

AMOR, MORTE E MULHER: MITOS NO ROMANTISMO BRASILEIRO

Profa. Ms Maria de Lourdes da Conceição Cunha (UPM¹)

PALAVRAS-CHAVE: Romantismo, morte, amor, mulher, mito.

Introdução

O homem deixa-se influenciar pelo poder sagrado do mito e, principalmente, por meio dos entes sobrenaturais, dos deuses e dos heróis, transfere a experiência cotidiana para a religiosa e, assim, as personagens míticas tornam-se parte da vida humana que se liberta de viver limitada ao tempo cronológico, para experimentar o tempo primordial.

O ser humano tem consciência, porém, de sua trajetória para a morte e o nada e é sabedor de que o mundo físico é subordinado ao tempo criador e demolidor do universo ilusório e passageiro. Desse modo, o mito proporciona ao homem a possibilidade de superar limitações e condicionamentos, chegando a elevá-lo pela união a antepassados, desencadeando-se a necessidade do ritual que permite ao indivíduo a rememoração, a reatualização dos feitos realizados por deuses e heróis para conhecer a origem do mundo e de si mesmo.

Para Mircea Eliade (1985), é imprescindível estudar o mito para que o homem descubra como as histórias primordiais moldaram-no, como ele se relaciona com a existência e com o modo de interagir com o mundo. Em sua concepção, há o mito sagrado, relatado apenas em datas específicas e somente para aqueles que já tiveram revelações, e o profano, histórias as quais podem ser relatadas em qualquer lugar ou tempo, e que têm como protagonistas, heróis ou animais miraculosos incomuns.

Joseph Campbell (1997) considera o mito um caminho por onde passam as energias ilimitadas do espaço universal que penetram nas manifestações culturais humanas, logo, os símbolos mitológicos passam a ser produções sem artificialismos da psiquê e seu poder consiste em não serem inventados, mas transportadores do poder criador, ou seja, “o mito é o sonho público, e o sonho é o mito privado” (CAMPBELL, 1997, p.42).

Desse modo, os símbolos mitológicos são produções sem artificialismos da psiquê e seu poder consiste em não serem inventados, mas carregadores do poder criador, surgindo em sonhos e em mitos, que apresentam soluções para os conflitos da humanidade. Ou seja, *o mito é o sonho público, e o sonho é o mito privado*. (CAMPBELL, 1997, p.43)

Assim, os mitos, paradigmas de vida, ajustam-se ao tempo corrente e a figura do herói, conhecedor dos perigos que deverá enfrentar em sua jornada, aparece como um modelo pelo qual o ser humano deixa-se influenciar e regressar renovado ao seu meio original.

O mitólogo Junito Brandão (1992) destaca que, no mito, encontra-se um interminável repositório de símbolos, daí a utilidade dos mitos em favorecer a compreensão dos caminhos pelos quais percorrem a consciência coletiva de uma determinada cultura em formação. Para incorporar o mito, o ser humano recorrerá a um ritual que repetirá ações de deuses ou heróis e, ao avivar a lembrança de um acontecimento, originado em um determinado tempo e espaço, o homem passa a reviver as forças e as energias anteriormente experimentadas por meio da repetição.

Por sua vez, Roland Barthes (1997) defende que o mito é uma fala, uma linguagem exigente de condições específicas para tornar-se mito, uma vez que ele é um sistema de

¹Universidade Presbiteriana Mackenzie – Departamento de Pós-Graduação em Letras: letras.pos@mackenzie.br

comunicação, o qual não pode ser apenas um objeto ou um conceito. Logo, tudo o que for passível de um discurso pode ser um mito.

É necessário, porém, considerar-se que o mito apresenta sempre uma duplicidade do seu significante o qual produz três tipos significativos e distintos de leitura: um significante vazio, sem duplo sentido; o significante cheio que possibilita diferenciar o sentido da forma, chegando, às vezes, a destruir a significação do mito; e a terceira é o todo inseparável do sentido e da forma, sendo sua significação ambígua. Logo, sua fala não está presa exclusivamente à verdade, mas ao uso que ela propicia para satisfazer aquilo que é indispensável ao homem em um determinado momento, revivendo os mitos e os sentimentos e a imaginação coletiva da humanidade.

Indiscutíveis são os vínculos entre a Mitologia e a Literatura, enquanto associados ao mistério da representação, orientando a libertação de uma retrospectiva no tempo e no espaço para o alcance das linhas de intersecção que há entre os dois universos. Estes dois discursos, o literário e o mitológico, alicerçam-se fundamentalmente nos jogos metafóricos de ampla significação, embora tenham como objeto signos distintos.

Na filosofia romântica, a mitologia e a literatura vão se aproximar de maneira mais definida, já que, esta última, se valerá de uma interpretação que parte da idéia do fenômeno eminentemente estético e modelo de criação artística. Para Schelling, a mitologia e a arte representavam o meio de superação da realidade sendo a mitologia, “condição indispensável e matéria prima de toda arte”, “único solo em que podem brotar e medrar as obras de arte” (MIELIETINSKI, 1978, p.16).

Já Hegel (2003) considerará a poesia e o mito como uma etapa do desenvolvimento humano já perdida, desenvolvendo as idéias de Schelling por meio de análises comparativas de diversos tipos histórico-culturais de mitologia:

(...) os mitos saídos da memória coletiva - prolongam o eco das vozes anteriores, mas que se atribuem no momento da narração uma palavra nova – puderam unir solidamente entre si os grupos que os perpetuavam. Ritmavam os tempos da vida, pontuavam cerimônias, afastavam – dizem – os espíritos e conjuravam a má sorte. Mas, principalmente, deram forma aos sonhos e às esperanças dos homens, a seus combates, a seus desejos, que vêm manifestar-se em claro-escuro numa praia de silêncio ou numa tela de algodão branco (BRICOUT, 2003, p. 16).

Porém, o mito é sempre alvo de polêmicas já que pode apresentar interpretações e significados de valores distintos e complexos o que de certa forma põe em cheque a autoridade da mitologia, como é o caso dos mitos que envolvem o amor, a morte e a mulher, elementos presentes na obra *O Guarani* de José de Alencar, *Úrsula* de Maria Firmina dos Reis e *O Cabeleira* de Franklin Távora.

Os mitos do amor dão-no como impedido e irrealizado, transformando-se em histórias de amores suicidas. As complexas e dramáticas implicações da própria existência humana na sociedade à qual Isabel, Úrsula e Luisinha, personagens das obras citadas anteriormente, estão ligadas marcam-se por estruturas de poder que justificam a submissão da mulher, a qual assume seu papel Eva/Maria em detrimento da face Lilith, que abomina ou desconhece.

Mesmo de maneira discreta, os romances costumam apresentar relações com os heróis mitológicos e os temas abordados por eles, uma vez que o comportamento do mito vincula-se à vida do homem moderno que, viajando aos primórdios, penetra no imaginário e recupera sua origem, provando, dessa forma, que o mito vive sempre.

A literatura cumpre seu papel cultural de maneira mais efetiva a partir do século XVI, pois surgem temas novos e, conseqüentemente, novos mitos vinculados à evolução sociocultural que se integram aos antigos usados exaustivamente através dos séculos. De

acordo com a concepção de Carl Gustav Jung (1993), o mito torna-se a conscientização de arquétipos do inconsciente coletivo, enquanto, na expressão de Goethe, os mitos são as relações permanentes da vida, um ingrediente vital da civilização humana, uma realidade viva, à qual se recorre incessantemente.

A literatura torna-se, então, sagrada ou profana ao servir-se intensamente de materiais míticos e, de certo modo, o mito passa a ser valorizado culturalmente em nossa sociedade. Porém, não se pode esquecer que a literatura maximiza os conteúdos fabulativos, enfatizando o clímax e a catarse que mobilizam a consciência do leitor.

1 – Mito feminino

Muito antes da chegada dos povos de língua grega à península balcânica, a mitologia e a religião fundamentavam-se em conceitos femininos espelhados nos mitos da criação nos quais há sempre a imagem feminina primordial.

As Vênus paleolíticas, primeiras exteriorizações das representações femininas, caracterizam-se pelas formas opulentas dos seios, ventre e nádegas, distintas da imagem da Deusa Mãe, representação da Natureza: as matas, os rios, os animais, a terra fértil da qual se extraía o que o homem necessitava, reinando absoluta como Senhora da fertilidade.

Já no período Neolítico Médio, a imagem da Deusa Mãe passou a representar a terra fértil da qual se extraía tudo o que o homem necessitava, reinando absoluta como Senhora da fertilidade.

Porém, essas culturas matrilineares acabaram sendo dominadas pelo Deus Macho, restando à Deusa apenas o papel de mãe, esposa ou filha dele, e o culto a ela torna-se diminuto e paralelo, ocupando o segundo plano no panteão grego. Por sua vez, a mulher era vista desde Hesíodo até o século V a.C. como um grande mal, um castigo infringido aos homens por Zeus, visão compartilhada pela Bíblia que aponta a mulher como precursora do pecado, excluindo, desta maneira, o homem da culpa:

O Senhor Deus disse: “Quem te revelou que estavas nu? Terias tu, porventura comido do fruto da árvore que eu te havia proibido de comer”? O homem respondeu: “A mulher que me destes apresentou-me deste fruto, e eu comi”. (GÊNESIS, 3-11).

No mito de Prometeu e de Pandora, a mulher é um "presente" dado aos homens por Zeus. Hesíodo conta que Hefesto moldou-a semelhante às deusas nas feições e que os demais deuses e deusas concederam-lhe ainda muitos dons. Hermes, especificamente, pôs-lhe no coração a perfídia e os discursos enganosos, além da curiosidade que a fez abrir a caixa, espalhando males pelo mundo e, por isso, a mulher é a origem dos tormentos da humanidade.

Afrodite, por sua vez, fez-se temida por ser implacável e terrível com aqueles que despertassem seu desafeto, mas sabia ser doce e generosa com aqueles que amava.

As tradições religiosas cristãs consolidam na figura feminina a idéia da inferioridade da mulher desencadeadora do pecado original, considerando-se a mulher na Bíblia, com poucas exceções, desprovida de humanidade. Pensadores de épocas anteriores, como Aristóteles e Platão, também pregavam a insignificância da figura feminina, chegando este último a dizer que os homens covardes e injustos reencarnariam como mulheres.

Assim, as tradições religiosas determinam à figura feminina o mito da inferioridade da mulher, desencadeadora do pecado original e um ser inferior quase não humano. Santo Tomás de Aquino já no século VII, em sua extensa obra teológica, afirma que, por natureza, a mulher é inferior ao homem em força e dignidade e, pela sua facilidade de discernir e ter a inteligência, o homem domina e faz a mulher sujeitar-se aos seus valores.

1.1 Mulher: anjo-demônio, Eva-Lilith

A condição feminina revela-se na literatura como um espelho de sua situação e como é vista em momentos histórico-culturais específicos. Na tradição cabalística, Lilith seria o nome da mulher criada antes de Eva, ao mesmo tempo que Adão, surgindo não de uma costela de homem, mas formada diretamente da terra. Ela se tornará instigadora de grandes conflitos e amores ilegítimos; a perturbadora de leitos conjugais; representará, ademais, a mulher desdenhada ou abandonada por causa de outra, instigará o ódio contra a família, o ódio aos casais e filhos.

Espírito maligno identificado com a noite, Lilith é ora representada como uma prostituta de seios secos, a qual não podia ter filhos; ora como uma linda jovem com pés de coruja, o que identificava sua vida notívaga, e, conhecida também como Lua Negra, comparada à sombra do inconsciente, aos impulsos obscuros.

No Talmude, século VI a.C., mesmo pouco constando sobre ela, aparece como a primeira mulher de Adão, que, feita do mesmo barro o qual moldou o homem, não se deixou subjugar por ele durante o primeiro intercuro sexual, levando-o a se sentir repellido e desejoso de outro tipo de companheira, uma vez que ela queria fazer valer seus direitos de ser também uma criatura de Deus.

Lilith, então, fugiu para o Mar Vermelho, o lar dos espíritos malignos e teve muitos filhos, chamados lilin. Deus enviou três de seus anjos - Senoy, Sansenoy e Semangelof - mas Lilith se recusou a voltar se fosse para continuar na situação anterior. A fuga, então, converteu-se em expulsão. Ela passou a ser considerada um vampiro, pois tinha poderes sobre os bebês e os homens que dormem sozinhos e, para escapar de sua maldição, as mulheres grávidas protegiam suas crianças, mesmo antes do parto, com uma medalha gravada com os nomes dos três anjos do Senhor.

A literatura interessa-se, sobretudo, pela Lilith revoltada, que, na afirmação de seu direito à liberdade e ao prazer, à igualdade em relação ao homem, perderia a si própria, assim como perde aqueles que encontra.

O mito de Lilith tem por função afastar dela os homens, alertando-os do perigo que ela representa para eles; por outro lado, previne as mulheres a seu respeito: aquela que não segue a lei de Adão será rejeitada, eternamente insatisfeita e fonte de infelicidade. Dessa maneira, enjeitada pela sociedade dos homens, Lilith deseja fazer-se conhecer, se necessário for, pelo avesso, ou seja, pelo mal que lhes faz.

Por sua vez, a figura mítica de Eva, representante da submissão, dependência, culpa, inferioridade e fraqueza, é aceita como modelo tradicional de adaptação e, frente a esse modelo de perfeição, a mulher deveria reprimir o modelo Lilith, símbolo de liberdade, independência, igualdade, desejo, sensualidade, instintividade, opinião, vingança, inveja, solidão e morte.

Eva, a primeira mulher conforme o Cristianismo, originou-se a partir da costela de Adão, o que os tornava uma só carne e teria sido criada depois que Lilith abandonou Adão o qual queria subordiná-la a si. Na literatura rabínica, a primeira mulher de Adão, Lilith foi produzida do mesmo barro que ele, portanto, igual a Adão, mas diferente de Eva, que era parte dele e, logicamente, a ele submissa. Lilith teria fugido de Adão valendo-se de seus poderes mágicos para voar, fixando residência no Mar Vermelho, terra amaldiçoada, habitada por demônios e espíritos malignos, onde ela se afirmou como demônio feminino, esposa de Samael, parindo cem demônios por dia.

Considerada a mãe de todos os que vivem, Eva é subordinada a Adão, mas o leva ao pecado causador da expulsão do paraíso, culpa que ela carregará eternamente; patrocinadora também da separação entre espírito e corpo, norteadores do preconceito e da rigidez dos valores vinculados à mulher e ao sexo.

Já o Cristianismo, a fim de purgar as culpas femininas, apresentou Maria, a mãe de Jesus, concebendo um filho sem pecado, e, por isso, digna de tributo e grande respeito, destacando como suas virtudes principais a humildade e a obediência.

Logo, por um lado, a Bíblia destacou a visão do universo feminino envolto de desejos, prazeres e perversões e, por outro, no chamado Novo Testamento, a despretensão, sujeição e docilidade.

O mito de Lilith, assim como o de Maria, também resiste no inconsciente da humanidade à margem do processo sócio-cultural e, em termos religiosos, sendo comum o homem associar a figura feminina, principalmente se esposa consumada, à mulher íntegra e ao mito de Maria – personagem bíblica.

Na literatura do século XIX, algumas mulheres, educadas sob um regime patriarcal, passam de figuras fragilizadas, revestidas de candura, de bondade para a ação da busca de realização de seus desejos. É a fragilidade que encontramos em Úrsula, personagem do romance homônimo de autoria de Maria Firmina dos Reis: "Era ela **tão caridosa... tão bela... e tanta compaixão** lhe inspirava o sofrimento alheio, que lágrimas de tristeza e de sincero pesar se lhe escaparam dos olhos, negros, formosos, e melancólicos." (REIS, 1975, p.22)

Ou ainda Isabel, personagem de *O Guarani* de José de Alencar:

Era Isabel que velava pensativa, enxugando de vez em quando uma lágrima que desfiava-lhe pela face.

Pensava no seu amor infeliz, na solidão de sua alma, tão erma de recordações doces, de esperanças queridas. (ALENCAR, 1998, p.82)

Em *Úrsula*, percebemos que a personagem feminina é caracterizada por descrições que expressam um dualismo, o misto entre o espiritual e o carnal:

Mas **aquela, cujas formas eram tão sedutoras**, tão belas, aquele, cujas aparências mágicas e arrebatadoras escondiam um coração árido de afeições puras, e desinteressadas... Oh! Essa não compreendeu para que veio habitar entre os homens; porque **a cobiça hedionda envenenou-lhe os nobres sentimentos do coração.**

O brilho do ouro deslumbrou-a, e ela vendeu seu amor ao primeiro, que lho ofereceu.

Maldição! ... infâmia sobre a mulher que não compreendeu a honrosa missão, e trocou por outro os sublimes afetos da sua alma. (REIS, 1975, p.143)

Ou em *O Guarani*:

Era um tipo inteiramente diferente do de Cecília; era o tipo brasileiro em toda a sua graça e formosura, com o encantador contraste de languidez e malícia, de indolência e vivacidade.

Os olhos grandes e negros, o rosto moreno e rosado, cabelos pretos, **lábios desdenhosos, sorriso provocador, dava a esse rosto um poder de sedução irresistível.**

Isabel pretextara uma indisposição; não saíra do quarto depois que voltara do aposento de Cecília, tendo traído o segredo de seu amor.

As lágrimas que derramou não foram como as de sua prima, de alívio e consolo; **foram lágrimas ardentes, que em vez de refrescarem o coração, o queimam como o rescaldo da paixão.** (ALENCAR, 1998, p.53)

E em *O Cabeloira*, a imagem frágil de Luísa não é diferente. Seu grito, por exemplo, é mais impotente que o dos pequenos animais:

Luisinha, lançando os olhos pela margem afora, não viu viva alma. Teve então tamanho medo, que involuntariamente caiu sentada aos pés do terrível desconhecido. Lembrou-se de gritar por socorro, mas logo viu que seria inútil esta tentativa, visto que **as suas vozes se perderiam no vasto ermo onde unicamente ecoava o coaxar dos sapos e das rãs, o silvo das cobras, o canto agoureiro dos bacuraus.** (TÁVORA, 2001, p. 50)

Ao estereótipo da "mulher-anjo", a voz masculina do pai de Tancredo, em *Úrsula*, acrescenta um elemento demoníaco e, até mesmo, moralizante. A contradição entre o anjo e o demônio constitui um elemento de grande importância na literatura romântica: a mulher, dama angelical, metamorfoseia-se em demônio.

Úrsula é um anjo, divina, corrompida pela aparência de donzela romântica arquetípica, uma estrela. Convertida, então, na mulher-anjo, passiva e vulnerável, semimorta, preferivelmente assexuada, mulher ideal, ela cerra-se em sua insanidade, amarelada, sem beleza nem encanto. A fada morre.

A clássica oposição entre fadas e bruxas, o maniqueísmo sempre reforçado por uma visão dialética que patrocina a convivência do bem e do mal, segue a receita tradicional em que a bruxa jamais reflete sobre seus atos, ou ainda, destrói-se, motivada pelo sentimento de vingança. O pendor para o mal atribuído à mulher possui uma longa tradição, como vemos em *Eclesiástico* 25-26: "Toda a malícia é leve em comparação da malícia da mulher; sobre ela caia a sorte dos pecadores". O mundo greco-romano oferecia imagens da figura feminina que alimentavam essa idéia misógina, como por exemplo, o mito de Pandora, evidente diabolização da mulher na referência de Zeus a ela: "Um mal em que todos se deleitarão".

Isabel, mesmo inconscientemente, vale-se do instinto feminino, força que desperta nas mulheres muitas vezes o medo por encontrarem o poder da autonomia. Com Lilith surge o lado demoníaco que não pode ser controlado pela visão patriarcal a qual condena a mulher instintiva obrigada, portanto, à escuridão e à passividade de Eva e Maria.

Isabel, Luisinha e Úrsula são, nesse caso, representações do ser feminino no extremo do não-ser, sem nomes, estéreis, fechadas sobre si mesmas, veladoras de segredos, havendo todo um clima de suspense sobre suas pessoas antes de elas entrarem em cena e mesmo depois de saírem do panorama, fugindo do encontro com a verdade a qual teriam que admitir. A imagem de Lilith é marcada por características que remetem a uma figura demoníaca e poderosa, sua face é redonda, o nariz reto separa seus olhos grandes, o sorriso é vago, impenetrável e poderoso como seus cabelos que simbolizam as forças energéticas.

Observe-se a descrição de Isabel em comparação a de Cecília de *O Guarani*,

Estavam vestidas de branco; lindas, mas tinha cada uma diversa beleza; Cecília era a graça, Isabel era a paixão; os olhos azuis de uma brincavam, os olhos negros da outra brilhavam.

O sorriso de Cecília parecia uma gota de mel e perfume que destilavam os seus lábios mimosos; o sorriso de Isabel era um beijo ideal, que fugia-lhe da boca e ia roçar com as asas a alma daqueles que a contemplavam. (ALENCAR, 1998, p. 209, 210)

Lilith figura o lado sombrio feminino tornado temível por ser reprimido da consciência. A humilhação perante a postura masculina representada por Adão associa-se à desforra da mulher atraente e exterminadora, porém, a imagem de Lilith não pode ser apenas vinculada à expressão demoníaca, mas também por um denso erotismo feminino que leva os homens ao êxtase ou à ruína.

Isabel, Luisinha e Úrsula não sabiam que eram possuidoras de um lado mais dominador e, por isso, contentaram-se em viver apenas a versão Eva ou Maria, ruína, talvez, da felicidade, mas comportamento mantenedor do estereótipo feminino. A única forma de

reprimir a imagem santificada do não se entregar ao amor levianamente e manter a fidelidade ao amado é encontrada na morte, conscientemente buscada por Isabel ou determinada por uma força maior, no caso de Úrsula e Luisinha, caminho prático para buscar a efetivação desse amor além da vida.

2 - Morrer por amor

Na literatura romântica brasileira, os autores escolheram o amor como assunto primordial de seus romances, observando atentamente a sociedade da época e os conflitos decorrentes do sentimento.

Em busca da felicidade, heróis e heroínas românticos batalham contra as exigências impostas pela moral burguesa do casamento vinculado a algum tipo de interesse e, muitas vezes, a união de duas almas gêmeas só se torna possível através da morte. Afrânio Coutinho afirma

Seres apaixonados e em luta contra uma sociedade injusta, saturada de preconceitos e interesses materiais, os heróis românticos não abdicam nunca do direito de serem felizes pela realização do seu amor; há neles perfeita consciência da fatalidade que espiritualmente os uniu, sentem o absurdo da vida que os leva a experimentar as maiores vicissitudes e os maiores sofrimentos, enfrentam e vencem todas as provações, mas não cedem nunca do objetivo que lhes indicou o destino – força superior e exterior aos homens, divindade a cujo império ninguém pode fugir. E quando é de todo impossível resistir, quando a conjuração dos preconceitos de casta ou dos interesses familiares é materialmente mais forte, a união entre os dois se realiza pela morte, cuja idéia atravessa todo o processo de existência. (COUTINHO, 1999, p. 304)

Na mitologia grega, Tânatos, a própria personificação da morte, nascido antes da criação da humanidade, servia a Hades que reinava sobre os mortos no submundo, lugar onde imperava a tristeza. Irmão gêmeo de Hipnos, o Sono, e filho de Nix, a Noite, e Érebo, as trevas, Tânatos tem sua importância diminuída na mitologia, frente a Hades.

Buscar a imortalidade, vencer a morte e superar a finitude da vida são propostas que envolvem todas as pessoas, ciências e religiões. Como a vida não pode recuar diante da morte, deve-se aceitá-la e incluir em seu percurso as lágrimas e o luto, mas não excluindo a possibilidade de recuperar também a alegria de sua trajetória.

Essa mesma humanidade que morre, não tem consciência da morte a não ser a partir do momento em que se defronta com ela. Epicuro, na *Carta a Meneceu* (2002), esclarece que a morte só está presente quando nós não somos mais vivos, logo, para nós, individualmente, a morte não existe. O que há é a morte do outro que desaparece de maneira insubstituível e é essa experiência que nos leva a ter medo do fim.

Mas, como a ruptura entre os mortos e os vivos não é definida claramente, integra-se a morte ao ciclo vital que, conforme atesta a crença na reencarnação, é ininterrupto. O mito Er, o Panfiliano, na *República* (2001) de Platão, desenvolve reflexões sobre a vida após a morte, vendo uma simetria do nascimento e da morte, preâmbulo de um novo ciclo de vida. Morrer significa destacar a alma do corpo físico.

É pertinente considerar a morte apenas uma fratura de uma vida que continua em novas formas, sendo assim, não há morte, há uma passagem, uma ressurreição de corpos, transmigração eterna das almas: *mors janua vitae*.

Logo, a morte não é a destruição total, exceto para os que não se valem de um prisma sensível e, portanto crêem na imortalidade da alma, vitória sobre a morte. Ela é a

patrocinadora da entrada em outros mundos desconhecidos, é reveladora e introdutora de novos caminhos e experiências, libertando o espírito para a ascensão.

Hegel, em seu discurso sobre a morte e a mortalidade desenvolve a idéia da domaçaõ da morte já que o homem está acima da vida. Na introdução da *Fenomenologia do Espírito* diz “Aquele que é limitado a uma vida natural não tem por si mesmo o poder de ir além de seu ser imediato; porém, ele é conduzido além desse ser-aí por um outro, e esse ser-alijado de sua posição é sua morte” (HEGEL, 2003, p. 70).

Encontram-se mitos que falam de um primeiro período em que a morte não existia relatando que ela sobreveio por efeito de um erro ou de um castigo. Outros mitos, costumeiramente presentes em tradições culturais mais elaboradas, referem-se à condição original do homem como ser imortal e habitante de um paraíso terreno, apresentando a perda dessa condição e a expulsão do paraíso como tragédia especificamente humana.

A morte não é apenas o destino inexorável de todos os seres vivos, mas é um processo cíclico que se refaz indefinidamente, portanto, a morte das personagens Isabel, Luisinha e Úrsula passa a ser símbolo do seu próprio renascimento.

No momento em que Álvaro, em *O Guarani*, é mortalmente ferido em combate, Isabel, envolta em uma nuvem de incensos transforma-se em anjo e, alucinada, beija seu amado e, ao beijá-lo, retoma o lado demoníaco. A purificação se dá na morte que assegura a união dos dois noivos do sepulcro e a conquista da palidez que Isabel procurava a fim de igualar-se aos demais. Tragédia do amor que lembra versos de “Noivado no Sepulcro”:

Vai alta a lua! na mansão da morte
Já meia-noite com vagar soou;
Que paz tranqüila; dos vaivéns da sorte
Só tem descanso quem ali baixou.

Que paz tranqüila!... mas eis longe, ao longe
Funérea campa com fragor rangeu;
Branco fantasma semelhante a um monge,
D'entre os sepulcros a cabeça ergueu.

(...)

Ergueu-se, ergueu-se!... com sombrio espanto
Olhou em roda... não achou ninguém...
Por entre as campas, arrastando o manto,
Com lentos passos caminhou além.

Chegando perto duma cruz alçada,
Que entre ciprestes alvejara ao fim,
Parou, sentou-se e com a voz magoada
Os ecos tristes acordou assim:

“Mulher formosa, que adorei na vida,
E que na tumba não cessei d'amar,
Por que atraíças, desleal, mentida,
O amor eterno que te ouvi jurar?

(...)

Abandonado neste chão repousa
Há já três dias, e não vens aqui...
Ai, quão pesada me tem sido a lousa
Sobre este peito que bateu por ti!

(...)

Talvez que rindo dos protestos nossos,
Gozes com outro d'infernal prazer;

E o olvido cobrirá meus ossos
Na fria terra sem vingança ter!”
(...)
“Não, não perdeste meu amor jurado:
Vês este peito? reina a morte aqui...
É já sem forças, ai de mim, gelado,
Mas inda pulsa com amor por ti.

Feliz que pude acompanhar-te ao fundo
Da sepultura, sucumbindo à dor:
Deixei a vida... que importava o mundo,
O mundo em trevas sem a luz do amor?
(...)
Oh vem! se nunca te cingi ao peito,
Hoje o sepulcro nos reúne enfim...
Quero o repouso de teu frio leito,
Quero-te unido para sempre a mim!”
(...)
Quando risonho despontava o dia,
Já desse drama nada havia então,
Mais que uma tumba funeral vazia,
Quebrada a lousa por ignota mão.

Porém mais tarde, quando foi volvido
Das sepulturas o gelado pó,
Dois esqueletos, um ao outro unido,
Foram achados num sepulcro só. (Passos, 1983, p. 37)

Também Isabel, finalmente, encontra-se unida a seu grande e exclusivo amor embora fadada à negação: não houve príncipe realizador de seus sonhos; não conquistou igualdade; não conheceu o afeto de um pai; não foi reconhecida como membro de uma família. A uma vida dessas só caberia um fim para que haja um recomeço: a morte, início de uma nova vida sem conflitos terrenos.

Por sua vez, Luisinha, conformada, talvez, com seu destino solitário, já que perdera definitivamente a mãe, por causa, diga-se de passagem, de um ataque do Cabeleira e seu bando, controladamente reza como se estivesse preparando o seu espírito para a morte. Há, assim, um desejo, ainda que involuntário, de morrer, o que poderíamos caracterizar como um suicídio indireto, por mais paradoxal que possa parecer, já que ela desiste gradativamente da vida aceitando tudo o que lhe era imposto, oscilando entre a fragilidade da submissão às condições impostas pelo destino. Órfã e solitária, ela tem a força da decisão de não querer tratar o ferimento que a levará à morte.

Mesmo sendo uma heroína do medo, Luísa, com atributos generosos, índole especial e fragilidade física, transforma a força bruta e a coragem do bandido, ou herói como querem alguns, em docilidade e nobreza de caráter. Sua influência positiva faz com que José Gomes recupere sua identidade de menino da qual se esquecera por culpa do perverso pai.

A morte do par amoroso não é apenas o remate, bem aos moldes românticos, que Távora encontra para sua narrativa, mas a tentativa de estabelecer um contato mais afinado com o romance histórico, o que se pode perceber pelas preocupações documentais. Cabeleira, arrependido de sua vida criminosa, morre na expectativa de encontrar a paz e o amor eternos. Assim, a morte é uma bênção para José Gomes, que não vê mais motivo para viver, conforme o olhar do autor.

Observe-se também que, em *O Cabeleira*, Luísa expressa a vontade de morrer bem antes de toda a perspectiva de desfecho trágico para ambas as personagens, a moça pura e bondosa e seu vilão amável:

O Cabeleira parou, e soltou-a (Luísa).

- Que pretende fazer, Luisinha? Não tem pai, não tem mãe, não tem quem por si olhe. Para onde quer ir?

- **Quero matar-me aos pés de minha mãe.** (TÁVORA, 2001, p. 79)

Tinha as faces em brasa, e os olhos injetados acusavam a febre ardente que a consumia desde a noite anterior.

- Não esmoreças, meu bem; disse o mancebo. Havemos de ser felizes.

- Onde? Neste mundo? Perguntou ela com incredulidade. **Na terra não há felicidade, Cabeleira; na terra só há dores e prantos, saudades e remorsos.** (TÁVORA, 2001, p. 105)

A morte nos três casos estudados aqui é um benefício para os que não têm razão para viver. Isabel, ao perder Álvaro, desiste de viver optando pelo suicídio, já que, sem o único motivo que fortalecia sua alma, não havia como prolongar sua existência; a loucura levará Úrsula, à morte, o que impedirá a entrega de seu corpo a outro homem e, assim, manter-se-á pura, preservando o verdadeiro amor destinado a Tancredo.

Já em *O Cabeleira*, a morte de Luísa decorre de fatos externos, isto é, a queimadura que ela sofre ao tentar salvar sua mãe, por amor evidentemente à figura materna, levá-a a findar sua existência: não cuidar desse ferimento conscientemente, optando por uma forma voluntária de morrer, logo, um suicídio. Neste caso, não há uma morte por amor a um homem, nem pela manutenção da fidelidade, mas um acidente que desencadeará em José Gomes, o Cabeleira, uma dor lancinante que o perseguirá e propiciará o arrependimento por todos seus atos cruéis. Poder-se-ia até dizer que, nesta obra, é o homem que se deixa enfraquecer pelo amor a uma mulher e, assim, desiste de lutar e se entrega à morte.

Essas três mortes, tratadas pelos autores de maneira similar, giram em torno do sentimento que impulsiona a vida do homem: o amor. Morrer pela pessoa amada, passa a ser uma forma de viver com ela para sempre e, desta maneira, eternizar o sentimento que não conhece limites no coração de quem ama.

Conclusão

Para a mitologia, a morte não aparece como fato natural, mas como elemento estranho à criação original, algo que necessita de uma justificativa, de uma solução em outro plano de realidade.

Os mitos representam a morte material e o nascimento de uma vida espiritual, cujo tema de maior importância está na vida eterna. Em outras culturas e religiões a morte é uma passagem para um novo nível de existência, constituindo-se em um rito de iniciação, de renascimento, ou de ressurreição.

O amor – o sentimento amoroso – vive na morte, o que expõe o humano a sua loucura. O amor, grande motivo humano, mesmo para aqueles que estão alheios a esta consideração, tem seu aspecto de loucura, que escapa a qualquer consideração teórica. Esse mesmo amor vive na morte e vencê-la já não interessa mais às três mulheres apaixonadas, espelhadoras de Lilith, Eva ou Maria, uma vez que a substituição do verdadeiro amor é absolutamente impossível.

Em um sentido essencial, o divino e a morte são inseparáveis e que todos os deuses, os quais o homem foi levado a reconhecer e a nomear no curso de sua longa história não são, talvez, senão deuses da morte.

O medo da morte explica-se pelo conceito de uma destruição total para aqueles que apenas têm olhos a não ser para o sensível, enquanto que aquele que faz a experiência do pensamento, morrendo em seu corpo, descobre, nesse exercício, a imortalidade e o fato de que a alma não pode ser destruída.

Cabe ao homem romântico constatar que vida e morte não são a rigor oposições ou destruidoras uma da outra. A vida está contida na morte, mas não uma vida física, carnal, a vida do espírito, resistente à morte e, portanto, vitoriosamente conquistada por quem ama.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, José M. de. *O guarani*. São Paulo: FTD, 1998.
- BARTHES, R., *Mitologia*. Trad. José Augusto Seabra. Lisboa: Edições Setenta, 1997.
- BÍBLIA, 3^a. ed. São Paulo: Edições Paulinas, 1969.
- BRANDÃO, Junito. *Mitologia Grega*. 2^a. ed. Petrópolis, Vozes, 1992.
- BRICOUT, Bernardete. *O olhar de Orfeu: os mitos literários do ocidente*. Trad. Leila Oliveira Benoit. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CAMPBELL, Joseph. *O Herói de mil Faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral, São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2003.
- _____. *O poder do mito*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Atena, 1997.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 2^a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1964.
- COUTINHO, Afrânio, *A Literatura no Brasil*. 5^a. ed. São Paulo: Global, 1999.
- ELIADE, Mircea. *O Mito do Eterno Retorno: Arquétipos e Repetição*. Trad. de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1985.
- EPICURO. *Carta sobre a felicidade(a Meneceu)*. Trad. Álvaro Lorencini, Enzo Del Carratore. São Paulo: UNESP, 2002.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do espírito*. Trad. Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 2003.
- JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. 5^a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- LOBO, Luiza. *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- MIELIETINSKI E. M. *A poética do mito*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- PLATÃO. Bauru: EDIPRO, 2001.
- REIS, Maria Firmina. *Úrsula*. Rio de Janeiro: Edição Fac-similar (da edição da San Luis, Typ. do Progresso, 1859), 1975.
- _____. *Úrsula*. 3^a. Ed. Rio de Janeiro: Presença Edições, 1988.
- PASSOS, Soares de. *Poesias/ Soares de Passos*. Lisboa: Vega, 1983.
- TÁVORA, João Franklin da Silveira. *O Cabeleira*. São Paulo: Ática, 2001.