sobre os significados que a literatura pode adquirir quando manuseada por outras mãos e utilizada para contar outras experiências que não relacionadas as da elite ou da classe média. Segundo Cândido, a literatura é:

Um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. (CÂNDIDO, 2006, p. 83).

Levando em consideração que tanto a literatura é influenciada pela sociedade, como esta é influenciada por aquela, isso a torna uma ferramenta de grande significância em debates para os entraves sociais existentes na atualidade. Ela como objeto da linguagem, construído por palavras e discursos, é um fator indispensável de humanização, pois possibilita que os nossos sentimentos passem de simples emoção para uma forma mais concreta. Assim, a investigação de exclusões históricas e sociais é uma forma de trazer à tona as relações entre a ideologia subjacente às estruturas que definem a natureza do literário e função da história literária.

Pensando no Brasil e na sua produção literária, tal fato é tão necessário quanto significativo, reflexões e até mesmo posicionamentos em relação as profundas desigualdades sociais que marcam nosso país e que se traduzem em violências de diversos tipos, da exclusão física à humilhação diária de integrantes de grupos marginalizados, passando ainda pelo reconhecimento da força e beleza de suas manifestações artísticas. Por isso a importância do debate brasileiro acerca dos processos de exclusão, levando em consideração a história e as mudanças ocorridas no desenvolvimento da questão social e das relações de desigualdade. Como exemplo, temos o *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, onde se revelam a geografia agreste, as paisagens e os variados tipos humanos. Esses, muitas vezes animalizados ou marginalizados, mas com sua diversidade cultural, múltiplos e ilimitados, personificam e difundem um “lugar sertão”, como o próprio Riobaldo apresenta, ao início de seu relato,

O senhor tolere, isso é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é pôr os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas,

demais do Urucuio. Toleima. Para os de Corinto e do Curvelo, então, o aqui não é dito sertão? Ah, que tem maior! Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; e onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho da autoridade (ROSA, 1995. v. 1, p. 11).

Portanto, não é somente falar da morte social ou exclusão, mas, além disso, promover a formação de críticas reflexivas e cidadãos mais conscientes e responsáveis com as questões sociais, pois, como diz a escritora Lucia Helena, “parece que, ao falar da diferença, ao escrever sobre o assunto uma centena de livros – alguns dos quais deploráveis e superficiais –, estaríamos encaminhando uma solução para o problema da exclusão social” (HELENA, 2007, p. 18). Por isso, os estudos literários, quando articulados com o seu papel educacional ancorado a uma função social de relevância, abrem um campo de reflexão e crítica às formas de silenciamento, de exploração e destituição do humano.

É fundamental que as obras literárias brasileiras versem sobre problemas decorrentes da desigualdade socioeconômica (a exploração, a marginalização, a pobreza) possibilitando o entrever que a injustiça primordial não é mais especificadamente socioeconômica ou material, mas também simbólica, como podemos perceber nas obras da escritora Conceição Evaristo,

Lembro-me de que muitas vezes, quando a mãe cozinhava, da panela subia cheiro algum. Era como se cozinhasse, ali, apenas o nosso desesperado desejo de alimento. As labaredas, sob a água solitária que fervia na panela cheia de fome, pareciam debochar do vazio do nosso estômago, ignorando nossas bocas infantis em que as línguas brincavam a salivar sonho de comida (EVARISTO, 2016, p. 12).

Os problemas decorrentes dessa injustiça simbólica caracterizam-se pela hostilidade, a invisibilidade social e o desrespeito que a associação de interpretações ou estereótipos sociais reproduz na vida cotidiana ou institucional. Em consequência disso, há um prejuízo da autoestima de indivíduos e grupos, mediante processos intersubjetivos. Assim, está em jogo, hoje, a relação entre fatores econômicos e fatores não econômicos na produção da vida social.

Assim, o escritor Euclides da Cunha, na sua obra *os Sertões*, sob a perspectiva antropológica, representa o homem do interior que resiste até o fim, não contra a aspereza inevitável da terra e do ambiente natural – realidade a que ele domina e com a qual convive harmonicamente –, mas contra “as loucuras e os crimes das nacionalidades”.

A preocupação com questões sociais são bem mais visíveis a partir das últimas décadas do século XX, a temática das obras literárias estão cada vez mais relacionada aos entraves sociais presentes na sociedade brasileira, pois há uma forte influência nos movimentos sociais do país de um discurso sobre a pobreza e a questão social diferentemente do século anterior. A literatura da década de 90 se situa em um ambiente de observação e questionamento em espaços comunitários demarcados e submetidos à carência dos bens e serviços que abundam em outros espaços sociais.

Mas vale lembrar que, anteriormente, já havia obras literárias no Brasil que denunciavam formas de injustiças, desigualdades sociais, discriminações raciais, embora não houvesse muitos estudos e preocupações com determinadas vertentes sociais, mas já havia alguns autores que demonstravam interesses por esses assuntos.

Seringueiros opilados, com olhos quase escondidos no rosto inchado e terroso, olhavam, de longe, debruçados no alpendre de zinco do armazém, o “gaiola” formigante de marinheiros e de “brabos”, o qual havia deixado dias antes, e voltaria a rever em breve, um mundo que eles não veriam mais (CAMPOS, 1983, p. 231).

Desse modo, os contos “O Monstro”, “Retirantes”, “O Furtto”, “O Caldo” e “O Seringueiro”, presentes na antologia *O Monstro e outros contos* de Humberto de Campos. Embora a obra tenha sido publicada em 1932, nas primeiras décadas do século XX, a maioria dos contos presentes nessa obra aborda a morte social, por assim dizer a exclusão do indivíduo seja social, psicológica e cultural.

#### 4 A MORTE E SEUS DESDOBRAMENTOS: ANÁLISE DAS NARRATIVAS

Este evento social e cultural inerente às nossas vidas, não vem no fim da vida, mas enquanto se vive. Logo, a vida dos homens como de qualquer ser vivente, teria o fim, mas as respostas dadas a esse fato, que invariavelmente causam espanto e horror, não são sempre as mesmas e levaram bastante tempo para se sedimentar e mudar

A morte é, portanto, à primeira vista, uma espécie de vida, que se prolonga, de uma forma ou de outra, a vida individual. De acordo com essa perspectiva, é não uma "ideia", mas sim uma "imagem", como diria Bachelard, uma metáfora da vida, um mito, se quisermos. Efetivamente, a morte, nos vocabulários mais arcaicos, não existe ainda como conceito: fala-se dela como de um sono, de uma viagem, de um nascimento, de uma doença, de um acidente, de um malefício, de uma entrada para a morada dos antepassados, e, o mais das vezes, de tudo isto ao mesmo tempo (MORIN, 1997, p. 27).

A morte é um acontecimento natural como a sexualidade e o nascimento, em seu encontro todos os homens são iguais. Os "ritos de passagem" realizados no momento da morte, bem como a separação e o luto, nas sociedades humanas tiveram e ainda exercem significados fundamentais com simbolismos diferenciados historicamente e culturalmente de acordo com cada povo.

Podemos perceber a existência de diversas formas de concepções sobre a morte, que variam de acordo com o contexto social e histórico, nesse sentido, a morte é, antes de tudo, uma construção social da mesma forma que outras dimensões sociais. Tudo o que diz respeito a este fenômeno evoca o limite entre natureza e cultura, onde a moralidade pode ou não ser confrontada.

Conseqüentemente, a vida e a morte coexistem no espaço do corpo, habitando o corpo com o paradoxo da vida e da morte e, isso, é cada vez mais visto como um ambiente para conflitos entre a vida e a morte. E as inúmeras interpretações sociais da cultura em relação a este acontecimento pode ser uma ferramenta bastante interessante para compreender a problemática inerente ao luto e ao morrer tanto no nível individual quanto no social.

A morte física e a morte social são situações permeadas pelas construções culturais que dão sentido à morte e ao morrer em qualquer sociedade. A partir disso, podemos perceber que os cinco contos "O Monstro", "O Furto", "Retirantes", "O Seringueiro" e "O Caldo", de Humberto de Campos, presentes na sua antologia O



*Monstro e outros contos*, versam sobre a morte em suas diversas representações, sendo que a morte social se revela de maneira mais constante em todos os contos através da miséria, da dor, do sofrimento, abandono, exclusão, condições sub-humanas impostas aos personagens, além das discussões humanas existenciais.

O *Monstro e Outros Contos* é uma obra rara que arrebatava profundamente, publicada dois anos antes da morte do autor. A obra tem seu início com a criação do homem em o “O Monstro”, depois disso temos a miséria e a realidade dura da pobreza na maioria de suas histórias, com diversos cenários, bem como a seca da serra ou o trabalho árduo dos seringueiros.

O conto é, pois, definido, antes de mais nada, pela ação de contar. Desse modo, Campos aborda em seus contos, de uma forma bem explícita e detalhada, a mata viva ao redor ou a caatinga estéril, chegando a oprimir e deixar a boca do leitor seca e sedenta por água. São poucos os contos que manifestam uma visão otimista para amenizar o horror da vida. E os finais dos contos são sempre surpreendentes, acompanhados de um certo arrepio, uma sensação de mal estar ou de algo que deu extremamente errado, como em “O Furto”.

No livro, há bastante aspectos de agonia, alguns que não são intencionais e sim frutos da realidade da época - como a tenra idade das personagens que passam por inúmeras situações violentas e a maneira quase sexual que o autor as apresenta. Como um todo, é um conjunto perturbador que pende para histórias de terror, tão pouco vistas no cenário nacional da época.

Nessa antologia, os monstros são as próprias pessoas, vistos em algumas situações como selvagens, que acabam se personificando no próprio ambiente em que vivem, na maioria das vezes moldados pela necessidade como em “O Seringueiro”; mas que tão pouco as redimem, pelo contrário, o final delas sempre é um impacto, um abismo em que o personagem se arremessa quando forçado a confrontar com a intensidade de seus atos, ficando em farrapos, seja na mente, no corpo ou no coração.

#### 4.1 HUMBERTO DE CAMPOS E A SUA TRAJETÓRIA

*Escrevo a história da minha vida não porque se trate de mim; mas porque constitui uma lição de coragem aos tímidos, de audácia aos pobres, de esperança aos desenganados e, dessa maneira, um roteiro útil à mocidade que a manuseie.*

Humberto de Campos

O escritor maranhense, Humberto de Campos, nasceu em Miritiba em 1886 e faleceu no Rio de Janeiro em 5 de dezembro de 1934. Ele foi casado com Catharina Vergolino, com quem teve três filhos, Maria de Lourdes, Humberto Filho e Henrique. Filho de Joaquim Gomes de Farias Veras, pequeno comerciante, e de Ana de Campos Veras ficou, a “soturna vila” de “duas ruas somente”, enterrada nos areais maranhenses, deu-lhe o nascimento e o viu perder o pai aos seis anos, a partir da infância em orfandade, começa seu “doido andar por terra alheia”<sup>17</sup>. Apesar de ter passado o maior tempo de sua infância e adolescência com a sua mãe, o seu pai sempre foi uma figura muito significativa, embora o tenha perdido precocemente. De origem humilde e com uma infância cheia de obstáculos, o autor bem cedo começou a trabalhar. Viveu uma parte de sua infância e adolescência em São Luís e Parnaíba, sendo que a maior parte de sua infância foi em Parnaíba, no Piauí.

Deste modo, a biografia desse maranhense pode sintetizar-se num roteiro de linhas passageiras, pontilhadas pelos lugares que lhe marcaram os passos mais diversos sobre o chão, iniciando por Miritiba, a sua cidade natal; Parnaíba, no Piauí; São Luís do Maranhão, depois Parnaíba novamente, passando por Belém do Pará. E, por último, Rio de Janeiro, cidade em que viveu seus últimos dias.

No Piauí, Campos frequentou escolas precárias, foi aprendiz de alfaiate e conheceu a tipografia. No estado maranhense, foi morar com seu tio Franklin e trabalhou como comerciário, executando tal função com maestria, e tipógrafo; Tratou pois de empregar utilmente o tempo fora do trabalho, frequentando as bibliotecas públicas, pois havia despertado vivo interesse em obras de ficção, *em especial as de Júlio Verne*, que se tornou o seu autor favorito na adolescência. Embora tivesse despertado vivo interesse por estas obras e pela leitura em geral, não cogitava tornar-se escritor, antes, acreditava que poderia ter êxito na vida através do trabalho no

---

<sup>17</sup> As palavras entre aspas são do conhecido soneto “Miritiba”, do livro *Poeira*, 2ª série (1911-15), de Humberto de Campos.

comércio. No Pará, fez-se tipógrafo, destacando-se no jornalismo como redator de jornal. Mais tarde, conseguiu trabalhar como secretário na prefeitura de Belém, mas em relação a algumas intrigas políticas, saiu quase de maneira escondida para o Rio de Janeiro, lugar onde construiu seu pedestal da fama como acadêmico, deputado e escritor, vindo findar seus dias como servidor federal de uma função compensatória. Logo que chegou ao Rio, estabeleceu forte amizade com Coelho Neto, autor que tanto admirava.

No seu livro de *Memórias e Memórias Inacabadas*<sup>18</sup>, ele recolheu e rascunhou dados em datas espaçadas e distanciadas, desde 1912, momentos de autocontemplação em que o seu eu profundo terá enxergado, com maior clareza, as curvas e ladeiras dos caminhos percorridos: nas suas memórias, temos a certeza de encontrar

A confissão pública de faltas particulares, numa penitência de possíveis pecados de egoísmo e de orgulho; e a demonstração de como pode um homem, pela simples força da sua vontade, desajudado de todos os atributos físicos e morais para a vitória, libertar-se da ignorância absoluta e de defeitos aparentemente incorrigíveis, desviando-se dos caminhos que o levariam ao crime e à prisão para outros que o poderão conduzir a uma poltrona de Academia e uma cadeira de Parlamento (CAMPOS, 2009, p. 23).

Nas suas memórias, ele relata de maneira bem peculiar e instigante uma grande parte de sua vida, que vai desde a infância até a sua juventude e os lugares em que ele viveu também estão presentes nessa obra “E, como intensidade, como trabalho, como sofrimento, a minha infância durou um século” (CAMPOS, 2009, p. 24). O falecimento de seu pai foi algo muito duro para ele, a partir desse acontecimento, nunca mais a sua vida foi a mesma, a fartura que rondava seu lar em Miritiba, agora com a mudança o cenário era outro, tudo faltava para ele e sua família. Sem condições nenhuma, mal tinham o que comer. As distrações dele quando criança se limitavam a coisas bem humildes, como frutos de jatobá, ou carreteis de linha. A única vez que pode ter em mãos um brinquedo de verdade, foi roubado e, isso, por poucas horas, até sua mãe descobrir e castigá-lo pela façanha.

Apanhei, com certeza, a minha surra. Fui apontado, sem dúvida, às crianças felizes e que tinham pai, como um menino mau [...] Foi esse, na minha vida de criança, o único brinquedo bonito, e de loja, que possuí. Posse criminoso e precária. Alegria misturada de sofrimento, e que durou um instante.

---

<sup>18</sup> *Memórias e Memórias inacabadas*, foi publicado pela primeira vez em 1933, somente a primeira parte intitulada de *Memórias*, mais tarde, após o seu falecimento foram reunidas a segunda parte do livro, as *Memórias Inacabadas*, posto que devido à sua morte em 1934, ele não conseguiu concluir o seu livro de memórias.

Contentamento íntimo que terminou em humilhação ostentosa. Festa de alma que se tornou agonia (CAMPOS, 2009, p. 100).

Essa memória foi tão marcante que Campos chega a comparar a felicidade para ele igual esse brinquedo roubado, que ele tentava, a todo custo, esconder e dissimulava de forma assustadora em seu coração, e que, no entanto, quando descobriam a tomavam, sem dó e nem piedade, o que custaria tão pouco deixarem com ele.

Sobre Miritiba, local de seu nascimento, ele fala de suas memórias desse lugar, ainda que um tanto escasso, mas lá ele viveu os melhores dias de sua infância com seu pai e toda a sua família. Ele dedica um capítulo de suas *Memórias* à sua vila natal.

Faltam-me elementos históricos e geográficos para escrever sobre a pequena vila em que nasci. Sei apenas, que foi uma antiga aldeia de índios, mas ignoro a data e, mesmo, o século em que a Civilização começou a penetrá-la [...] E na praia, ou nas dunas claras e limpas, redes enormes, cor de ferrugem, secam ao sol (CAMPOS, 2009, p. 41).

Um dos capítulos mais bonitos de seu livro de *Memórias*, é o que fala sobre “Um amigo de infância”, um amigo ilustre e diferente, porém muito especial. Seu amigo cajueiro, que achava ainda criança e sua mãe o incentivou a plantar no fundo do quintal de sua casa em Parnaíba. A natureza o ofereceu, ali, um amigo. Embora ainda uma castanha, mas que cresceu rapidamente, mais rápido até do que o próprio Humberto de Campos. A relação linda existente entre os dois vai se fortificando com o passar do tempo e sendo descrita detalhadamente e de maneira bastante poética. O momento mais magnífico dessa amizade são as despedidas, a primeira aos treze anos, quando Campos vai para o Maranhão e se despede do seu amigo.

Aos treze anos da minha idade, e três da sua, separamo-nos, o meu cajueiro e eu. Embarco para o Maranhão, e ele fica. Na hora, porém, de deixar a casa, vou levar-lhe o meu adeus. Abraçando-me ao seu tronco, aperto-o de encontro ao meu peito. A resina transparente e cheirosa corre-lhe do caule ferido. Na ponta dos ramos mais altos abotoam os primeiros cachos de flores miúdas e arroxeadas como pequeninas unhas de crianças com frio.  
- Adeus, meu cajueiro! Até à volta! Ele não diz nada, e eu me vou embora (CAMPOS, 2009, p. 137).

A segunda, quando ele retorna de São Luís, o seu amigo cajueiro já está moço, robusto e imenso e ele já não o reconhece, pois Campos já é homem, mais velho e maltratado pela enfermidade, “- Adeus, meu cajueiro! E lá me vou outra vez e para sempre...” (CAMPOS, 2009, p. 138).

Embora a sua infância seja cheia de percalços que vão acompanhá-los até a sua fase adulta a maneira como encara certas situações de tristeza nos surpreende, porque esse ilustre escritor traz em suas memórias detalhes minuciosos repletos de uma certa espirotuosidade.

Eu ainda não havia completado sete anos quando, em 1893, partimos de Miritiba, no Maranhão, para Parnaíba, no Piauí. [...] Uma das minhas travessuras mais antigas foi a em que figura, como vítima ingênua e confiante, a minha irmã pequenina. Nós tínhamos regressado do Massena<sup>19</sup>, nossa fazenda de gado, onde eu havia assistido à bárbara faina ferra das reses novas. [...] Certa noite, já em Miritiba, brincávamos, minha irmã e eu, sobre uma esteira, no quarto de dormir. Ela cortava e cosia pequenos pedaços de pano, preparando um vestido para a sua boneca. Eu, não sei o que fazia. Junto a nós, sobre a esteira, uma lamparina de querosene fulgia e fumegava, esticando a chama vermelha e inquieta, como a língua do próprio Diabo convidando ao pecado (CAMPOS, 2009, p.59).

Aos dezessete anos começa a exercer a carreira jornalística no Pará, profissão esta a qual se dedicou muitos anos e com uma extrema maestria, trabalhou para diversos jornais, a maioria deles, eram do Rio de Janeiro. Além de um grande jornalista, foi um admirável escritor, escrevendo inúmeras obras, dentre elas, romances, contos, crônicas, memórias e poesia. Ele também teve uma carreira política bem intensa, ele foi deputado federal do Maranhão por um longo tempo e devido essa visibilidade tanto no cenário político quanto no literário, o autor fez grandes amizades, como a de Coelho Neto e Emílio Menezes.

Ele publicou seu primeiro livro de versos em 1911, intitulado *Poeira*, aos 24 anos. Em 1919, ingressou na Academia Brasileira de Letras, sucedendo Emílio de Menezes na cadeira n.º 20, Campos foi recebido para tomar posse no dia 08 de maio de 1920, pelo acadêmico Luís Murat. Apesar de ter sido eleito na ABL, ele sempre reclamou, em seus textos, da falta de reconhecimento para com sua obra, comparada com outros autores da época.

Em 1912, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde confirmou seus trabalhos na carreira jornalística carioca no jornal *O Imparcial*.

Nesse período eram colegas de Humberto de Campos alguns escritores que, posteriormente, tornaram-se ilustres: Goulart de Andrade, Rui Barbosa, José Veríssimo, Júlia Lopes de Almeida, Salvador de Mendonça e Vicente de Carvalho. João Ribeiro era o crítico literário do jornal. Na época, José Eduardo de Macedo Soares também escrevia incentivando a agitação da segunda campanha civilista, movimento ao qual Campos viria a aderir (SCHEIBE, 2008, p.36).

---

<sup>19</sup> *Massena* era a fazenda do pai de Humberto de Campos, Joaquim Gomes de Farias Veras.

Humberto de Campos escreveu textos para diversos jornais, incluindo os cariocas *O jornal*, *Gazeta de Notícias*, *O Imparcial* e *Correio da Manhã*. Em São Paulo trabalhou no *São Paulo Jornal*, *Correio Paulistano* e *A Gazeta*; na Bahia, no jornal *A Tarde*; no Recife, no *Jornal do Recife*; e, em Porto Alegre, no *Diário de Notícias*. No seu livro *Diário secreto* volume I, ele ainda afirma que escrevia todos os dias para alguns jornais:

Um artigo, diário, assinado, para *O Jornal*; um outro, anônimo, igualmente diário, sobre comunismo, para a mesma folha; ainda, todos os dias, para o *Diário da Noite*; três páginas por semana, para o jornalzinho humorístico *Não pode!*; anúncios comerciais para *A Capital*; e, a cada noite, 400 vocábulos para o *Vocabulário Ortográfico da Academia* (CAMPOS, 2010, p. 162).

No meio de todas as agitações políticas, em 1917, Campos escreveu a segunda série do livro de poesia intitulado *Poeira*. Depois disso, em 1918, lançou *Da seara do Booz*, volume de crônicas, e, em 1919, *Vale de Josaphat*, uma coletânea de contos humorísticos. Não satisfeito com a promissora carreira de jornalista e escritor, em 1920 foi eleito Deputado Federal pelo Maranhão, e, neste mesmo período, escreveu o livro de contos humorísticos *Tonel de Diógenes* e lançou *Mealheiro de Agripa*, obra de comentários políticos e literários. Em 1921, sob o pseudônimo de “Conselheiro XX”, escreveu uma de suas célebres obras, *A serpente de bronze*, coletânea de crônicas e contos, “- Foi uma desgraça, patrão! Imagine o senhôre, que eu vinha cá com o dinheiro na mão, uma cédula de vinte mil réis, e o cachorro avançou-me neles, e engoliu-os!” (Campos, 1921, p. 16), fragmento da crônica “O troco”, presente nesta coletânea que assim como os demais manifestam um certo humor ácido em relação às situações cotidianas vivenciadas em sociedade.

Conselheiro XX foi um famoso pseudônimo que o autor teve. O escritor utilizava o Conselheiro XX para expor suas duras críticas à sociedade carioca. Até mesmo as famílias tradicionais que não permitiam às suas filhas leituras feitas deste autor (SCHEIBE, 2008, p. 54). Campos também fazia uso de outros pseudônimos, menos famosos, entre os quais destacam-se, Almirante Justino Ribas, Luís Phoca, João Caetano, Giovani Morelli, Batu-Allah, Micromegas e Hélios.

Mas o sucesso profissional como cronista, ainda lhe reservava muitos louros, na década de 20, época em que já não ocultava seu nome de batismo e assinava seus textos com ele. Desta maneira, podemos considerar que em relação ao pouco tempo em que viveu o autor maranhense produziu muitos livros.

Em 1923, enquanto escrevia a crítica *Carvalhos e roseiras*, o autor substituiu Múcio Leão na coluna de crítica do jornal Correio da Manhã. Antes da Revolução de 1930, Campos escreveu o livro de contos *A bacia de Pilatos*, ainda em 1923. No ano seguinte, escreveu *A funda de Davi*, contos humorísticos; e, em 1925, *Pombos de Maomé* e *Grãos de mostarda*, ambos livros de contos humorísticos. No ano de 1926, publicou *Antologia dos humoristas galantes* e *O arco de esopo*, dois livros de contos. Em 1927, lançou *Alcova e salão*, obra de contos; e, em 1928, o livro de anedotas *O Brasil anedótico*. Nesse mesmo ano, publicou a *Antologia da Academia Brasileira de Letras*, com pesquisas históricas e literárias (SCHEIBE, 2008, p.38).

Com a saúde já debilitada, Humberto de Campos publicou suas *Memórias* (1886-1900) em 1933, na qual descreve suas lembranças dos tempos da infância e juventude. A obra obteve imediato sucesso de crítica e de público, sendo objeto de inúmeras edições nas décadas seguintes. O escritor estava escrevendo uma segunda parte da obra quando veio a falecer, vindo à tona somente postumamente com o título de *Memórias Inacabadas*. Embora não seja um autor lido constantemente, Campos é dono de uma vasta produção literária, onde encontramos poesias, diários, memórias, anedotas, contos, crônicas, histórias para crianças, conhecida como *Histórias infantis* e críticas.

Em 1934, escreveu seus 4 últimos livros: *Sombra das tamareiras*, reunião de contos; e *Sombras que sofrem*, volume de crônicas. Desse modo, o talento de Campos foi apressado pela hipertrofia da hipófise, doença progressiva diagnosticada em 1928, que o levaria à morte. Com o agravamento de suas dores, após vários anos de enfermidade, que lhe provocou a perda quase total de sua visão e graves problemas no sistema urinário, Humberto de Campos faleceu no Rio de Janeiro, em 5 de dezembro de 1934, aos 48 anos.

Quarenta e oito anos, hoje! Tento olhar para trás, e não posso. O caminho por onde vim está de tal modo obstruído que eu não vejo, sequer, o vestígio da minha passagem. Sei, apenas, que cheguei até aqui todo ferido, quase cego, e tão cansado que não posso, quase, ir para diante.  
Quem dá um cajado a um peregrino enfermo, e só? (CAMPOS, 2010, p. 544)

Ameaçado de cegueira, já com uma das vistas perdida e, assim, de tornar inútil precisamente quando sentia o espírito melhor provido para a realização de uma obra literária que me sobrevivesse, eu sou como um operário que passou anos inteiros a carregar o material para construção de um abrigo para os seus dias, e a quem cortam os braços no momento em que vai lançar o primeiro tijolo (CAMPOS, 2010, p.13).

Mas a vida, a dimensão da vida e do viver, transpassa a biografia rasa e no caso de Humberto de Campos, os traços de sua curta passagem ficaram em páginas

esparsas de sua obra e fixaram-se de permanentes em suas *Memórias*, por ele, infelizmente, deixada a meio caminho. No dia 6 de dezembro, um dia após o seu falecimento, o jornal *Correio da Manhã*, periódico em que o jornalista escreveu, assim descreveu a sua morte para o Brasil:

Homem de uma sensibilidade delicadíssima, de uma percepção profunda das coisas, sabendo manifestar os pensamentos com requinte e sutileza. Ninguém no Brasil escreveu até hoje melhor do que ele; com mais brilho nem maior emoção. Poeta e escritor, jornalista de mão diurna e noturna, trabalho profissional. Sua obra aí está como monumento que honra as letras brasileiras de todos os tempos. Morto, Humberto de Campos é um grande vácuo que se abre nas fileiras da inteligência nacional (CORREIO DA MANHÃ, 1934, p.15).

Em relação à Literatura Maranhense, Humberto de Campos irá aparecer na terceira fase de nossa literatura, a qual aconteceu em 1899 a 1930 e, os escritores dessa geração se automearam os Novos Atenienses. Os “Novos Atenienses” foi a expressão utilizada por Antônio Lobo para denominar os intelectuais / literatos que vivenciaram o período de renascença artístico-cultural ocorrido entre a última década do século XIX e as duas primeiras do século XX, no Maranhão e mais particularmente na sua capital, São Luís. Os autores dessa época produziram em nosso estado uma literatura que veiculava e representava muitos fatos históricos de sua época, buscando esse efeito de “realidade”. Em geral, suas obras apresentam principalmente a condição dos intelectuais na sociedade maranhense de princípios do século XX, quase sempre os representando, seja por meio de personagens, narradores ou eu-poéticos, como homens sofridos, decadentes e pessimistas diante da sociedade em que viviam.

#### A sociedade maranhense desse período para esses autores

[...] era definida como uma entidade dominada pela apatia, pelo marasmo, estiolada por “*rachaduras solarescas*”, depauperada pela “*fuga de cérebros*”, carcomida pelo amesquinamento moral, apoucada pelo perecimento precoce de iniciativas de cunho revitalizador, traspasada pela sensação contagiosa da decadência, desfalcada pela quebra paulatina dos elos geracionais, institucionais e de capital cultural necessários à manutenção de nexos evolutivos, a penosa constituição de um sistema cultural relativamente dinâmico no seio dessa mesma sociedade demandava um esforço convergente das energias desgarradas com vistas à manifestação de um “*estado de espírito coletivo*”. (MARTINS, 2006, p. 136)

Os Novos Atenienses fundaram em 1900 a Oficina dos Novos cujos propósitos eram “culto aos grandes vultos do passado; incentivo ao autor contemporâneo pela publicação de seus livros; promoção e solenidades cívico-literárias; organização de uma biblioteca do autor maranhense; manutenção de um



periódico literário” (MARTINS, 2006, p. 204). Esse período de efervescência cultural foi muito importante para a nossa literatura, pois foi nesse momento de grandes mutações que a Academia Maranhense de Letras foi fundada, precisamente em 1908.

Embora Humberto de Campos não morasse mais no Maranhão nesta época, como a maioria dos outros autores, ainda assim ele obteve uma notável influência tanto no meio político quanto no cenário literário. Como deputado federal do Maranhão durante alguns anos, esteve envolvido em várias discussões e momentos políticos relevantes no Brasil. Contudo, durante a Revolução de 1930, o Congresso foi dissolvido e Campos perdeu o mandato. Porém o autor tinha como seu grande admirador Getúlio Vargas, que lhe concedeu o posto de inspetor de ensino e diretor da Casa de Rui Barbosa. Esses fatos estão detalhados em seus diários secretos, obras tidas como revelação de suas confissões mais recônditas relacionada a ele e à sociedade brasileira, principalmente a carioca.

No dia 15 de março de 1934, o escritor confiou à Academia Brasileira de Letras a guarda do seu *Diário*, entregando-lhe os originais em dois pacotes, com a seguinte exigência: que só fosse aberto e publicado no ano de 1950. Passados os anos, foram devolvidos no tempo certo à sua família, que ficou dividida entre publicar ou não, visto que os fatos e as figuras que neles estavam registrados, ainda estavam vivas ou muito vivas na lembrança de todos. Inclusive, um dos filhos de Campos foi ameaçado de morte, caso tais registros fossem publicados.

Humberto de Campos demonstrou conhecimento, apreciação e manteve-se fiel à tradição de um gênero que está relacionado às marcas do seu caráter, o sarcasmo e o maldizer. E no seu *Diário* não há como negar, ele mesmo não esconde tal aparecimento, embora não haja pleno contentamento, pois nem lhe falta um constrangido reconhecimento de sua própria natureza “perversa”.

Há, em mim, a volúpia da perfídia. Não é, propriamente, volúpia, pois que isso às vezes me desagrade a mim mesmo. A perfídia tornou-se em mim uma função, ou antes, um produto mecânico. Eu louvo, ou ataco, de tal forma, que o indivíduo alvejado não sabe se me há de mandar um agradecimento ou um tiro. (CAMPOS, 2010, p. 164)

Obviamente, que seus diários não se tratam meramente de revelações, mas de momentos importantes tanto para o Brasil como para o autor, visto que a sua proximidade aos fatos não o impede de situar-se compreensivamente no meio da História, como um elemento facilitador do refazer dos elos entre aquele passado e

aquele presente. Além disso, o percebemos muito mais às voltas com a sua própria condição humana, menos satírica, mais interiorizada, abrindo as entranhas à dor incessante e à resignação heroica, não obstante a sua consciência de que o sofrimento o deixou a meio caminho na realização do programa literário que fez a sua razão de viver.

Assim, o primeiro volume do *Diário Secreto* cobre os anos de 1915, 1917, 1928 e 1929, os quais assinalam o período de formação do autor como jornalista e homem público, e revelam o registro de vivência e experiência dele, além de mostrar como foram os tempos da Velha República brasileira, no plano político e literário.

O segundo volume começa na véspera da Revolução de 1930, a qual temos os atores que estão nesse proscênio e os personagens que, dos bastidores, responderão por muitas promessas e peripécias do que chamamos de Era Vargas. Seguindo ininterruptamente, até a última semana de vida do escritor, em fins de 1934.

Logo, em seu *Diário Secreto I e II* volume, nós percebemos toda essa trajetória dele e os percalços vivenciados por ele em relação ao mundo das letras e da política e meio a esses conflitos a sua afirmação como um brilhante jornalista. Além disso, a sua frágil saúde física que o comprometia a cada ano, mas nada disso, o impediu de ser um escritor notável tanto para o cenário literário local quanto para o brasileiro. E temos como comprovação disso ruas, praças, avenidas, monumentos e várias instituições no Brasil perpetuadas com o seu nome.

Podemos dizer que essa presença da morte constante na maioria das narrativas do autor, é devido à relação de suas obras com a sua própria vida, pois ele convivia constantemente com tal evento de forma consciente, ou até mesmo, inconsciente, primeiro para alcançar uma visibilidade notória no mundo das letras, ele paga altíssimo preço, sacrificando a sua saúde e a sua própria família, tal fato é evidenciado no seu *Diário Secreto* no primeiro volume,

Pretendo, apenas, que meu nome me sobreviva, que se fale de mim quando eu já repousar no seio da terra. Eu me mato, pois, para dilatar a vida. Quero enganar a Morte, deixando no mundo o meu rastro, para que os estudiosos de amanhã me procurem, depois que ela me tenha levado. Quem sabe, no entanto, se eu me não estou enganando a mim mesmo? (CAMPOS, 2010, p. 273)

Então não podemos deixar de levar em conta que a literatura era a obsessão da vida Humberto de Campos, pela qual viveu e sofreu como um enterrado vivo.

Mesmo com as inúmeras enfermidades e com uma sensibilidade aguçada a estas, principalmente nos seus últimos anos de vida, ele nunca parou de escrever, o desejo de seu nome permanecer entre os vivos era muito intenso. Além disso, Campos considerava que as histórias tristes, de dor e sofrimento, faziam parte de nossas vidas, para ele o homem que em toda a sua vida não tivesse uma história triste para contar era um ser “desgraçado”. O sofrimento para ele era como um irmão xifópago, no dia que os separassem ambos morreriam.

Às vezes, choro sozinho. Choro, com pena de mim. Choro, com saudades de mim. Mas, é preciso trabalhar, e eu trabalho. Trabalho, e sorrio. E quantas vezes, ao ser entregue à porta, ao portador, o artigo que acabo de escrever, e em que há alegria ou sarcasmo, não mergulho a cabeça nas mãos, e solução longamente, atormentado pelas dores que me perseguem!...  
- Ri-te, palhaço! (CAMPOS, 2010, p. 539).

A teórica Nélia do Nascimento Ferreira confirma que a vida do escritor era uma “peregrinação melancólica” (FERREIRA, 1990, p. 30). Fazendo alusão ao seu estilo de vida, o próprio Campos confessa, em um de seus textos:

Trabalhei sempre, escrevi sempre, e não cessei de prover, com os recursos da minha pena, as necessidades da minha casa. Retirei os meus filhos do colégio, a menina com quinze, o menino com treze anos, atirando-os ao trabalho, de modo a prepará-los para o momento em que lhes faltasse o meu braço. Mas, não desanimei nunca. Uma alegria diabólica me enchia o coração toda a vez que, numa crise mais violenta, vencida a morte, que rondava a minha porta. Raro era o dia, por isso, em que não aparecia, na imprensa, o meu artigo alegre. A ironia das minhas crônicas era, quase, o esgar da caveira que fazia sorrir aos que tinham carne nas faces. (CAMPOS, apud PIKANÇO, 1937, p. 287)

Humberto de Campos foi um autor bastante versátil. Nos contos, nas crônicas, nos ensaios e versos dele, percebemos, às vezes, o julgamento de um autor moralista e sentimental, e, em outras, de um escritor contemporâneo, com ideias progressistas, que cercavam uma sociedade recentemente saída da economia centrada na mão-de-obra escrava, ligado aos tumultos da Revolução de 1930 e arraigado na urbanização. Seus textos proliferavam, então, nos meios de comunicação, principalmente nos jornais. O número de leitores não era muito expressivo, mas destacava-se o público feminino.

Assim sendo, podemos perceber que na sua antologia *O Monstro e outros contos*, a dor e o sofrimento como uma representação da morte, mas não somente essa morte biológica, mas nomeadamente a morte social, um cenário de exclusão com que se debatem os personagens, os distingue e os transforma em presença

irremovíveis a níveis de conflitos, de ambiente físico, de objetos, de animais e até de matéria.

Pelas margens sagradas do Eufrates, que fugia, então, sem espuma e sem ondas, caminhavam, na infância maravilhosa da Terra, Dor e Morte. Eram dois espectros longos e vagos, sem forma definida, cujos pés não deixavam traços na areia. De onde vinham, nem elas próprias sabiam. Guardavam silêncio, e marchavam sem ruído olhando as coisas recém-criadas (CAMPOS, 1983, p. 9).

“O Monstro”, conto de abertura da antologia *O Monstro e outros contos* de Campos, apesar de não trazer personagens “humanos”, somente o Homem, mas fala da criação do homem e coloca de modo reflexivo como personagens centrais a “Morte” e a “Dor” e o “Homem” no meio desse embate existencial. Assim, ambos são elementos essenciais para a formação do ser humano, apresentando as suas características no decorrer da obra.

Destarte, nos demais contos a Morte e a dor são elementos bastante presentes, revelando personagens extremamente miseráveis e donos de destinos cruéis, mas que permanecem firmes e fortes, embora fisicamente não demonstrem isso.

À margem do rio, parou, olhando a torrente. As águas gorgolejavam sinistramente lá embaixo, no escuro. Ajoelhou-se, persignou-se, e balbuciou, trêmula, a oração dos mortos. Chegou o xale mais para o corpo magro, num arrepio. E, fechando os olhos, deixou-se rolar, como um fardo, pelo declive da ribanceira... (CAMPOS, 1983, p. 34).

Os contos presentes nessa obra nos revelam personagens envolvidos em conflitos existenciais, desamparados pela sociedade e quaisquer políticas sociais, são expostos às circunstâncias mais adversas possíveis. O cenário de exclusão perpassa toda a existência deles, na maioria das vezes o acompanha desde o nascimento até o findar de suas vidas.

Desta forma, falar de Humberto de Campos e algumas de suas obras, embora de forma sucinta como discutido anteriormente, nos permite um conhecimento mais aprofundado sobre o autor e sua vasta obra. Apesar de ser um escritor bem contemporâneo no Brasil, pertencente ao século XX, são poucas pesquisas que versam sobre a trajetória dele, sendo ele quase que desconhecido por alguns brasileiros.

## 4.2 O MONSTRO: A MORTE E A DOR

O homem é atualmente inclinado a buscar o prazer e a fugir da dor e é por meio do critério do prazer que nós avaliamos todas as outras coisas. Portanto, o ser humano sempre está dando um jeito de escapar ou não encarar a dor e, conseqüentemente, a morte. Mas em o conto o “Monstro”, de Humberto de Campos, essas duas são de suma importância e possuem papéis centrais.

Assim, “O Monstro”, não por acaso, é o conto que inicia a antologia de Humberto de Campos *O Monstro e outros contos*. Uma história, digamos que um tanto intrigante, pois as duas personagens principais, a Morte e a Dor, são elementos que estão presentes na trajetória humana desde o princípio do mundo, por assim dizer desde a criação do homem. Em “O Monstro”, a Dor e a Morte, surgem antes da criação do homem, pois foram elas duas que o criaram.

Portanto, no conto, há a pretensão de flagrar a natureza no momento seguinte ao da Criação. Revelando uma narrativa que faz alusão ao primeiro livro da *Bíblia*, Gênesis, sua linguagem está relacionada a uma particularidade da fantasia dos mitos. Neste caso, o autor revela ao leitor um mito pessimista, que coloca Dor e Morte como criadoras do homem. O tom sóbrio é destacado em grande parte da narração.

Pelas margens sagradas do Eufrates, que fugia, então, sem espuma e sem ondas, caminhavam, na infância maravilhosa da Terra, a Dor e a Morte. Eram dois espectros longos e vagos, sem forma definida, cujos pés não deixavam traços na areia. De onde vinham, nem elas próprias sabiam. Guardavam silêncio, e marchavam sem ruído olhando as coisas recém-criadas (CAMPOS, 1983, p. 9).

Embora haja uma referência ao livro de Gênesis, a partir da criação, não podemos comparar, pois o livro bíblico, que tem origem do latim “nascimento”, retrata o princípio de tudo. Desse modo, ao longo dos capítulos, podemos compreender a história e os acontecimentos na criação do mundo, ou seja, como tudo se originou. Deus, após criar os céus e a terra, cria o homem à sua própria imagem. Em contrapartida, em o “Monstro”, quem cria o homem é a Morte e a Dor. E com o decorrer da narração, essa criação passa a ser vista com um certo temor pelas demais criaturas, sua aparência se apresenta mais como um monstro do que um ser humano.

Logo, essa alusão do homem ser visto como uma criação monstruosa, estaria mais direcionada a uma crítica. Uma crítica ao homem, a uma criação que poderíamos dizer cheia de falhas e fracassada de acordo com o autor, o qual apresentava uma

visão muito pessimista, principalmente de si próprio. E como afirmação de tal pensamento, temos o desfecho do conto, que acaba com a destruição dessa criação: o Homem.

Desse modo, as duas personagens, a Morte e a Dor, caminham lado a lado numa mesma sintonia, assim podemos considerá-las como se fossem irmãs, onde uma depende da outra para ter sua plena completude e ambas provocam pavor nas demais criaturas da Criação. Elas são consideradas como inimigas da vida, as vilãs, pois as suas passagens agoniam, aterrorizam e entristecem todo o cenário do paraíso, assim acontece com a presença do seu filho, as criaturas sentem as mesmas reações ao vê-lo.

Em alguns momentos, a Dor deixa a sua companheira se aproximar de forma mais íntima e amigável, ao ponto de se estenderem os braços cordialmente como se fosse um abraço fraternal “Súbito, como se a detivesse um grande braço invisível, a Dor estacou, deixando aproximar-se a companheira” (CAMPOS, 1983, p. 11). Elas, com seus semblantes de tristeza, avisam a chegada com arrepios e tremores que até o próprio vento parece correr mais veloz e gemer mais alto com as suas presenças lentas.

Em passo triste, a Dor e a Morte caminham, olhando, sem interesse, as maravilhas da Criação. Raramente marcham lado a lado. A dor vai sempre à frente, ora mais apressada; a outra, sempre no mesmo ritmo, não se adianta, nem se atrasa. Adivinhando, de longe, a marcha dos dois duendes, as coisas todas se arrepiam, tomadas de agoniado terror (CAMPOS, 1983, p. 11).

No entanto, as duas companheiras não veem graça e nem sentem interesse nas maravilhas da Criação. Então, surge a ideia de criarem, com as suas próprias mãos, um ser modelado por elas, sem a interferência de mais ninguém. E a dor, como se fosse a mais “responsável”, pensa em tudo e a Morte somente concorda. Além disso, elas fecham um acordo, no qual quando a Dor vier a se fatigar com a criatura, a Morte está autorizada para tomá-la em seu regaço. Com o acordo fechado começa a criação.

- E se nós próprias fizéssemos, com as nossas mãos, uma criatura que fosse, na Terra, o objeto carinhoso do nosso cuidado? Modelado por nós mesmas, o nosso filho seria, com certeza, diferente dos auroques, dos ursos, dos mastodontes, das aves fugitivas do céu e das grandes baleias do mar (CAMPOS, 1983, p. 12).

A Dor contribui com a água e a Morte contribui com o barro para a sua criação, mas esse barro vem de uma lama pútrida, o que nos revela de imediato que a criatura

é um plágio da obra divina, por conseguinte, um ser sombrio e macabro. E trabalharam horas e horas até finalizarem a horripilante obra.

Horas depois, possuía a Criação um bicho desconhecido. Plagiado da obra divina, o novo habitante da Terra não se parecia com os outros, sendo, embora, nas suas particularidades, uma reminiscência de todos eles. A sua juba era a do leão; os seus dentes, os do lobo; os seus olhos, os da hiena; andava sobre dois pés, como as aves, e trepava, rápido, como os bugios (CAMPOS, 1983, p. 13-14).

A criatura tem a face do seu criador, portanto, o filho das personagens tem a sua feição, por assim dizer, o seu semblante. Embora a criatura tenha uma reminiscência de todos os seres, não se parecia com os outros, esse novo habitante da terra. Os demais habitantes começaram a se indagar que bicho desconhecido era aquele. Sendo capaz de causar as mesmas reações que as suas criadoras causam, geradas algumas vezes pelo seu ar de elevação ou pela sua fisionomia, de uma singularidade sem igual, outras pela sua liberdade ou pelo olhar misterioso e enigmático que manifestava.

Com uma aparência totalmente diferente de qualquer criatura vista antes, como um monstro ele é descrito, características e habilidades de diferentes animais, embora seja um ser que demonstre superioridade, a criatura das irmãs, Morte e Dor, é repellido pelas demais criaturas, ou poderíamos dizer pelos outros animais.

Repellido pelos outros seres, marchava, assim, o Homem pela margem do rio, custodiado pela Dor e pela Morte. No seu espírito inseguro, surgiam, às vezes, interrogações inquietantes. Certo, se aqueles seres se assombravam à sua aproximação, era porque reconheciam, unânimes, a sua condição superior (CAMPOS, 1983, p. 14).

A compassada harmonia que caracteriza as inseparáveis irmãs é destruída em um final enigmático, onde o homem, no centro de uma disputa complicada e possessiva, se transforma em apenas um monte de lama carregado nos ombros da Morte. Em uma disputa desenfreada pela primazia na criação, fizeram com que elas se desafiassem, ocasionando em uma discussão sem fim e como não houvesse nenhum um outro para fazer uma conciliação, houve uma gritaria tremenda e as duas resolveram tirar a parte que cada uma contribuiu para a formação de seu filho. Assim, com a mesma sobriedade que se inicia a história, esta também se finda.

Abrindo os braços, a Dor lançou-se contra o monstro, apertando-o, violentamente, com as tenazes das mãos. A água, que o corpo continha, subiu, de repente, aos olhos do Homem, e começou a cair, gota a gota... Quando não havia mais água que espremer, a Dor se foi embora. A Morte aproximou-se, então, do monte de lama, tomou-o nos ombros, e partiu... (CAMPOS, 1983, p. 15).

O Homem, o filho da Dor e da Morte, deixa escorrer todas as gotas dos seus olhos em forma de lágrimas, as quais representam a Dor. Todas as dores se vão e a Morte o toma e o leva embora. Assim, é a morte e a dor para nós, uma antecipa a outra e sempre as tememos, porque elas representam os nossos medos mais profundos e existenciais. Desse modo, “seja no interior de uma perspectiva humanista, seja a partir de uma perspectiva que se pode denominar não-humanista que concebe que concebe a obra de arte como experiência da morte possível” (DUARTE, 2008, p. 413).

A criação do homem pela Morte e Dor, essas duas irmãs, será uma metáfora que perdurará nos demais contos da antologia do autor, pois as duas estão entrelaçadas e são reveladas em todas as narrações de forma aterrorizante, surpreendendo o leitor com as mais angustiantes situações. Apesar deste primeiro conto ter um começo e final bastante sóbrio, nas outras histórias são apresentadas circunstâncias extraordinárias, algumas vezes até inconcebíveis para nós.

Visto que “a morte é a possibilidade do homem, sua única esperança de ser homem” (DUARTE, 2008, p. 422). Portanto, “O Monstro” é o conto que dialoga com os demais, além de ser uma via de reflexão em relação à nossa existência e a discussão acerca da morte.

#### 4.3 A MORTE SOCIAL EM *RETIRANTES*

A morte é um evento com que se debate a maioria dos personagens das narrativas de Humberto Campos, na sua antologia *O Monstro e outros contos*, este acontecimento está retratado em todas as histórias como um elemento muito forte e acompanhado sempre da dor, o qual é uma força manipuladora das personagens das narrativas dele, moldando o caráter de cada uma delas. Assim, é com a personagem Raimunda, do conto “Retirantes”. Ela se torna uma presença principal e vivencia momentos aterrorizantes no decorrer da história, que nenhum ser humano no mundo imaginaria viver.

Os últimos habitantes da vila deviam abandoná-la naquela noite. Desde que, com a continuação das ventanias doidas após o dia de São José, se perdera a esperança de inverno, os lavradores, deixando os roçados e a casa, haviam iniciado a descida para o litoral (CAMPOS, 1983, p. 175).

É sob os aspectos de esquecimento e exclusão que a morte se assemelha como um fator expressivo em “Retirantes”, visto que condiciona, de uma forma muito



significativa, a ação da protagonista, agregando ao ambiente do enredo. Além de lhe ser imposta situações desumanas, a vida de Raimunda é, claramente, atingida por circunstâncias terríveis. Como o próprio título já traz toda uma memória de sofreguidão e, conseqüentemente, essa representação da morte, pois muitas obras brasileiras, algumas consagradas como *O Quinze* de Raquel de Queiroz, *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto e *Os sertões* de Euclides da Cunha, trazem o retirante como um indivíduo que sofre com o deslocamento do sertão, pois ele é forçado a abandonar o seu lugar, por falta de recursos necessários e/ou condições para à sobrevivência.

Pelas várzeas combustas, onde a lama rachara ao sol, partindo-se em escamas escuras como a carapaça de uma tartaruga monstruosa, branqueavam, aqui e ali, os esqueletos do gado morto de sede e de fome. Não se ouvia o pipilo de um pássaro ou o rumorejo de uma fronde. Apenas, de longe em longe, quebrando a monotonia da solidão, um cardo abria as folhas sobre uma pedra, estendendo as mãos espinhentas e verdes, como se amaldiçoasse, mudo, as radículas que acorrentavam (CAMPOS, 1983, p. 175).

E o cenário de seca intenso se mistura a sofreguidão e tristeza infundável do sertanejo no conto, ou mais nomeadamente à Raimunda. A descrição das condições naturais é uma alusão ao mundo social.

Ao descrever as plantas do sertão, havia uma semelhança com a aparência física dos personagens. A resistência dessa vegetação seca assemelhava-se à resistência dos sertanejos que se mostraram capazes, no decorrer dos séculos, de sobreviver a todas as diversidades físicas.

E, nas caatingas mortas, o vento a investir contra os galhos secos, contra as flechas negras em que se haviam transformado os arbustos sem vida, como se, reconhecendo a sua culpa na extensão da calamidade, quisesse castigar-se, chicotear-se, flagelar-se com eles. E castigando-se, chicoteando-se, flagelando-se, corria, gemia, gania, levantando redemoinhos de poeira com os seus furiosos pés invisíveis (CAMPOS, 1983, p. 175).

Por isto, a tragédia da velha Raimunda assume proporções maiores, uma vez que é a única sobrevivente da família, perde todos os familiares para a castigante seca e não tem, ao menos, o direito de enterrar os seus, pois a fraqueza lhe toma o corpo e o espírito, se encontrando enferma em um local totalmente inóspito que não pode ser chamado de casa. Além de estar totalmente despida sem se quer um farrapo para lhe cobrir pelo menos uma parte de seu corpo, ela está sozinha, pois os poucos moradores resistentes da vila planejam fugir dessa sina predestinada à escassez

profunda, sem o auxílio de ninguém e com corpo em total definhamento, ela tenta achar forças de onde já não havia se quer um resquício.

Enferma em casa, nos arrabaldes da vila, a velha Raimunda acompanhava sem surpresa nem revolta a marcha da Inimiga. Vira morrer no terreiro, estorcendo-se, o genro, como assistira à agonia do marido, vinte anos antes, na seca de 88. Dias depois, morreu-lhe também a filha. Homens piedosos levaram os dois corpos ao cemitério, deixando-a sozinha na choça, estirada, com febre, sobre uma suja esteira de carnaúba (CAMPOS, 1983, p. 176).

A morte se insere no ciclo vital e não o interrompe constituindo-se como a mola propulsora das situações vitais. Na obra em análise, o descaso ou a desumanização da protagonista revela ao leitor o quão forte ela é, embora tudo em seu semblante denuncie o oposto. Raimunda é vítima da morte social, pois a sua existência transpassa pela ideia da ruptura, sendo aplacada por problemas que vão além do que o ser humano possa suportar. A sua condição era tão lamentável que nem uma esteira limpa e alguém que lhe pudesse ajudar e dar atenção ela tinha, abandonada como um ser desprezível.

E esse sofrimento da personagem é contínuo até as últimas páginas da narrativa. Fétida, suja e nua, Raimunda busca forças para tentar se erguer e pelo menos se juntar aos moradores que pretendem fugir, mas “Como lhe seria possível, porém, fugir, se não existisse na palhoça um único pedaço de pano com que velasse a nudez?” (CAMPOS, 1983, p. 177). A sua nudez lhe causava constrangimento, não só pelo fato de estar nua, mas por mostrar um corpo em detrimento da fome, cadavérico onde os ossos já se faziam à amostra “sobre os ombros e as espáduas, onde os ossos furavam a pele suja” (CAMPOS, 1983, p. 177). Ou seja, jogada ali sobre aquelas condições monstruosas, não era mais uma pessoa, mas como um animal selvagem que se alimenta de qualquer coisa e vive sem ter uma vestimenta.

O texto trabalha com a questão social, através da morte simbólica, posto que a protagonista estar morta, a sua existência não faz mais sentido para ninguém e, nem tão pouco, é motivo de preocupação para alguém, os poucos que ainda restam nesse lugar de horrores estão mais preocupados em abandonar na tentativa de deixar o rastro da fome e da sede para trás e conseguirem seja migalhas para comer e um pouco de água para beber. É então que, neste momento, com o medo de ser a última comida das aves de carniça esfomeadas, que a velha decide ir ao cemitério. O narrador descreve essa cena minuciosamente:

Um pensamento macabro iluminou-lhe, num clarão de relâmpago, o espírito brutalizado pela fome. Cadavérica e horrenda, com as falripas da cabeleira falha a tomar, grisalhas, sobre os ombros e as espáduas, onde os ossos furavam a pele suja, a velha encaminhou-se, cambaleando, para o casebre, levantou a custo a enxada de roça que pertencera ao genro, e tomou da várzea, onde os grilos trilavam aflitadamente, anunciando a eclosão aérea das estrelas (CAMPOS, 1983, p. 177).

A partir disso, a personagem dominada pelo temor da seca, perde o pouco que ainda lhe restava de humanidade e sua ação é totalmente influenciada por seus instintos de sobrevivência. A morte social força o indivíduo a fazer coisas que estão além de suas possibilidades sendo capaz de atrocidades ou ações totalmente reprováveis aos olhos humanos. E ao longo do conto, Raimunda é obrigada a tais feitos sórdidos e impensáveis para nós, pela grande necessidade em que ela se acha.

A morte não aparece na narrativa na alusão conduzida ao ato de falecer, na presença de mortes e no número de mortos, mas, sobretudo, a nível denotativo ou conotativo do vocabulário, na descrição da personagem Raimunda, de ambientes naturais e na dor profunda que a marca, essencialmente ligada a uma vida sofrida, limitada por não disponibilizar as condições necessárias à sua sobrevivência. É nítido o esquecimento daquela mulher em meio a um lugar que nem mais os animais conseguem mais sobreviverem. Isso revela “um fenômeno decorrente das relações entre os homens e das escolhas por modelos econômicos e injustos e promotores de apropriação da época e distribuição desigual das riquezas” (DUARTE, 2008, p. 43). Pois a visão predominante tomava a pobreza como um fenômeno natural, o que era totalmente o contrário.

É durante a escuridão da noite que ninguém pode ver, que a personagem perde o seu constrangimento, embora que diante dos fatos parece não haver mais nenhum, a seca noturna não é tão importuna quanto pela manhã, ela toma a decisão de violar uma sepultura e tirar os restos de roupas que ainda existem de um cadáver qualquer, suas atitudes guiadas pelo desespero se tornam violentas, nos mostra que o indivíduo é capaz de fazer qualquer coisa para sobreviver.

Tomou, porém, da enxada, e parou, corajosa, diante de uma das sepulturas mais frescas, junto à porta da casa dos mortos. E pôs-se a cavar com fúria, num apelo desesperado às forças que lhe restavam. Ao balanço do seu corpo esguio, impelindo a enxada, os seios flácidos e compridos fustigavam-lhe as costelas e o ventre magro, oscilando, doidos, à semelhança de dois badalos sem eco de uma velha torre desmoronada. (...) De repente, a enxada soou, surda. Um cheiro de carniça despreendeu-se da terra, subiu, empestou o ambiente. A virago abaixou-se sobre a cova rasa, e puxou para cima, a custo, o leve cadáver que ali dormia. A noite havia caído, trevosa e lúgubre,

impedindo que ela reconhecesse o defunto. Viu, apenas, que era corpo de mulher. Com os dedos trêmulos, percorreu-lhe, tateando, a cintura frágil, encharcada de uma umidade repugnante, desapertou-lhe a saia, que lhe puxou pelos pés, desabotoou-lhe o casaco frouxo, arrancou-o em dois safanões, e, amassando as duas peças de roupa, sem olhar para trás, passou, de novo, a cerca, e saiu, nua e suja da terra, a correr desesperadamente para a várzea, rumo da estrada por onde desciam, dia e noite, as levadas de retirantes (CAMPOS, 1983, p. 179).

Portanto, ao violar o túmulo da filha, pelo fato de ser de noite e a escuridão ser tão imensa no sertão, podemos deduzir que seja o motivo pelo qual não o reconheceu. Ela corre para se juntar aos retirantes, com o objetivo de não morrer ali sozinha. Mas não consegue, porque acaba caindo e desfalecendo, acordando somente ao amanhecer.

Desfaleceu. Quando recuperou os sentidos, por milagre das suas energias de ferro, era dia alto. Sentou-se na terra frouxa, e quente. Olhou em torno. E os olhos fora das órbitas, escancarou a boca num grito que não teve forças para emitir. Ao seu lado, amarfanhados e fétidos, estavam embolados em trouxa a saia e o casaco da filha... (CAMPOS, 1983, p. 179).

Segundo os autores Chevalier e Gheerbrant (2012), a luz representa diversas coisas, dentre elas, a ordenação do caos. No conto em questão, a luz do dia se contrapõe exatamente à escuridão da noite, mostrando o que estava escondido. Ademais, todas as decisões da personagem foram feitas no percorrer da noite e, aparentemente, pareciam ser aceitáveis, mas, ao raiar do dia, já não são mais admissíveis.

Toda a obscuridade da protagonista só é revelada ao anoitecer, que para ela ficaria escondida na escuridão, visto que ninguém a viu praticando um ato tão repugnante perante aos olhos do ser humano. Então, ao amanhecer, vêm à tona todas as ações feitas na penumbra e as consequências que precisa encarar. A chegada do dia lhe permite perceber o ato tão hediondo que fez, embora jamais imaginasse ser capaz de tal ato em sua vida. E isso fica explícito com a reação que esboça, um ato de espanto e repugnância.

Por conseguinte, podemos inferir que Raimunda, além de deixar que suas atitudes fossem influenciadas pela seca, percebemos que toda a sua aparência física era a descrição da seca, como vê-la e não lembrar das consequências causadas por esse problema, uma personificação dela mesmo relacionada ao cenário em redor. Tudo que descreve o sertão dilacerado pela seca, também, assim, para a descrição da personagem.

Toda essa angústia no conto nos mostra o quanto a seca deixa marcas nos retirantes e rastro de morte por onde passa. Essa “catástrofe” é cruel, impiedosa e implacável, o que implica diretamente na personagem, pois as suas atitudes são contestáveis e abomináveis. Mas o que é um homem devastado pela fome e pela sede? Este é capaz de tudo, até mesmo de ir contra os seus princípios e executar as mais inimagináveis ações para o ser humano.

Sendo assim, a idosa não pode ser culpada pelas suas ações, mas sim ser considerada uma vítima de muitas que estão à margem da sociedade. É evidente que suas atitudes são reprováveis, mas o homem aplacado pelas misérias de uma vida sem as condições mínimas para sobreviver (por exemplo, o pão e a água), é um sujeito morto. “A literatura brasileira mais contemporânea tem feito da pobreza uma de suas temáticas centrais, encenando a precariedade das condições de vida de pessoas desprezadas pelo mundo globalizado” (DALCASTAGNÈ, 2017, p. 49).

E o conto “Retirantes”, embora não seja tão contemporâneo, denuncia essa falta de amparo por diversas partes. Por assim dizer, a Raimunda é um ser morto perante a sociedade e as suas precisões fazem dela não mais um ser humano, mas um animal selvagem. E todo homem tem o seu lado selvagem, basta que ele seja provocado e a fome permite que esse lado obscuro seja revelado da maneira mais horripilante possível.

#### 4.4 O FURTO: A MORTE ATRAVÉS DA MISÉRIA

“O furto”, conhecido também como conto amazônico, relata e descreve muito bem a selva amazônica, além dos moradores daquele lugar selvagem. A mata selvagem dita aos moradores como agir, uma espécie de condução, modelando os seus comportamentos.

A floresta imensa, de árvores augustas e seculares, chegava até à margem do rio quando os primeiros colonizadores, fazendo ressoar o machado nos troncos enormes, ergueram aí a primeira barraca de seringueiro. E pouco a pouco, investindo contra a selva soturna e impenetrável, foi o homem avançando contra a muralha verde, até fixar naquelas brenhas o marco da primeira cidade (CAMPOS, 1983, p. 87).

O autor, ao falar das paisagens naturais, traz toda uma riqueza em detalhes, onde todo aquele cenário natural se transforma, “ganha vida”, rios, insetos e animais, tudo parece mais vivo na narração, é como se houvesse uma conversa entre Zeferino e esses seres, como se todos estivessem assistindo ali a sua miséria.

Na quietude daquela hora de assombros, afugentando ou convocando os demônios da treva, coaxavam os sapos, martelando, monótonos, na bigorna do silêncio. Nas moitas úmidas, de onde partiam, confundindo-se, tantas vozes anônimas, os pirlampos eram como as centelhas dessa oficina monstruosa, onde os batráquios batiam, talvez, a couraça de ouro do sol (CAMPOS, 1983, p.88).

A miséria, uma questão social de extrema exclusão, é constante na narração e apresentada ao leitor no começo do conto através das paisagens e personagens, visto que os principais personagens Zeferino e seu filho João vivem em situação de absoluta pobreza, esquecidos pelos homens e até por Deus “que fazer àquela hora entre o esquecimento dos homens e o sono de Deus?” (CAMPOS, 1983, p. 91). Podemos observar aqui, como este fenômeno (a morte) se manifesta na vida dos personagens através da dor, do sofrimento e a total exclusão do meio social, posto que o local em que moram já é algo escondido na selva e, por assim dizer, totalmente esquecido do poder público. Não há como pedir ajuda para os demais habitantes, pois a maioria ali estão inseridos no mesmo contexto de escassez. Salvo pouquíssimos, bem como o delegado e o fiscal, que estão em uma posição mais privilegiada em relação aos demais, principalmente os personagens Zeferino e seu filho. Então, percebemos “a representação das situações de exclusão”, afirmando uma precariedade, “a pobreza e insuficiência” em relação aos personagens e o ambiente em que estão inseridos (DALCASTAGNÈ, 2017, p. 32).

Logo de início, o narrador já deixa explícito para o leitor esse quadro constante de precariedade em que todos se encontram, a contar pelos personagens principais que possuem, dentre os casebres carentes, o mais carente de todos. Zeferino é cercado por um cenário de descaso.

Agora, não era mais o casebre isolado. Alinhadas à beira do rio largo e profundo, as casas de negócio e de moradia, comprimidas entre a floresta e a água, eram como ovelhas escuras de um pequeno rebanho, trazidas a beber na torrente por uma legião de gigantes desgrenhados. E entre essas casas, humilde no meio das mais humildes, estava a do Zeferino, caboclo de trabalho, que passava seis meses na pesca do pirarucu e outros seis no alto do sertão, na faina dos castanhais (CAMPOS, 1983, p. 87).

A condição de miséria do personagem Zeferino é perceptível, a qual piora com o decorrer da história. Caboclo trabalhador e pai zeloso, nunca cessara antes de labutar, a única vez que deixa o trabalho da pesca e do castanhal, é para salvar a vida de seu único filho João, que se encontrava enfermo a beira da morte.

Zeferino é descrito como um homem de pele cobreada, estatura baixa, cabelos lisos e bigode ralo, uma aparência de um índio domesticado. Vestindo roupas grosseiras, camisa comprida de algodão encardida pelo tempo e ceroula do mesmo tecido. Cansado do trabalho exaustivo e da vida que lhe foi imposta, sem farturas e muito menos luxo.

Abandonado até pela sua esposa, Rosa, que o deixara para fugir com um turco, sem se lembrar ao menos do filho doente que deixara. A mulher, cansada de viver cheias de restrições, nem se lembra do filho convescido e parte sem ao menos olhar para trás, deixando-o com uma impiedosa maleita.

Ao regressar do trabalho nos castanhais, onde passara quatro meses, encontrara-o só, entregue aos vizinhos. A mãe, a Rosa, sua companheira de cinco anos, tinha-o abandonado na sua ausência, fugindo para Breves com um turco, negociante de “regatão”. Informado de tudo, pensara em sair em perseguição da adúltera, e matá-la, e ao amante. O menino já estava, porém, com a maleita impiedosa, e como não tivesse quem dele tomasse conta, ficara ao seu lado, tratando-o na enfermidade com desvelos de mãe (CAMPOS, 1983, p. 90).

Zeferino não abandona o filho em nenhum momento, embora todas as circunstâncias o mostrem que o seu único filho está no último suspiro e que não há saída para a criança enferma, pois a Morte já o espera, demonstrando ser um homem de esperança.

Desenrolava-se no seu espírito, naquele momento, uma das grandes tragédias da consciência. É que, dentro, na casa modesta, no refúgio doloroso da sua miséria, agonizava o seu filho pequeno, o qual ia morrer, talvez, com sacrifício da sua alma inocente, no horror da escuridão! (CAMPOS, 1983, p. 89).

Na casa, não havia mais nenhum tostão, e o dinheiro que havia conseguido com o trabalho do castanhal já tinha se ido todo embora com compras de remédios para cuidar da enfermidade do pequeno, como não pudesse pescar ou ir tentar qualquer outro meio de vida, e abandonar o seu filho naquele estado de sofrimento, sem querosene e vela, a pouca luz da candeia já estava indo embora, como um sinal, talvez, da vida daquela criança que estava a definhar.

Não tivera um níquel, sequer, na véspera para comprar uma vela ou um pouco de querosene. E agora, dentro, no quarto, a candeia que lhe iluminava a agonia começava a esmorecer, como um símbolo mesmo daquela vida periclitante, e em pouco, a Morte entraria, decerto, ali, arrebatando aquele pedaço do seu coração! (CAMPOS, 1983, p. 90).

Com o quarto já tomado pela escuridão, Zeferino começa a entrar em desespero, sem saber o que fazer e a quem pedir, impelido pelos mais tristes

pressentimentos. Assim, o rio e o céu o olhando, como se já soubessem o que iria acontecer, revelam ao caboclo, que reluta em aceitar tal destino para o seu único filho. O pavor de pensar em seu filhinho de “bracinhos mirrados”, estertorando no escuro, e confundindo as trevas passageiras da noite com as trevas eternas do túmulo é inaceitável.

Tateando nas paredes familiares, fora até à rede onde estava o doentinho, palpando-lhe o corpinho magro, quase um esqueleto, pondo toda a delicadeza nas mãos pesadas. O menino queimava, de febre. Um grunhido estertorante subia-lhe do peito ansiado. A respiração era agitada, pela boca escaldante, que, ao tato, verificara que estava aberta (CAMPOS, 1983, p. 91).

A agonia de João, seu filho, o corta como uma navalha, pobre e sem nada, Zeferino não encontra saída nem na terra e nem no céu. Em um lugar em que fora esquecido por todos e até mesmo por Deus, torna-se difícil conseguir uma ajuda para salvar ou pelo menos iluminar aquela triste e sofrida alma. O que o menino João fazia “era aguardar, aguardar a morte, minuto a minuto, encurtando o tempo” entre a vida e a morte (DUARTE, 2008, p. 25).

Agora, a sua alma em completo desespero, sem um remédio para o seu sofrimento e com inúmeras interrogações acerca do destino de Joãozinho, sua mente passa a ser povoada por pensamentos sombrios. Desse modo, o caboclo toma uma decisão desesperada, pega a sua lamparina vazia e sai em busca de algum iluminador público. Só precisava de algumas gotas de querosene para iluminar e esquentar seu filho, que mal iria fazer tal atitude? Em sua mente, nenhum mal, visto que isso não era nem bem um crime, mas sim uma tentativa de salvar uma vida à beira da morte.

Reentrando no casebre, tomou da lamparina vazia, apalpou ainda uma vez o esqueleto ardente do filho, e desceu a rua, rumo do rio. Ao longe, um lampião, perdido na noite, chorava, triste, o seu pranto de claridade solitária. Encaminhou-se para ele. Ao chegar-lhe junto, mediu a altura do poste esguio, e, tomando nos dentes a lamparina de folha, começou a subi-lo. Ao alto, segurando-se com as pernas, retirou o bocal do candeiro, e principiava a passar para sua candeia algumas gotas de querosene, quando ouviu um grito, a dois passos.

-Ladrão!... – bradaram.

Era o fiscal, o rondante da iluminação (CAMPOS, 1983, p. 92).

Assim que foi pego, o caboclo confessou o seu crime e explicou a causa de tal feito, suplicou por misericórdia, “pelo amor de Deus”, tudo em vão! Pois o guarda, em nenhum momento, se compadeceu dos seus clamores e, nem tão pouco, da situação desesperadora de seu filho. Além dos insultos praticados pelo guarda, Zeferino é preso e tratado como um criminoso, seu corpo é impelido por um empurrão



para dentro da cadeia. Essa situação o fazia sentir vontade de chorar e outras vezes raiva. Enquanto isso, Joãozinho naquele casebre escuro estava morrendo.

Cabeça baixa, o desespero na alma, com uma vontade doida de romper em soluços, o caboclo pôs-se a caminho da cadeia, custodiado pelo guarda. A situação em que fora preso amesquinhou-o, enfraqueceu-o, acovardou-o. Sentia vergonha e raiva, arrependimento e indignação (CAMPOS, 1983, p. 93).

Somente ao entardecer do dia seguinte, o pai de João é liberto, quando as estrelas já não piscavam mais no céu e os sapos, todos calavam-se. E ele só é solto por causa da ordem do delegado. O caboclo, sem pensar mais em nada, corre que nem um louco para a sua casa, para ver seu filho. Mas já era tarde demais, o seu filho já tinha partido e agora restava somente um cadáver de uma criança sofrida na rede, “Pelo punho da rede, tomando conta do cadáver, e entrando-lhe pela boca, pelo nariz, pelos ouvidos, desciam em fileira, em longos rosários fervilhantes, as primeiras formigas...(CAMPOS, 1983, p. 94).

No conto, a luz também tem uma relevância, além de fazer alusão à vida, traz toda uma simbologia para o catolicismo. Os católicos concebem esse símbolo da luz como um aspecto muito forte na hora do adeus aos entes queridos, a luz tem a função de iluminar aquela alma que está indo para que a sua passagem seja tranquila. Desse modo, a luz na lamparina tem como papel iluminar a passagem de Joãozinho do mundo dos vivos para o mundo dos mortos, para que sua alma não fique perdida na escuridão.

A morte física de João não nos causa tanto pavor, quanto a sua dor e seu sofrimento antes de sua partida e, sobretudo, a situação de miséria em que se encontra Zeferino e seu filho. O pai que faz de tudo para mudar o destino do filho, embora as circunstâncias de extrema pobreza já nos mostrem que é quase impossível. Mas o caboclo continua tentando incessantemente, num fio de esperança de salvar aquela criança franzina.

Ao ser preso, de uma maneira tão mesquinha e indigna, e diríamos até injusta, posto que o seu delito foi um crime tão frívolo, podemos perceber o quão injustiçado e excluído é o personagem, pois, mesmo contando todas as causas que lhe motivaram a fazer aquele furto, ele não tem nem ao menos o direito de voltar e ver o seu filho. Nem o seu pedido desesperado de pai, para acender a lamparina junto ao seu filho é feito, a falta de piedade perante o miserável homem é desmedida.

Para aquela sociedade, nem ele, nem o seu filho e muito menos a sua morte têm alguma relevância, pois eles, assim como os demais caboclos daquele local, já vivem em um cenário de completa exclusão, por assim dizer, vivem perpassados pela morte social.

#### 4.5 O CALDO: A MORTE COMO VINGANÇA

Neste conto, iremos investigar a morte como vingança, designadamente, o homicídio. Desse modo, o vocábulo assassínio, segundo Steven Gallery, origina da forma árabe “haxaxi” que significa “consumidor de haxixe”. Estava relacionada com uma ordem clandestina de muçulmanos do tempo das Cruzadas, que foi liderada por Hasan-Dan-Sabah, a qual aterrorizava os cristãos, e outros inimigos, recorrendo a assassínios secretos cometidos sob a influência do haxixe. Nos nossos dias, o termo assinala um homicídio de um ou mais, às vezes planejado e decidido por uma organização ou por um grupo que se beneficia dessa morte por razões econômicas, políticas ou outras (GALLERY, 2004, p. 39).

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

No mundo ocidental, o homicídio em série ocupa um lugar de destaque na consciência coletiva, no que diz respeito ao domínio do crime violento, e é potente pela contínua atenção que os diversos meios de comunicação social concedem aos assassínios múltiplos e aos julgamentos dos seus réus.

Assim, no conto “O caldo”, de Humberto de Campos, ocorre um homicídio que será visto mais como uma vingança em relação ao abandono, à violência e à tamanha atrocidade de um coronel e fazendeiro cruel, personagem conhecido como Antônio

Solano, que outrora vivia repleto de riquezas e mordomias, agora só dispunha de um criado de confiança, o qual fazia de um tudo pra ele.

Era no alto sertão, já, para além da serra da Gameleira e da chapada dos Três Irmãos, mas à margem mesmo dessa estrada, que se erguia a casa de comércio e de moradia do Coronel Antônio Solano. Antiga fazenda de gado e de cultura, havia, pouco a pouco, a Baixa Verde caído em decadência com o seu último proprietário (CAMPOS, 1983, p. 98).

O canavial e o engenho de Antonio Solano, que forneciam açúcar e aguardente para toda a região, tinham parado por falta de trabalhadores depois de 13 de maio, data essa bastante conhecida no contexto histórico brasileiro. E, assim, o mato acabou invadindo as plantações, matando-as completamente. Do engenho, restara somente uma parte de um telhado sujo e o restante já havia tudo desabado.

Antonio, mesmo depois de ver toda a sua riqueza se transformar em pó, continuava sendo uma pessoa sem piedade e compaixão, um homem tão cruel que até o seu vulto é descrito como algo pesado e grosseiro. Agora em uma moradia com uma sucessão de quartos e salas em abandono, estava o último descendente de uma família ilustre e poderosa que outrora dominara todo aquele sertão.

Antônio Solano era o tipo integral do sertanejo indomesticável. De estatura mediana, grosso e forte, andava pelos quarenta e cinco anos, carão largo, moreno, bigode curto e grisalho. Trazia o cabelo cortado rente, e possuía uns olhos pequenos, escuros, escondidos, como dois tigres, sob a moita das sobrancelhas. Como não tivesse família, pois que a mulher havia morrido e a filha havia casado, vivia ali sozinho, com um criado de confiança, o Libório, que era, ao mesmo tempo, seu cozinheiro, seu caixeiro e o seu guarda-costas nas aventuras perigosas (CAMPOS, 1983, p. 99).

Libório, o seu fiel criado, o único que não lhe abandonou, talvez nem por amor ao patrão, mas sim por não ter outra alternativa, é um faz tudo e está sempre ao lado do coronel, o acompanhando e servindo. Poderíamos dizer que o personagem Antonio lhe tem mais como um cão fiel do que um funcionário de grande apreço, pois ele o tem como alguém que pode confiar cegamente e fazer todas as suas vontades.

Com o abandono das culturas e a extinção do gado, vendido pouco a pouco na vila de acordo com as necessidades, vivia Antônio Solano, agora, do arrendamento de algumas braças de terra na Baixa, e dos vagos negócios daquela casa de comércio à beira da estrada. De longe em longe, uma ou duas vezes por dia, passava uma tropa (CAMPOS, 1983, p. 100).

Todo o meio de sobrevivência do coronel girava em torno desses tropeiros, que compravam os seus produtos – aguardente, fósforos, farinha, rapadura – e, depois de um rápido descanso, voltavam para o seu caminho. E era isso que alimentava o proprietário. O coronel se assemelha ao ambiente em que está imerso,

assim como os demais personagens. É como se os personagens e o cenário conversassem com uma proximidade bastante significativa.

Natureza, sociedade e ser parecem presentes em cada página, tanto assim que o leitor tem a impressão de estar em contato com realidade vitais, de estar aprendendo, participando, aceitando ou negando, como se estivesse envolvido nos problemas que eles suscitam. Essa dimensão é com certeza a mais importante da literatura do ponto de vista do leitor, sendo o resultado mais tangível do trabalho de escrever (CANDIDO, 2006, p. 50).

A fortuna alheia fazia mal ao antigo fazendeiro, que não suportava a ideia de que outros prosperavam e ele não. E, como para esquecer todas as amarguras, raivas e invejas, saía abusando das mocinhas da forma mais pérfida e repugnante, moças que mal sabiam o que era desejo e depois as deixava à degradação. Agora já não mais puras, ele as descartava. E algumas eram praticamente atiradas em uma vida dissoluta, visto que já não eram mais consideradas uma moça de família. “E uma vez que a opressão é tanto material quanto simbólica, podemos perceber também na própria literatura” (DUARTE, 2008, p. 218).

E era para esquecer esse ressentimento que soltava a brida, inteira, ao corcel da concupiscência, transformando-se em sultão único daquelas redondezas. Mal desabrochava para a mocidade e para o desejo o botão de rosa de um seio virgem, e logo murchava, poluído pela lagarta repugnante do seu beijo. Contavam-se às dezenas as mulheres atiradas por ele, ainda meninas, à degradação. Das raparigas que faziam vida dissoluta nas vilas mais próximas, embebedando-se de aguardente nos quartos da feira, uma ou outra não havia sido lançada nesse caminho pela sua bestialidade revoltante (CAMPOS, 1983, p. 101).

Porém, uma de suas vítimas nunca esqueceu o sofrimento que o coronel impiedoso a fez passar. Maria Rosa, descrita no conto como uma moça clara e bonita, é uma personagem pobre, indefesa e pura, até Antônio Solano encontrá-la. Logo após a morte de seu pai, ela, com apenas quinze anos e um irmão pequeno, se torna a responsável da família, a mãe muito doente e quase à beira da morte, sem poder defender os dois, resta somente a Maria tomar as decisões da casa.

Vivendo do arrendamento da terra, mas sem conseguirem obter o suficiente para o pagamento, ela e o seu irmão pequeno foram até o repulsivo coronel Solano pedi-lhe que não os atirasse fora da terra. Maria tentava convencê-lo, na sua mais genuína inocência, que esperasse até o amadurecimento do milho, mas mal sabia ela que aquela serpente já pensava em outra forma de pagamento da dívida e a imaginava nos seus desejos mais sórdidos e obscuros. Esperto, o velho nojento pede para o irmão da menina ir à cozinha trazer uma xícara de café, deixando, assim, Maria

Rosa sozinha e sem defesa alguma em suas mãos. Ao retornar da cozinha, o pequeno menino encontra sua irmã em lágrimas, mas uma rosa havia sido despedaçada e murchada pelas mãos do temível coronel.

Sentado fora do balcão, num tamborete, os pés sem meias afundados nos chinelões de couro, vestindo calça e camisa de riscado, pela abertura da qual aparecia, vultosa a sua musculatura do peito forte, o coronel fitava a menina como a cobra magnetiza o pássaro que vai devorar. Sentia, já, mentalmente, os encantos virgens daquele corpo, a curva suave daquele colo, a maciez daquela boca cheirando a fruta. O menino havia ido, a mandado seu, pedir ao Libório, na cozinha, uma xícara de café. E quando voltou, encontrou a irmã chorando, abotoando o casaquinho de cassa, mas tendo na mão, nervosamente amarfanhado, o pedaço de papel com o recibo, por seis meses, do arrendamento da terra (CAMPOS, 1983, p.102).

Maria Rosa, cândida outrora, se tornara agora como uma flor murcha sem brilho, sem cor e sem vida. O preço que pagara por um recibo de seis meses, um teto para ela e sua família, custou-lhe muito caro. Além da vida pobre que a cercava, agora havia mais uma coisa de que se envergonhar, agora ela era “impura”, a sua doçura fora tirada de forma violenta e brutal.

Um ano depois, o coronel Solano se encontrava sentado à porta de sua casa, cercado pela Natureza, mas sem prestar nenhuma atenção ao cenário da serra Dourada, um olhar peculiar de um indivíduo sem percepção, sua concentração se prendia mais em maldades. A árvore próxima, cigarras chiando, tudo isso parecia tão estúpido ao seu ver. Ao surgir no oitão da casa, um vulto de mulher que trazia nos braços uma criança adormecida em um sujo pano de algodão.

Toda ela denunciava miséria, penúria, sofrimento. O cabelo sem trato, amarrado ao alto da cabeça, escapava-lhe, em falipas escuras, pelo pescoço, pelos ombros, pelo rosto. Devia ser moça, mas trazia, já, nas feições, os estigmas da velhice precoce (CAMPOS, 1983, p. 103).

Maria Rosa, era o nome daquela humilde mulher, antes era moça e linda. Trazendo uma criança em seu colo, tão triste quanto a sua aparência física, aquele menininho era filho do homem que arrancou toda a sua pureza, o coronel Solano. Ao comunicá-lo e afirmar com todas as palavras que o pequenino era seu filho, como se não fosse surpresa, ele negou e ainda a insultou mais ainda.

- Pai?... Que pai, nada!... Vocês andam por aí como as cabras com os bodes, com e com outro, arranjam os seus moleques e, depois, o Coronel Solano é que é o pai! Isso já é desaforo... Eu não estou aqui para trabalhar para os filhos dos outros... Vá procurar o pai em outra parte!... (CAMPOS, 1983, p. 104).

Os martírios da maternidade lhe causaram mais fraqueza e uma acentuada palidez, agora, Maria Rosa se tornara cor de cera. Sem sua mãe agora, pois esta já tinha partido, estava mais sozinha no mundo. A miséria estava representada ali naquelas duas pessoas, sem leite para dar para a criança, porque o dela havia secado como a própria representação de cenário do sertão, suplica um caldinho para o pequeno tomar, mas o velho coronel não se compadece e sem compaixão a expulsa para bem longe de sua casa.

Vinte anos se passara e lá estava Antônio Solano, o mesmo homem sombrio e frio, sem coração. Em todos esses anos, não pensara no seu filho, nem na pobre Maria Rosa e na tamanha atrocidade que cometeu, tal fato é explícito na narração, pois nada o tinha mudado, somente na sua aparência física, a qual mostrava pequenas mudanças como a cabeça toda branca.

Pesado, grosso, a cabeça inteiramente branca, O Coronel Antônio Solano pouco mudara em vinte anos. A casa era a mesma. O criado, o mesmo. E o mesmo, ainda, o lampião de querosene suspenso do teto sobre a mesa de jantar, onde se estendia a metade de uma toalha de algodão e se via, sobre a toalha, um prato e um talher (CAMPOS, 1983, p. 105).

Ao mandar servir o jantar, entra um homem de figura alta e cabeça branca, assim como o seu patrão, era Libório que trazia em suas mãos um prato fumegante de caldo de carne e, mais tarde, para completar a refeição, seria servido o arroz, o cozido e o feijão. Assim seguia todas as suas refeições noturnas cumprindo os mesmos rituais. E, como de costume, o coronel sentado à mesa para tomar o seu caldo, mal sabia ele que essa seria a sua última refeição.

A colher na mão, Antônio Solano curvou-se para a frente, e bebeu a primeira colherada. Tomou a segunda. Se houvesse à sua frente um espelho, teria visto, talvez, nesse momento, que um homem, esgueirando-se pela porta, se aproximava, pé ante pé, da sua cadeira, com os olhos postos no seu pescoço taurino... Tomou a terceira colher... Dentes cerrados, o homem era novo e trazia à mão uma faca meticulosamente afiada, como a dos açougueiros. E o coronel tinha a boca cheia pela quarta colherada, quando uma grande mão lhe empurrou, violenta, o rosto no prato, ao mesmo tempo que uma lâmina certa, navalhante, lhe decepava completamente, e de um golpe, a cabeça vigorosa! (CAMPOS, 1983, p. 107).

Quando Libório retorna com o cozido, há um cenário de completo horror, uma visão que ele jamais imaginaria ver, o rosto do seu patrão mergulhado no caldo sangrento que transbordava pela toalha, tudo estava repleto de sangue. O coronel havia sido assassinado brutalmente.

E, no último parágrafo ,é revelado no conto quem praticou o homicídio, “A essa hora, uma lâmina em punho, fugia, em carreira desordenada, pulando as moitas, rumo da Baixa, um rapagão moreno, de vinte anos. Era o Antônio, filho da Maria Rosa” (CAMPOS, 1983, n. 107). Aquele rapaz viera para fazer justiça com as próprias mãos, matou o coronel com a mesma frieza que fora negado ainda criança de colo nos braços de sua mãe pelo seu pai, negado duas vezes, a primeira como filho e a segunda um “caldo” para matar a sua sede e sua fome.

Campos não narra o que acontecera durante esses vinte anos com o filho de Maria Rosa e ela, quando aparece, já homem, retorna somente com um objetivo, o de matar o coronel Antônio Solano. Embora não saibamos de nada durante esse longo período relacionado aos dois personagens, Maria e seu filho, mas uma coisa é certa que esse menino cresceu com um ódio muito grande em relação a seu pai, o qual nem poderia ser chamado de pai. Posto que Antoninho assistira todo o sofrimento de sua mãe e toda a miséria pela qual ela passou para criá-lo, tendo um pai que podia ajudá-la, mas preferiu rejeitar o filho. Além de destruir toda a vida da mãe, acabou destruindo a vida do seu filho – fazendo de um jovem, um assassino frio. O caldo que Antônio Solano negara para o seu filho acaba sendo uma representação da morte, pois a sua cabeça é encontrada num prato de caldo sangrento.

Além disso, a própria filha do coronel, ao se casar, sai de casa e nunca mais retorna, em nenhum momento da narração ao menos há uma visita dessa filha ou sequer uma carta para saber do estado desse pai, isso mostra o quão cruel ele era.

A morte de Antônio Solano seria uma forma dele pagar todos os seus crimes de violências contra moças indefesas, pobres e miseráveis? A falta de compaixão pelo seu filho? Um homem que jamais teve compaixão de suas vítimas, pelo contrário, aproveitava-se de sua figura de domínio e de sua descendência de família rica, embora já estivesse falido, e se valia da situação de miséria das meninas e de suas famílias para cometer os crimes, pois sabia que não havia ali naquele local ninguém para defender aquelas moças miseráveis.

Desse modo, Antoninho, assim como Maria Rosa, são vítimas do coronel e de todas as suas maldades. Cercados pela morte, primeiro a morte do pai de Rosa, depois a morte da mãe dela, esquecidos e excluídos pela sociedade, vivendo sem direito algum, tentando sobreviver em um meio inóspito e severo, onde os mais fracos obedecem às leis dos mais fortes. Assim, ela é violentada pelo Antônio Solano, mas

não há a quem pedir ajuda ou ao menos se lamentar, engravida do homem que lhe tirou brutalmente a sua inocência. Apesar de Antoninho ter praticado algo terrível contra o seu próprio pai, tal atrocidade é “perdoada” perante a todas desgraças que ele viveu com a sua mãe, por causa do coronel. Ao final do conto, o narrador acompanha a vingança do filho em relação às atrocidades de um vilão cruel. Nem uma palavra de repulsa pelo ato é dita, muito menos de injustiça. Aliás, há um silêncio sobre o parricídio. Há uma imagem de alívio ao final do conto. A justiça fora feita.

#### 4.6 O *SERINGUEIRO*: AS FIGURAÇÕES DA MORTE

Na antologia *O monstro e outros contos*, de Campos, o conto “O Seringueiro”, o qual retrata todas as misérias enfrentadas por esse profissional durante o ciclo da borracha, assim como a busca do sertanejo por uma melhoria de vida, visto que um dos personagens principais, João Lucrécio, abandona o cenário de miséria e sofrimento da seca sem ao menos se despedir dos seus familiares, sua irmã, o seu pai e sua mãe. A construção ilusória de ir para o seringal e conseguir dar para os seus familiares o que eles não tinham, ou seja, nem mesmo as condições necessárias para a sobrevivência. Ele termina traçando um destino cruel para si mesmo e para os últimos sobreviventes da família dele. O início do conto revela uma descrição das paisagens naturais do sertão juntamente com a povoação do Graça.

À semelhança de um inseto minúsculo e amedrontado que se refugiasse na base de um penedo, fugindo a inimigos invisíveis, mas certos, a povoação do Graça, com a sua capela, e a dúzia de casas, repousa, há mais de um século, no sopé da Ibiapaba. Às três horas da tarde, quando o sertão imenso, para os lados da Meruoca, ainda fulgura iluminado, já está ela mergulhada no seu manto cinzento, preparando-se para o descanso da noite. É que o sol, descendo por trás da serra cortada a pique, projeta sobre aquela parte do sertão a sombra larga da montanha, como se Deus a quisesse esconder, antes das outras povoações cearenses, contra os incontáveis perigos da terra e do céu (CAMPOS, 1983, p. 121).

No conto, a seca é responsável por toda a paisagem de devastação e obriga o pai de João, o personagem Joaquim e todo o restante de sua família, sua mãe Rosminda e a sua irmã Carolina, partirem das margens do Acaraú, em busca de algo melhor para a sua família, mas a seca arrasa e extermina, deixando marcas aterrorizantes por onde passa. Em consequência disso, aos dezessete anos, João Lucrécio resolve abandonar a família e ir para o Amazonas, e tentar a sorte no seringal, assim sem nenhum adeus ou aviso, ele parte para uma vida totalmente desconhecida.



O primeiro pensamento do sertanejo foi correr à casa, pedir licença ao pai, e abraçar a irmã e a velha mãe entrevada. Refletiu, porém, rapidamente. Se fosse pedir o consentimento paterno certamente não o obteria (CAMPOS, 1983, p. 124).

Assim, a saga da família de João Lucrécio, seu Pai Joaquim, juntamente com sua mãe Rosminda e sua irmã Carolina, começa bem cedo, pois eles saem das margens do Acaraú na tentativa de fugir da seca que devastava tudo, transformando as paisagens do sertão completamente sem vida e sem força.

Foi nesse pequeno recanto sertanejo que o Joaquim Lucrécio, partindo das margens do Acaraú, onde era lavrador, se deteve em 1878. O seu objetivo, de quem ao flagelo que tudo devastava, era alcançar a Serra Grande por uma das ladeiras de Leste. Ao chegar, porém, às proximidades da encosta, caiu a primeira chuva. O Jaibara encheu, arrastando na descida detritos de árvores e ossadas de animais. (CAMPOS, 1983, p. 121 e 122).

A partir disso, a chama da esperança reacendeu, com a chuva havia ideia de farturas e de alegrias para o sertanejo, logo o retirante, pai de João Lucrécio e Carolina, recebe uma proposta de trabalho e, ali mesmo, levanta uma casinha de palha para abrigo dos filhos e da mulher. E é desse modo que cresceram os dois irmãos, em meio a êxodos, onde a própria morte os poupa e faz de suas fraquezas momentos de forças para continuar a sobreviver. A precariedade “uma condição determinante da trajetória dos personagens que, muito embora inseridas em contexto familiar, vivenciam a experiência negativa de uma infância rejeitada e envergonhada, sentimentos provocados pela pobreza, muitas vezes extrema”, como é o caso dos irmãos (DALCASTAGNÈ, 2017, p. 130).

Foi aí, sob a proteção da serra enorme e verde, que os dois irmãos se criaram, apurando a coragem nas lições da Natureza e na áspera vida de privações. Enquanto a velha mãe gemia, entrevada, sobre a esteira de carnaúba estendida no chão de barro batido, e o pai, tostado pela soalheira e curtido pela miséria, procurava trabalho nas fazendas vizinhas, ia a menina à cacimba, no leito seco do rio, com o pote à cabeça, buscar a água para os serviços domésticos, ao mesmo tempo que o irmão, mais velho que ela dois anos, cortava, em companhia de outros da sua idade, as folhas tenras das carnaubeiras para extração de cera e aproveitamento das palhas nas confecções de chapéus (CAMPOS, 1983, p. 122).

Carolina, a irmã de João Lucrécio, agora já era moça. Tinha quinze anos, mas transparecia ter bem menos, devido ao seu calibre. Embora fosse morena trazia em seu semblante uma palidez sem igual, com uma alimentação insuficiente desenvolvera uma anemia que deixavam seus olhos negros parecerem mais negros ainda. Vestida com roupas sujas e grosseiras. Carolina, porém, já acostumada,

demonstrava uma certa conformação com aquela situação de carência, diferentemente do seu irmão, que já não aguentava mais viver desse jeito.

Aquela vida de penúria era terrível, havendo dias em que o sustento de cada um da família se limitava a um punhado de farinha e a um pequeno pedaço de rapadura, esses percalços de fome e sofrimento, foram incitando em João Lucrécio revoltas.

O irmão, planta agreste do mesmo terreno pobre, desenvolvia-se com a mesma lentidão. Lia-se-lhe, entretanto, nos olhos pequenos, de luz concentrada, não a mesma resignação, mas o desejo incontido de romper as cadeias que o prendiam à terra madrastra, e partir pelo mundo em busca de pão, de dinheiro e de felicidade (CAMPOS, 1983, p. 124).

E, quando finalmente esse dia chega, João não pensa duas vezes e decide abandonar a sua família sem ao menos avisá-los para onde iria, pois, para ele, seria impossível se despedir deles, visto que o pai já se sentia doente e com um pensamento constante de que breve iria morrer, logo jamais o deixaria ir. Ele tinha plena convicção que no seu retorno tal ingratidão seria redimida, posto que traria dinheiro para a sua família.

O velho sentia-se doente, acabado. E com a convicção da morte próxima, não admitiria, naturalmente, que faltasse à companheira, e à filha moça, o único arrimo com que elas poderiam contar. Seria melhor, pois, não tornar mais à casa, e partir sem o consolo, a dor e os risos da despedida. No regresso, com o dinheiro economizado, redimiria, com a fartura no lar humilde, o pecado de ingratidão (CAMPOS, 1983, p. 125).

Ao surgir da noite, João partiu a pé para Pacujá, era de lá que vinha um grande burburinho de que havia um cearense que enriqueceu no Amazonas e encontrava-se contratando trabalhadores para o serviço de seringal. Logo que o sertanejo se apresentou, foi de imediato aceito. A partir desse momento, inicia-se a viagem até Belém e depois até chegar aos seringais, toda essa trajetória foi deveras cansativa e sofrida.

Um apito na curva do rio e, em breve, aparecia uma pequena luz no alto de um barranco, dominando uma frágil ponte de tábuas. Sombras imprecisas moviam-se na sombra.

– Salta, gente! – gritou o agenciador. Sessenta e dois homens tristes, macerados pela viagem e pelos sofrimentos na terra do berço, desembarcaram, trazendo à mão, à cabeça, ou ao ombro, o seu saco, a sua trouxa, o seu baú. E João Lucrécio estava entre eles (CAMPOS, 1983, p.126).

Na ilusão de achar que o trabalho como seringueiro não fosse tão cruel e com o propósito de guardar algum dinheiro para ajudar a sua família, João começa a perceber que o serviço não é tão fácil o quanto parecia ser e as condições impostas

a ele era tão cruéis quanto a seca do sertão, “o rapazola do Graça sentiu, logo nos primeiros dias, o inominável suplício do arrependimento” (CAMPOS, 1983, p. 126). As estradas de seringueira ficavam em plena selva, gastavam dois dias para chegar ao barracão. Antes o sertão o afeiçoara, agora um novo ambiente grosseiro vai moldando o rapaz que aos poucos vai se tornando um homem. Sua aparência mudara totalmente, à tez queimada deu lugar a uma amarelidão doentia dos que vivem na sombra e, um bigode alourado e grosseiro, além de uma cicatriz aberta que modificara profundamente sua fisionomia.

Após oito anos de trabalho árduo e de economias desesperadas, João, finalmente, iria rever o seu Ceará, mas não era somente a sua terra natal, mas com ela seu pai, mãe e a sua irmã, os quais durante todo esse tempo não enviara sequer uma ligeira notícia. A partir disso, várias indagações começaram a surgir para o personagem sobre os seus familiares. Mas, se ele pudesse prever as desgraças que aconteceram desde a sua partida e, ainda, o que estaria por vir.

Se alguém lhe pudesse responder, ter-lhe-ia dito que o seu sonho era vão. A mãe, a velha Rosminda, morrera pouco depois da sua partida, não de mágoa, porque em seu coração não havia mais lugar para o sofrimento, mas de miséria e de fome. O pai falecera mais tarde, vitimado pelo veneno de uma cobra, que o surpreendera na limpa de um roçado alheio. Não, porém, sem ter visto, na vida, a sua filha mais ou menos amparada, pois que a casara com Vicente Monteiro, um rapaz de bandas do Cariré, que possuía, de seu, algumas cabeças de gado, a casa de taipa e um roçado de milho. Homem pobre, mas trabalhador e honrado (CAMPOS, 1983, p. 131).

Sem ao menos imaginar todos esses acontecimentos, João chega a Camocim e, ao desembarcar lá, fica sabendo da seca intensa que lavrava todo o sertão e mesmo que não ouvisse tal notícia, a teria adivinhado, pois o porto fervilhava de gente maltrapilha. O sertão estava, então, todo seco, sem sombra de arvoredo ou vestígio d'água. E a serra azulava na atmosfera sem vapores.

Intimamente, para ele não haveria momento mais oportuno da sua chegada, pois levava dinheiro, a saúde e a alegria, tudo o que a sua carente família precisava. Todas as coisas que levava ia trazer contentamento para a família e lhes fazer imensamente feliz, de tal modo, que não iriam lembrar de seu abandono.

E imaginava, com volúpia íntima, o que seria o contentamento na casinha das margens seca do Jaibara, quando ali chegasse com as suas quatro malas pregueadas, e mostrasse à mãe entrevada, ao pai envelhecido, à irmã bonita, e ainda moça, os cortes de fazenda, as sandálias de couro, os brincos de plaquê, os lenços de cambraia vistosa, os trinta presentes, em suma, que lhes trazia. E ainda mais quando apalpassem o dinheiro, as células de

quinhentos, de duzentos e de cem mil-réis, que eles, por lá, jamais tinham visto (CAMPOS, 1983, p. 132).

Ao chegar ao povoado Graça, João Lucrécio desce da montaria com a sua rica bagagem, e a sua figura de paraoara feliz, causando um tumulto entre os retirantes que se encontravam ali na vizinhança, reunido em um choro de vinte vozes, em que se misturavam crianças, mulheres, homens e velhos, todos lhe pedindo esmola.

Assim, as práticas discursivas suscitaram sentidos para o fenômeno da morte que estão relacionadas aos discursos de esquecimento e exclusão em “O Seringueiro”, visto que esse abandono possibilita, de uma forma muito significativa, as ações dos personagens. Impondo situações desumanas, a vida deles é, claramente, atingida por circunstâncias terríveis. Os personagens principais, a Carolina e Lucrécio, trazem toda uma memória de sofreguidão e, conseqüentemente, essa representação da morte, que revelam o indivíduo que sofre com o deslocamento do sertão, pois ele é forçado a abandonar o seu lugar, por falta de recursos necessários e/ou condições para à sobrevivência. Os únicos a sobreviverem aos inúmeros sofrimentos, advindos dos cenários de calamidades, não imaginavam que a vida ou a morte, pois os personagens estão mais mortos que vivos, ainda lhes reservava uma surpresa.

O texto trabalha com a morte e os elementos relacionados a ela através da questão simbólica, posto que em toda trajetória de João Lucrécio, podemos notar alguns avisos prévios do que iria lhe acontecer, embora tal fato seja totalmente ignorado por ele, ao andar pela escuridão do sertão:

Uma coruja começou a gargalhar à pequena distância, no galho em cruz de uma árvore morta. João Lucrécio persignou-se, arrepiado. Lembrou-se que nunca fizera isso no Amazonas, porque, por lá, mesmo nas horas de medo, nunca se lembrara de Deus. (CAMPOS, 1983, p. 135).

A morte não aparece na narrativa na alusão conduzida ao ato de falecer, na presença de mortes e no número de mortos, mas, sobretudo, a nível denotativo ou conotativo do vocabulário, na descrição dos personagens João, sua irmã Carolina e seu marido Vicente, além do cenário de degradação do sertão.

Destarte, João Lucrécio marchava sozinho para o encontro de sua família, desbravando os caminhos tristes e mortos do sertão em meio a escuridão. Depois de algum tempo, o personagem encontra uma casa humilde à margem da estrada

solitária. O paraoara decide pedir abrigo ali até a chegada da madrugada, quando continuaria a sua viagem. Ao abrir a porta, ele se depara com uma figura humana em meio a toda aquela escuridão, era um dos moradores daquele casebre. Logo depois ele ver uma mulher bastante sofrida e desnutrida, tudo naquele casal representava a miséria, ambos com fome e sedentos água. Assim, a refeição que o estranho trouxera para eles era como um banquete, uma vez que já não se alimentavam bem há muito tempo.

Meia hora depois, na salinha da casa pobre, ceava o paraoara o rancho comprado em Sobral: um pedaço de carne, farinha, um quilo de bolacha, uma lata de sardinha e uma garrafa de vinho. Ao lado dele, junto ao tamborete improvisado em mesa, o dono de casa, um caboclo de musculatura forte, escaveirado, acompanhava-o na refeição, a que se associava a mulher, esquelética, em cujos olhos afundados nas órbitas luziam a dor e a fome. Em poucos instantes o pequeno famel foi todo devorado. E como se sentissem, todos, por um momento, felizes, o seringueiro pôs-se a falar, com a indiscrição alegre da meia embriaguez (CAMPOS, 1983, p. 136).

Sendo assim, é durante a noite, que os olhos não veem, que Carolina e Vicente planejam a morte do homem que abrigam em seu casebre, embora os dois estivessem pensando na mesma coisa, ambos não tiveram coragem de confessar algo tão aterrorizante e totalmente contra os princípios deles dois. As atitudes deles são guiadas pelo desespero se tornando violentas, isso nos mostra que o indivíduo é capaz de fazer qualquer coisa para sobreviver. Aquele homem vaidoso, rico e feliz, pois o dinheiro não lhe faltava, era de certa forma algo escandalizador para eles, visto que eles estavam mergulhados na escassez de suas necessidades.

Qual dos dois falou primeiro, não se poderia, talvez, descobrir. E ainda menos o que teria primeiro lembrado ao outro o insulto que constituía, perante Deus, a presença, ali, daquele estranho, tão despreocupado e tão rico, precisamente no dia em eles, tendo perdido todos os haveres, representados pelo gado morto de sede e pelo roçado destruído na fogueira do sol inclemente, pretendiam abandonar, a pé, aquelas terras adustas, a fim de se unir em Sobral aos milhares de retirantes que viviam da caridade pública. A verdade é que, cerca de meia-noite, quando não se ouvia na cabana escura senão o roncar compassado do viajante e, lá fora, em torno à casa, o chocalho dos animais por ele trazidos, os dois, marido e mulher, penetraram, pé ante pé, na sala pequena. Um baque surdo, e fofo, um gemido abafado, um barulho de líquido em jorro, estremecimentos de um corpo que cessa de viver e foi tudo. (CAMPOS, 1983, p.137).

Minutos depois de soltarem os animais que ele havia trazido, os dois cavavam um buraco na escuridão para colocar aquele paraoara feliz. Depois de matarem o paraoara que trabalhara e sofrera tanto com o intuito de dar uma vida melhor para a sua família, é a hora da grande descoberta quem era aquele homem, nesse momento Carolina se aproxima da mais aterrorizante verdade e a mais inimaginável situação

A sertaneja soletrou o primeiro nome. Soletrou o segundo, até o meio. Os lábios tremiam-lhe, como uma flor murcha acossada pelo vento. O papel caiu-lhe da mão, e a vela depois, apagando-se. E foi no escuro que ela, o estupor estampado na face, se atirou ao pescoço do companheiro.

- Vicente, meu marido da minh'alma! - exclamou. E agarrada ao esposo, num grito de desespero, os olhos escancarados na treva:- Era... meu irmão! ... (CAMPOS, 1983, p. 140).

Por conseguinte, podemos inferir que as personagens, Carolina e seu marido, além de permitirem que suas atitudes fossem influenciadas pela seca, percebemos que todas as suas aparências físicas eram a descrição da seca, como vê-los e não lembrar das consequências causadas por esse problema, uma personificação deles relacionados ao cenário em redor.

Toda essa angústia no conto nos mostra as condições históricas e sociais que atravessam sentidos diferentes quanto a seca, deixando marcas nos retirantes e rastros de morte por onde passa. Essa “catástrofe” é cruel, impiedosa e implacável o que implica diretamente na personagem, pois as suas atitudes são contestáveis e abomináveis, pois o homem devastado pela fome e pela sede é capaz de tudo, até mesmo de ir contra os seus princípios e executar as mais inimagináveis ações para o ser humano. Além disso, as condições de possibilidades de sentidos em relação ao fenômeno da morte suscitaram as diversas condições históricas, políticas e sociais atravessadas e constituintes nos dizeres do seringueiro, profissional tão esquecido.

Desse modo, ao descrever o trabalho do seringal com detalhes riquíssimos e a rotina do seringueiro até o extrair do látex de maneira perfeita, o autor impressiona o leitor, posto que Campos aborda diversas questões históricas e sociais, desde a busca do sertanejo por uma condição de vida melhor até as condições de trabalhos impostas aos seringueiros nos seringais.

Preparado o café, ingerido às pressas com farinha ou bolacha, tomava cada um o seu lampião de querosene, o facão, a machadinha, e penetrava a estrada de seringueiras, abrindo no coração da selva espessa o olho vermelho do farol. Ao chegar a uma das árvores cuja posição determinava as oscilações da vereda ziguezagueante, – árvores mártir, sangrada mil vezes, durante anos seguidos, desde as raízes até à maior altura do tronco, seis ou oito metros acima do solo – o seringueiro subia os “mutás” ou jiraus superpostos, indo lá em cima golpear a casca rugosa e o cerne generoso, que logo lhe respondia jorrando o seu leite. Fixadas, sob os golpes, as tigelinhas de folha, o homem descia, e continuava, silencioso como um fantasma, o seu caminho (CAMPOS, 1983, p. 128).

Sabemos que, a partir do ciclo da borracha, muitos discursos foram propagados em relação ao enriquecimento dos seringueiros, levando inúmeros nordestinos a irem para o norte em busca de melhores condições de vida para si

mesmo e para suas famílias. Muitos destes saíram do Ceará com a promessa de uma melhora rápida, concreta e de um trabalho tranquilo dentro do seringal. Destacando o fato de que o Nordeste passava – e ainda passa – por períodos de grandes secas, que geravam – e ainda geram – consequências horríveis, sendo que única saída era se aventurar em uma viagem que durava aproximadamente três meses. Alguns adoeciam durante a viagem, outros morriam e eram abandonados em barrancos. A partir disso, percebemos o quanto o poder opera e exclui os indivíduos que estão a mercê dele ou sujeitos a isso, pois as condições impostas a estes indivíduos sem voz, tirava deles o direito primordial: o direito à sobrevivência. Assim, “a literatura da exclusão também pode ser vista como um empreendimento de “sobrevivência a uma situação instável, imprevista e amplamente imprevisível, que é a da miséria econômica e suas decorrências simbólicas e afetivas” (DALCASTAGNÉ, 2017, p. 259).

As figurações da morte, no conto “O Seringueiro”, estão relacionados à morte física e social que aborda todas as questões de exclusões dos personagens, além das figuras do retirante e o seringueiro, indivíduos imersos em condições deploráveis e desumanas.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da História, os posicionamentos do homem diante da morte, as cerimônias e os rituais de despedida mudaram parcial ou radicalmente de uma época para outra, de civilização para civilização. Algumas vezes, tais atitudes foram domadas, selvagens, negadas, dissimuladas e/ou banidas.

Destarte, a nossa sociedade é, fundamentalmente, um sistema de significação e de comunicação, o que implica que ela seja também um sistema de regras que organizam o nosso pensamento, o nosso comportamento e as nossas atitudes. Durante séculos ou milênios, foi admitido em relação à morte uma atitude de proximidade e de familiaridade, totalmente inversa ao que vemos no século XXI, pois a maneira como agimos diante dela é de repúdio e horror.

A morte pode ser vista como um mistério incompreensível ou como um absurdo inaceitável. A morte pode até ser tratada como um tabu. Mas, seja como for, aceitemos isso ou não, a morte é uma realidade inexorável. Por mais que queiramos nos esconder dela, deixar de existir é tão natural quanto existir.

Na literatura, a morte não é figurante, ao contrário, ela se faz presente desde os primeiros poemas como já mencionado aqui anteriormente. Ela traz a morte como uma das temáticas principais em uma gama de obras literárias, tanto que serve de documentos para estudos históricos de determinadas épocas.

Na presente dissertação, analisamos a morte, levando em consideração que este evento tem diferentes representações na Literatura, na antologia *O Monstro e outros contos*, de Humberto de Campos, os cinco contos analisados – O Monstro, O Furto, O Caldo, O Seringueiro e Retirantes – nos revelam representações desse fenômeno universal que vai muito além da morte física, um esquecimento e uma exclusão incomensurável. Dentre os tipos de morte, a morte social é a que se sobressai em relação as demais, pois todos os personagens são tomados por sentimento de angústia, miséria, sede e fome.

Embora Campos possa ser considerado como poeta neoparnasiano, pois fez parte do grupo da fase de transição anterior a 1922, a *Poeira* é um dos últimos livros da escola parnasiana no Brasil. Além disso, fez também crítica literária de natureza impressionista. Na crônica, seu recurso mais corrente era tornar conhecidas narrativas e dar-lhes uma forma nova, fazendo comentários e digressões sobre o assunto,



citando anedotas e tecendo comparações com outras obras. Mas a sua antologia, *O Monstro e outros contos*, mostra uma literatura mais regionalista, mesmo que não haja nenhum crítico literário que o encaixe em tal movimento literário. Visto que a maioria dos críticos nem falam do autor e muito menos de qual movimento literário Campos participava ou as suas obras se encaixam.

Dessa maneira, o escritor nos apresenta, nos contos supramencionados, uma discussão bastante precisa relacionada à literatura e exclusão pelo viés da morte social. A literatura, arte pertencente à sociedade, desempenha uma função supra dimensional em face das problemáticas sociais, principalmente aquela de dar voz a quem não tem, aos indivíduos mais desassistidos pelos poderes públicos e toda a sociedade em geral. Embora *O Monstro e outros contos* tenha sido publicado em 1932, ele suscita questões ainda muito discutidas no cenário atual brasileiro, infelizmente.

Campos ainda discute e chama atenção para figuras como a do retirante, sertanejo e seringueiros, pessoas daquela época totalmente miseráveis, sem assistência alguma representadas pelos personagens – a velha Raimunda, o seu Zeferino e o seu filho, Maria Rosa, João Lucrécio e Carolina – todos esses personagens carregam o peso de terem uma vida imersa na penúria. Ainda que atingidos pela fome e fraqueza, esses indivíduos demonstram ter uma força impressionante.

A pobreza, a fome e a miséria são elementos sociais excludentes, e uma parcela bem extensa dos brasileiros convivem com tal realidade diariamente, marginalizados e esquecidos pelo poder público, essas pessoas parecem invisíveis perante toda sociedade brasileira. “Mortos vivos”, esses indivíduos vivem em realidades de desigualdades sem igual.

A partir disso, a literatura não é somente um meio de difusão dessas vozes no seu interior, mas também uma maneira de se posicionar e de refletir sobre as profundas disparidades sociais que se traduzem em violências de diversos tipos, desde a exclusão física ao rebaixamento diário que os integrantes de grupos marginalizados sofrem.

Sabemos que a literatura não tem a capacidade de mudar a realidade social e política do país, mas ela contribui para a construção de discursos em que acontecem

embates e se possam fazer as próprias escolhas. Logo, cabe a nós a reflexão sobre as possibilidades da literatura frente aos diversos problemas sociais, sejam eles quais forem.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Vol. 1, tradução de Fernanda Botelho. Lisboa: Círculo de Leitores, 1990.

ARIÈS, Philippe. **História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias**. Tradução de Priscila Viana de Siqueira. Edição especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

AZEVEDO, Álvares de. **Macário**. In Obras de Manoel Antônio Álvares de Azevedo. 7ª ed., Rio de Janeiro: H. Garnier, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Tradução do russo: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CALDEIRA, Jorge. **Et alii, História do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CAMPOS, Humberto de. **Memórias e Memórias inacabadas**. São Luís: Instituto Geia, 2009.

\_\_\_\_\_. **Obras Completas – O Monstro e Outros Contos**. Opus editora LTDA, primeira edição – julho, 1983.

\_\_\_\_\_. **Diário secreto** – volume 2. São Luís: Instituto Geia, 2010, 2. Edição.

\_\_\_\_\_. **Diário secreto** – volume 2. 2. Edição. São Luís: Instituto Geia, 2010.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2006.

CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros: Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. Trad. Mary Del Priore. Brasília: Editora da UnB, 2009, 2ª Ed.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alan. **Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

CHIZZOTTI, A. **Pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

CORRÊA, José de Anchieta. **Morte - Filosofia frente & verso**. São Paulo: Globo, 2008.

CORREIO DA MANHÃ. **Humberto de Campos – O que representa para o país a perda dessa grande figura das letras brasileiras**. Rio de Janeiro, ed. 06/jan/1934.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. In: \_\_\_\_\_. **Obra completa**. Org. Afrânio Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 97-515.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura e exclusão**. Regina Dalcastagnè, Laeticia Jensen Eble; Organizado por Regina Dalcastagnè e Laeticia Jensen Eble. – Porto Alegre, RS: Zouk, 2017.

DELUMEAU, Jean. **O Medo no Ocidente**. 1300-1800, trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DOURADO, Autran - **Um Cavalheiro de Antigamente**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001 (1ª ed., 1992).

DUARTE, Lélia Maria Parreira (Org.). **De Orfeu e de Perséfone: morte e literatura**. Cotia, SP: Editorial; Belo Horizonte, MG: Editora PUC Minas, Ateliê, 2008.

DURKHEIM, Émile. **As Regras do Método Sociológico**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

ECO, Umberto. **Sobre a literatura**. RJ: Record, 2003.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. – 1. ed. – Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

FERNANDES, José. **O Existencialismo na Ficção Brasileira**. Goiânia, Ed. da Universidade Federal de Goiás, 1986.

FERREIRA, Isabel Maria da Cunha. 2006. **A morte em quatro narrativas brasileiras da segunda metade do século XX**. Dissertação de Mestrado. Curso Integrado de Estudos Pós-Graduados em Literaturas Românicas, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

FERREIRA, Nélia do Nascimento. **A intertextualidade nas crônicas de Humberto de Campos** (1910-1934). Porto Alegre: PUC, 1990.

FIGUEIREDO, Aguinaldo Nascimento. **História do Amazonas**. Estado do Amazonas Especial. 2004.

FREUD, SIGMUND. **Luto e melancolia**: Sigmund Freud. Título original: Trauer und melancholie. Tradução, introdução e notas: Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GIACOIA, J. O. **A visão da morte ao longo do tempo**. Disponível em: <[http://www.fmrp.usp.br/revista/2005/vol38n1/1\\_a\\_visao\\_morte\\_longo\\_tempo](http://www.fmrp.usp.br/revista/2005/vol38n1/1_a_visao_morte_longo_tempo)>. Acesso em: 03 nov. 2019.

HELENA, Lucia (Org.). **Literatura, intelectuais e a crise da cultura**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/CNPq, 2007.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Manoel Odorico Mendes. Fonte Digital: eBooksBrasil.com, 2009.

KURY, Mário da Gama. Tradução do grego e apresentação. **Sófocles – A trilogia tebana – Édipo rei – Édipo em colono – Antígona**. Tragédia Grega, volume I. Edição digital: janeiro, 2012.

LE GOFF, Jacques. **A civilização do Ocidente medieval**. Tradução de Monica Stahel. Petrópolis: Editora Vozes, 2016.

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

MARTINS, Manoel de Jesus Barros. **Operários da saudade: os novos atenienses e a invenção do Maranhão**. São Luís, EDUFMA: 2006.

MORIN, Edgar. **O Homem e a Morte**. Tradução de João Guerreiro Boto e Adelino dos Santos Rodrigues, Mem Martins. Publicações: Europa América, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da Moral**. Título original: Zur Genealogie der Moral. Tradução, notas e posfácio: Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Editora Schwarcz, 2009.

\_\_\_\_\_. **Assim Falava Zaratustra**. Tradução de José Mendes de Souza. Fonte Digital: eBooksBrasil.com, 2002.

OLIVEIRA, Abílio. **O Desafio da Morte: Convite a Uma Viagem Interior**. Lisboa: Editorial Notícias, 1999.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O Mundo Como Texto: leituras da História e da Literatura**. História da Educação, Pelotas, p. 31 - 45, 01 set. 2003.

PINCANÇO, Macário de Lemos. **Humberto de Campos**. Rio de Janeiro: Minerva, 1937.

REIS, João José. **A Morte é uma Festa: Ritos Fúnebres e Revolta Popular no Brasil do Séc. XIX**. São Paulo: Companhia das Letras: 2008.

\_\_\_\_\_. **O cotidiano da morte no Brasil oitocentista, in História da Vida Privada no Brasil: Império**. Vol. 2, São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RIBEIRO, Berta. **O Índio na História do Brasil**. São Paulo: Global, 1983.

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

RODRIGUES, José Carlos. **Tabu da Morte**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

ROSA, Guimarães. **João Guimarães Rosa: ficção completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. v. I.

SARAMAGO, José. **As Intermittências da morte**. Revisão: Marise Simões Leal e Isabel Jorge Cury. Editora Schwarcz Ltda, 2005.

SHAKESPEARE, William. **Tragédias: Romeu e Julieta, Hamlet, Macbeth**. Tradução de Domingos Ramos. São Paulo: Fontes, 2004.

SCHEIBE, Roberta. **A crônica e seus diferentes estilos na obra de Humberto De Campos**. Imperatriz: Ética, 2008.

SCHMIDT, Joël. **Dicionário de Mitologia Grega e Romana**. Lisboa: Edições 70, 2002.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do amor, metafísica da morte**. Tradução Jair Barboza; revisão técnica Maria Lúcia Mello Oliveira Cacciola. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. **Sobre a morte: pensamentos e conclusões sobre as últimas coisas**. Organizado por: Ernst Ziegler e Franco Volpi; tradução Karina Jannini; revisão da tradução Daniel Quaresma F. Soares. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

TEIXEIRA, M. P. **História Concisa do Brasil**. São Paulo: Global, 1993.

TOLSTOI, Leon. **A morte de Ivan Ilitch**. Tradução de Vera Karam. Porto Alegre: L&PM, 2010.

THOMAS, Louis-Vincent. **Antropologia da Morte**. São Paulo: Fontes, 1993.

VERNANT, Jean Pierre. **O individual, A morte, O amor: O eu e os outros na Grécia Antiga**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.