

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

DAIANE DE OLIVEIRA DUARTE

**ENTRE A MORTE E A VIDA: CINTILAÇÕES NOS CONTOS DE *ESSA
COISA BRILHANTE QUE É A CHUVA*, DE CÍNTIA MOSCOVICH**

Rio Grande

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

DAIANE DE OLIVEIRA DUARTE

**ENTRE A MORTE E A VIDA: CINTILAÇÕES NOS CONTOS DE *ESSA
COISA BRILHANTE QUE É A CHUVA*, DE CÍNTIA MOSCOVICH**

Dissertação apresentada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração em História da Literatura, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mairim Linck Piva

Universidade Federal do Rio Grande – FURG

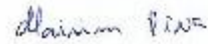
Rio Grande

2017

Daiane de Oliveira Duarte

Entre a morte e a vida: cintilações nos contos de “Essa coisa brilhante que é a chuva”, de Cíntia Moscovich

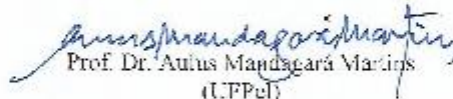
Dissertação aprovada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração em História da Literatura, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande. A Comissão de Avaliação esteve constituída pelos seguintes professores:



Prof. Dr. Mairim Link Piva
(FURG) - (Orientadora)



Prof. Dr. Antonio Carlos Mosquer
(URC)



Prof. Dr. Aulus Mandagará Martins
(LPPel)

À memória de meu avô Adelício Glaeser, pois as estrelas,
mesmo mortas, brilham, e, com certeza, amanhã será um
lindo dia.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço a Deus por ter me amparado durante todo este processo. Sem Ele eu não teria forças para escrever este trabalho.

Aos meus pais, Nilza e Claudio Roberto, por toda dedicação, amor, carinho e apoio incondicional.

Ao meu irmão Victor, por compreender minhas ausências e sempre estar ao meu lado.

Ao meu esposo Alécio, por suas palavras e gestos de companheirismo, e por estar presente ao meu lado em todos os momentos.

À minha avó, Marly, pelo aconchego e carinho nos dias difíceis.

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Mairim Linck Piva, que, por ser apaixonada pelo que faz, é um exemplo pelo seu profissionalismo e, principalmente, por ser essa pessoa especial que nos incentiva sempre a seguir em frente. Obrigada por ter acreditado em mim e por se mostrar mais que uma professora, uma amiga.

Aos demais professores, pelas oportunidades de debates e discussões literárias que contribuíram para a minha formação acadêmica e pessoal.

Aos meus colegas e amigos, Cibelle Collares, Fernanda Johannsen, Márcia Veras, Valéria Roldão, Marco Müller e Simone Damasceno pelo companheirismo de sempre, desde a graduação no grupo de pesquisa “Literatura e Intimismo: múltiplas representações literárias”, que trouxe grande aprendizado e me presenteou com pessoas incríveis.

Aos meus companheiros de Mestrado, Lisiane Lima, Juliana Rodrigues, Diogo Duarte, Verônica Ísis, Tábatha Belzareno, Liziane Coelho, Ana Claudia Borges, Joice Martins, Elisa Moraes e Cecília Borba pelos momentos compartilhados ao longo desses dois anos e meio.

Por fim, agradeço à CAPES pelo auxílio financeiro, que permitiu minha dedicação exclusiva aos estudos.

RESUMO

O objetivo da presente dissertação consiste na análise das imagens da morte na escritura de Cíntia Moscovich, especificamente na obra *Essa coisa brilhante que é a chuva*, de 2012. A aludida obra é composta por nove produções contísticas que reverberam imagens do cotidiano convergentes em torno do arquétipo da vida e da morte. Assim, toda essa pesquisa é pautada pela teoria do Imaginário, concebida por Gilbert Durand, a qual propõe o desvelo das imagens simbólicas recorrentes na Literatura, com o intuito de promover a compreensão do imaginário humano. A morte, pois, é uma temática quase inexplorada pelo panorama da crítica literária contemporânea acerca das obras de Cíntia Moscovich e, por isso, aponta-se uma nova contribuição para a leitura dos nove contos constituintes dessa coletânea, ao passo que se expõe, sob o prisma da imaginação simbólica, as relações e interferências da morte no processo de construção identitária dos personagens em cada narrativa.

Palavras-chave: Cíntia Moscovich; Imaginário; identidade; morte; vida.

RESUMEN

El propósito de la presente disertación consiste en el análisis de las imágenes de la muerte en la escritura de Cíntia Moscovich, específicamente en la obra *Essa coisa brilhante que é a chuva*, de 2012. El aludido libro es compuesto por nueve cuentos que reverberan imágenes del cotidiano convergentes alrededor del arquetipo de la vida y de la muerte. Así, toda esa investigación es pasada por la teoría del Imaginario, concebida por Gilbert Durand, la cual propone el desvelo de las imágenes simbólicas recurrentes en la Literatura, con el fin de promover la comprensión del imaginario humano. La muerte, pues, es una temática casi inexplorada por el panorama de la crítica literaria contemporánea acerca de las obras de Cíntia Moscovich; por eso, esa investigación apunta una nueva contribución para la lectura de los nueve cuentos constituyentes de esa coetánea, al paso que expone, por el prisma de la teoría del Imaginario, las relaciones e interferencias de la muerte en el proceso de construcción identidad de los personajes del libro.

Palabras-clave: Cíntia Moscovich; Imaginario; identidad; muerte; vida.

SUMÁRIO

O PRIMEIRO BRILHO: INTRODUÇÃO	9
1 CÍNTIA MOSCOVICH: O LUME DE SUA PROSA	15
1.1 Moscovich e seu chuvisco nas Histórias da literatura brasileira	16
1.2 O brilho da escritura de Cíntia Moscovich nas produções acadêmicas.....	18
1.3 Relação de gênero em <i>Dois iguais</i>	19
1.4 Identidade e gênero nos contos de Moscovich.....	28
1.5 A corporalidade na escritura de Moscovich.....	33
1.6 O brilho do Judaísmo na escrita de Moscovich	39
1.7 Pingos da morte e o brilho da chuva refletindo na literatura de Moscovich	44
2 O IMAGINÁRIO E A MORTE	48
2.1. A luminescência do imaginário.....	48
2.2 A vivacidade da morte	59
3 O BRILHO DA MORTE NOS CONTOS DE MOSCOVICH	70
3.1 A vida e a morte representadas nas forças de desejo e temor	71
3.1.1 “Mare nostrum”: a dinâmica da existência	71
3.1.2 “A balada de Avigdor”: o brilhar dos olhos para a vida	76
3.1.3 O brilho dos sessenta e quatro.....	83
3.1.4 Entre o desejo e o temor: a trajetória identitária diante da morte	90
3.2 O sujeito diante da morte: questão de heroísmo.....	94
3.2.1 “Caminho torto para uma linha reta”: a luta contra a finitude	95
3.2.2 O eterno em “Uma forma de herança”	99
3.2.3 As imagens que transcendem a morte e eternizam a vida.....	105
3.3 A angústia diante da certeza da morte.....	109
3.3.1 A impossibilidade em “Tempo de voo”	110
3.3.2 “O brilho de todas as estrelas”	114
3.3.3 Gatos adoram peixe, mas odeiam molhar as patas.....	121
3.3.4 “Um coração de mãe”	127
3.3.5 O comportamento humano diante da certeza da morte: a angústia.....	135
AINDA UM FEIXE DE LUZ: CONCLUSÃO	139
REFERÊNCIAS	145

O PRIMEIRO BRILHO: INTRODUÇÃO

A presente pesquisa de dissertação se dispõe a analisar as imagens da morte presentes em *Essa coisa brilhante que é a chuva*, de 2012, da autora sul-rio-grandense Cíntia Moscovich. Após publicar sua primeira obra individual, *O reino das cebolas*, em 1996, Moscovich se tornou conhecida pela sua temática memorialista e pela retomada de aspectos da cultura judaica. Outro marco na sua carreira foi a publicação do romance *Duas iguais*, em 1998, sobre o qual a crítica aponta como relevante sua abordagem sobre o homoerotismo. Além disso, o levantamento da fortuna crítica sobre a obra da escritora sulina assinala estudos que, em geral, debruçam-se sobre temas relacionados à escrita de autoria feminina e às relações de gênero.

Desse modo, a fim de contribuir com a fortuna crítica sobre a escrita literária de Moscovich e ampliá-la, este trabalho percorre outros caminhos, abordando, através da Teoria do Imaginário, sustentada por Gaston Bachelard e Gilbert Durand, a temática da morte em seu livro de contos *Essa coisa brilhante que é a chuva*. Nesses contos, é recorrente vermos a existência de um narrador que enfrenta a morte, relacionada tanto aos aspectos físicos, quanto simbólicos. Além disso, a morte é representada de maneira a ocasionar uma ruptura com a normalidade de um cotidiano e, ainda, possui papel importante na construção identitária das personagens protagonistas.

A realização da presente pesquisa teve como motivação inicial um curso de extensão do qual participei como discente, em 2013, no terceiro ano da graduação em Letras, pela Universidade Federal do Rio Grande – FURG. Foi no aludido curso, intitulado “Literatura sul-rio-grandense contemporânea”, que tive a oportunidade de conhecer o trabalho da escritora Cíntia Moscovich e me emocionei com a leitura de um de seus contos, “Guri”, publicado na obra *O reino das cebolas* (1996).

Concomitantemente com esse primeiro contato, ingressei como pesquisadora-bolsista do CNPq no projeto “Crítica e imaginário na literatura sul-rio-grandense”, coordenado pela Prof.^a Dr.^a Mairim Linck Piva. Desse projeto, resultaram alguns trabalhos¹, ao longo de 2013

¹“A identidade do ser através dos símbolos: a casa e o pai em ‘Uma forma de herança’, de Cíntia Moscovich”, apresentado na Mostra de Produção Universitária da FURG em 2014; “‘Uma forma de herança’: uma trajetória identitária”, apresentado no IV Seminário Internacional de Estudos Literários (URI Câmpus de Frederico Westphalen) em 2015; “‘Um coração de mãe’ X ‘Guri’: aspectos do Imaginário em torno da morte na ficção de Cíntia Moscovich” e “Aos sessenta e quatro: uma trajetória identitária”, ambos realizados no primeiro semestre de 2015, apresentados, respectivamente, no I Seminário Internacional Vozes femininas e

e 2014, que me permitiram identificar a “morte” como temática recorrente nos contos da escritora gaúcha.

Na exegese que efetuei do conto “Uma forma de herança”, procuro desvelar a imagem do telhado, o qual metaforicamente denota a casa da família da narradora protagonista, tomando a casa como instrumento descortinador da alma humana que, na sua singularidade, revela a identidade do personagem. Ao desenvolver a rememoração de seu passado, a narradora apresenta-nos, em apenas um parágrafo, o declínio da vida humana simbolizada pela morte de seu pai. Assim, todos os sonhos e promessas de futuro representados pela “Casa da Marquês”, como era conhecida a casa da família, quebram-se diante do destino previsível da vida humana: a efemeridade e a degradação. A morte do pai, a princípio imprevisível, demonstra essa efemeridade da vida diante das circunstâncias temporais e naturais.

Essa vicissitude humana, em que a vida caminha lado a lado com a morte, muitas vezes é ignorada pelo próprio ser humano. O trecho, a seguir, expressa o momento em que a vida é vencida pelo tempo nefasto:

O pai no hospital, inacreditável que algo possa ser assim, o pai em cima da cama, de um momento a outro a barriga do pai costurada com pontos negros, quando a gente se deu conta; o pai já nem mais abria os olhos, o pai já não falava, o pai já não comia... o câncer vencera e o pai tinha morrido. (MOSCOVICH, 2012, p.107)²

escritas do Eu e I Seminário Internacional Literatura, Imaginário e Cultura, e na Mostra de Produção Universitária da FURG.

² A temática da morte direcionada à figura paterna já havia sido exposta por Cíntia Moscovich antes da publicação de *Essa coisa brilhante que é a chuva* (2012) em seu romance *Duas iguais* (2004). O capítulo do romance intitulado “A viagem” é dedicado à descrição da morte do pai do personagem protagonista Clara, conforme a seguinte passagem da obra: “Comecei a lutar contra sombras vindas sabia eu de onde, e que anuviavam o rosto de meu pai, aumentando os círculos acinzentados ao redor dos olhos. [...] Chamei e chamei, cheguei a sacudi-lo, acendi todas as luzes, berrei, implorei, e nada. Nada: o ar saiu dele, lenta e mais lentamente, um sopro que se ia, apenas se ia e não voltava” (MOSCOVICH, 2004, p.61). Além disso, o estilo narrativo de ambos os textos se aproximam ao demonstrar a ação do tempo sobre a vida que se caracteriza pela efemeridade. Apesar da citação anterior não apresentar referências temporais capazes de caracterizar a rapidez da morte do pai de Clara, a estrutura frasal do período citado denuncia esse aspecto efêmero, assim como em “Uma forma de herança”, também pela escrita de orações coordenadas, muitas delas compostas somente de verbos intransitivos, sugerindo ação e movimentação. Além disso, as pausas durante a leitura do trecho, representadas pelas vírgulas, sugerem a passagem temporal e o caráter efêmero de que a vida se transveste diante da iminência da morte. Pode-se confirmar essa sugestão de leitura também a partir dos questionamentos realizados por Clara: “Quanto tempo o pai permanecera naquele estado? Uma semana? Duas? Da boca pendia o tubo por onde viscos escorriam; o silêncio e o sono. Dias e dias, semanas, a imagem horrorosa, a intimidade exposta, cânulas e tubos por onde a vida transitava”. (MOSCOVICH, 2004, p.66) Outro ponto em que a narração de *Duas iguais* se aproxima do conto “Uma forma de herança” é a maneira como a figura paterna morre. Apesar de nunca ser mencionado o nome da doença do pai de Clara em *Duas iguais*, a descrição do estado do pai no hospital no trecho destacado possibilita a interpretação de que ele também morre de câncer, assim como o pai do

A sucessão de orações coordenadas e dos verbos indicando o movimento, neste pequeno trecho, demonstram a rapidez com que a ação temporal chega trazendo a degradação da vida. Essa movimentação brusca, que tira o ser de seu estado rotineiro é, de acordo com Gilbert Durand (1980), imbricada ao símbolo das trevas e da agitação que levam à queda. Ainda conforme o filósofo, esse arquétipo da queda representa o tema do tempo nefasto e mortal e, por isso, a morte pode ser consequência direta da queda.

Outro trabalho relevante para a escolha da temática da morte foi a análise que realizei dos contos “Um coração de mãe”, publicado em *Essa coisa brilhante que é a chuva* (2012), e “Guri”, publicado em *O reino das cebolas* (1996). Embora haja uma distância temporal entre essas publicações, ambas possuem como principal enfoque a morte, acompanhada da agonia mórbida sofrida pelas vítimas nos momentos finais da vida. Ademais, encontram-se nesses contos duas imagens de morte divergentes. A própria imagem dos personagens no momento da morte assume significações distintas, que foram analisadas no trabalho intitulado “‘Guri’ X ‘Um coração de mãe’: aspectos do imaginário em torno da morte na ficção de Cíntia Moscovich”. Enquanto um personagem – o guri – morre nos braços de sua mãe com o rosto iluminado e os braços abertos, a outra – Dona Dóris – morre só, em uma rua escura, machucada por um tombo e com o rosto na calçada. Portanto, na referida análise, pondera-se: uma morte diviniza – com alusão à crucificação imbricando à imagem santa de Cristo no momento da morte – e outra terrifica – pondo em evidência os aspectos terrestres e negativos da perda da vida.

Outro estudo, desta vez sobre o conto “Aos sessenta e quatro”, de *Essa coisa brilhante que é a chuva* (2012), revela o momento em que o personagem protagonista Neide se redescobre. Essa trajetória é analisada, principalmente, a partir da significação simbólica da água em seus principais aspectos: fonte de vida, meio de purificação e centro de regeneração. O símbolo água está vinculado ainda à simbologia do espelho, que, no contexto inserido, relaciona-se à revelação da verdade e pureza, refletindo a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência.

A significação simbólica desses elementos possibilita uma leitura de que, com sessenta e quatro anos, casada e dona de casa, Neide consegue enxergar através do reflexo do espelho aquilo que está intimamente a ser desvelado pelo corpo nu, carregado pelas marcas da idade. A água, ao escorrer do chuveiro formando poças no chão, também desvela o reflexo de si

personagem protagonista de “Uma forma de herança”. Portanto, compreende-se uma estrita relação entre a narração das figuras paternas de “Uma forma de herança” e *Dois iguais*.

mesma. No entanto, podemos constatar, sob a perspectiva de Gaston Bachelard (1998), que se trata de um reflexo aberto às profundezas do eu, que a faz recordar o passado e buscar novas significações no presente. É esse encontro com a própria identidade que a faz ter energia suficiente para enfrentar o perigo da morte. Nesse ponto da narração, há uma morte simbólica, interpretada principalmente através do divórcio de Neide e seu marido. Assim, essa morte simbólica é justamente o recomeço de um novo ciclo de vida.

Com base no desenvolvimento desses artigos analisando a obra de Moscovich, ao longo da participação no projeto de pesquisa, pude reconhecer na autora uma literatura de caráter intimista pautada, sobretudo, pelo viés memorialista e pela presença recorrente de imagens sensoriais, as quais carregam uma grande teia de simbologias.

Assim, a exegese do conto “Guri” no trabalho intitulado “Um coração de mãe X Guri: aspectos do Imaginário em torno da morte na ficção de Cíntia Moscovich”, por exemplo, demonstra essa presença de imagens sensoriais na escrita da autora, como a simbologia da mãe arraigada à da mão pelo poder e pela misericórdia. Em hebreu, a palavra mão – *iad* – possui também o significado de poder, bem como, de dominação. Percebe-se, portanto, que a imagem da mão ao designar o sentido do poder se aproxima do personagem mãe, já que através da mão e do sentido do tato ela apresenta seu poder e dominação sobre a vida de seu filho: “Sentiu a mão da mãe em sua testa, o calor bruto da pele, os cheiros duros da noite, e deixou, quase confortado, que a mão ficasse ali. Bruta, dura e quente. Em meio à moleza aquele contato de humanidade era possessão” (MOSCOVICH, 2012, p. 28). O calor da mão da mãe, em um primeiro momento, foi capaz de acalmar e trazer o conforto ao menino, como se ela obtivesse o controle da situação, quase uma “possessão” conforme descrito na passagem citada.

A mão e o sentido do tato, portanto, tornam-se os mediadores entre a mãe e o menino bem como entre o mundo material das coisas vivas e a vida que vai se escapando aos poucos, conforme a voz narrativa nos apresenta: “Mais ele se apoderou do contato, como se fosse esse o canal que comunicava aquele nada em que estava preso ao mundo de fora, aquele dos olhos abertos. Privado de qualquer outro sentido, o mundo passou a ser mundo e a girar na mão da mãe” (MOSCOVICH, 2012, p. 28-29).

Além dos trabalhos de pesquisa e de produção de fortuna crítica, o projeto permitiu minha inserção na docência através dos cursos de extensão “Literatura: leituras e ensino” (2014), “Conto sul-rio-grandense contemporâneo” (2015) e “A Literatura feminina através dos textos” (2015), em que igualmente trabalhei com a análise das principais características dos contos de Cíntia Moscovich, abordando temáticas como a morte, o amor, a vida conjugal,

etc. Para tanto, foram utilizadas as considerações tecidas nas produções de textos críticos sobre a autora enquanto embasamento para as aulas dos aludidos projetos de extensão. Dessa forma, em minha experiência pude perceber o quanto a pesquisa e a produção de fortuna crítica literária estão intrinsecamente relacionadas com atividades de extensão, com vista a compartilhar o conhecimento e auxiliar na formação de outros estudantes. Esses foram alguns caminhos percorridos que me fizeram chegar a essa pesquisa.

O trabalho que proponho neste momento está dividido em três partes. A primeira trata da fortuna crítica sobre a escrita de Cíntia Moscovich, com a finalidade de demonstrar o quanto essa escritora vem se destacando no cenário da Literatura brasileira contemporânea. Para realizar esta primeira parte, foram pesquisadas em alguns volumes de Histórias literárias brasileiras e Histórias literárias sul-rio-grandenses publicadas a partir de 1996, ano da primeira publicação individual de Moscovich. Além disso, esta pesquisa se estende pelas produções acadêmicas, tais como dissertações, teses e artigos veiculados em revistas e periódicos que versam acerca da escritura literária de Cíntia Moscovich.

A segunda parte desta pesquisa propõe demonstrar os principais aspectos da teoria do Imaginário e sua relação com a temática da morte. Em virtude disso, as abordagens sobre a imaginação simbólica tratadas nesse segundo capítulo são embasadas nas concepções teóricas dos filósofos Gilbert Durand e Gaston Bachelard. Para compreender melhor a temática da morte, fez-se um percurso por outras áreas do conhecimento, como a antropologia, a sociologia, a história e a psicanálise, em prol de estabelecer um diálogo interdisciplinar capaz de desnudar as imagens da morte presentes nas narrativas de *Essa coisa brilhante que é a chuva*.

O capítulo três é o ápice desta pesquisa, em que se utiliza a teoria do Imaginário para desvelar as imagens da morte arraigadas no imaginário coletivo das sociedades nos textos ficcionais de Moscovich. Os contos que compõem a coletânea *Essa coisa brilhante que é a chuva* foram divididos por blocos conforme a recorrência de imagens simbólicas da morte. Em um primeiro bloco significativo, destacam-se os contos “*Mare nostrum*”, “A balada de Avigdor” e “Aos sessenta e quatro”, narrativas cujos personagens, ao se verem diante da iminência da morte, seja ela simbólica ou física, percorrem suas trajetórias identitárias na busca pela compreensão de si mesmos. Há nesses contos imagens simbólicas da morte enquanto processo cíclico de renovação, transmitindo a certeza de que a vida, embora seja efêmera, sempre resplandecerá seu brilho pelo poder da transcendência.

Já os contos “Uma forma de herança” e “Caminho torto para uma linha reta” integram um bloco dedicado a analisar as reações dos personagens que desvelam o heroísmo humano

diante da certeza da morte. Assim, nos dois referidos contos, analisam-se também as alternativas de transcendência da morte como forma de vencê-la, mesmo que simbolicamente. Como motivo dessa característica heroica, que está vinculada às atitudes e aos comportamentos do ser humano, destaca-se o temor e a angústia diante da morte. Assim, o último bloco dessa pesquisa investiga o simbolismo nos contos “Tempo de voo”, “O brilho de todas as estrelas”, “Gatos adoram peixe, mas odeiam molhar as patas” e “Um coração de mãe”, a fim de demonstrar as tentativas frustradas de controlar a morte, movidas pelo temor e pela angústia dos personagens.

1 CÍNTIA MOSCOVICH: O LUME DE SUA PROSA

Cíntia Moscovich, escritora sul-rio-grandense, nasceu em 15 de março de 1958, na cidade de Porto Alegre, RS. Jornalista e mestre em Teoria Literária, foi diretora do Instituto Estadual do Livro, órgão da Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul, e editora de livros do jornal Zero Hora. Frequentemente, colabora para jornais e revistas nacionais e, no presente momento, é colunista e escreve quinzenalmente no Segundo Caderno do referido jornal. Além disso, Moscovich, que participou da oficina literária do escritor e professor Luiz Antonio de Assis Brasil entre os anos 1995 e 1996, atualmente, também ministra oficinas de criação literária. Sua última edição realizou-se em abril de 2016, com o título “Oficina de criação literária de Cíntia Moscovich: escrever bem é ter o que dizer?”.

Em 1996 a escritora publicou sua primeira obra individual, intitulada *O reino das cebolas*, que ganhou indicação ao Prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro. Em 1998, a novela *Duas iguais: manual de amores e equívocos assemelhados*, foi lançada pela L&PM e recebeu o Prêmio Açorianos de Literatura, na modalidade de narrativa longa, em 1999. A aludida obra foi reeditada pela editora Record, de São Paulo, em 2004, somente com o título *Duas iguais*. Em 2000, o livro de contos *Anotações durante o incêndio* foi publicado, também pela editora L&PM, reunindo onze textos que ganharam outra vez o Prêmio Açorianos de Literatura. Em 2006, a editora Record lançou uma nova edição da mesma obra.

Já no ano de 2004, a obra *Arquitetura do arco-íris*, também uma coletânea de contos lançado pela Record, foi ganhadora do terceiro lugar em contos no Prêmio Jabuti, além da indicação para o Prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira e para a primeira edição do Prêmio Bravo! Prime de Cultura. Além disso, Moscovich lançou o romance *Por que sou gorda, mamãe?*, também publicado pela editora fluminense em 2006, conquistando os prêmios de melhor narrativa longa e livro do ano. Seu sexto livro individual foi publicado em 2007, um romance infanto-juvenil intitulado *Mais ou menos normal*, pertencente à série “Cidades Visíveis”, da Publifolha.

Em outubro de 2012, então, é lançada a coletânea que será nosso objeto de estudo, *Essa coisa brilhante que é a chuva*. A publicação dessa obra foi contemplada com uma bolsa de criação literária através do edital 2006/2007 do Projeto Petrobras Cultural. Em 2013, ganhou o primeiro lugar no Prêmio Literário Portugal Telecom, na categoria contos/crônica e também foi a vencedora do Prêmio Clarice Lispector, concedido pela Fundação Biblioteca Nacional. Em 2016, Cíntia Moscovich foi patrona da 62ª Feira do Livro de Porto Alegre.

Além das obras individuais, Moscovich também participa de várias antologias, tais como *Geração 90*: manuscritos de computador, 2001, com organização de Nelson de Oliveira; *13 dos melhores contos de amor da literatura brasileira* - organização de Rosa Amanda Sztraus em 2003; *Livro das mulheres* e *Contos do novo milênio*, organizados por Charles Kiefer, respectivamente, em 1999 e 2005; e *Elas por elas*: histórias de mulheres contadas por grandes escritoras brasileiras, coletânea de contos organizada por Rosa Amanda Strausz em 2016.

Cíntia Moscovich também integrou diversas antologias publicadas em países estrangeiros. Dentre elas, destacam-se a coletânea italiana *Sex'n'bossa*: antologia de narrativas eróticas brasileiras, organizada por Patrizia di Malta em 2005, bem como a antologia portuguesa *Putas*: novo conto português e brasileiro, com organização de Marcelino Freire e outros em 2002. Além dessas, participou da antologia americana *Jewish Writing in the Contemporary World: Brazil*, de organização de Nelson H. Vieira em 2004, bem como da antologia argentina *Terribilmente felices* – nueva narrativa brasileña, organizada por Cristian de Nápoli em 2007.

Todavia, a publicação de Moscovich no exterior não se resume às antologias citadas. Suas obras individuais também foram publicadas em alguns países europeus. Em Portugal, os livros *Duas iguais* e *Arquitectura do arco-íris* foram publicados pela editora Pergaminho, selo Pena da Pavão, respectivamente nos anos 2006 e 2007. Na Espanha, a obra *Dos iguales* foi lançada em 2008, pela editora Tusquets. E na Itália, a obra *Perché sono grassa, mamá?*, foi publicada em Milão, pela editora Cavallo di Ferro, em 2009.

1.1 Moscovich e seu chuveiro nas Histórias da literatura brasileira

O ponto de partida sobre a fortuna crítica de Moscovich foi analisar as Histórias da Literatura brasileira e as Histórias da Literatura do Rio Grande do Sul publicadas a partir de 1996, ano em que Cíntia Moscovich estreou com a obra *O reino das cebolas*. Assim, esse primeiro percurso objetivou fazer um levantamento das Histórias da Literatura que citam e reconhecem Moscovich como escritora literária.

Os primeiros títulos pesquisados foram: *História da literatura brasileira*, de Massaud Moisés (2001), *História da literatura brasileira: da carta de Pero Vaz de Caminha à contemporaneidade*, de Carlos Nejar (2007), *História da literatura brasileira* da escritora Luciana Stegagno Picchio (1997). Como resultado, não se encontrou menção alguma à escritura literária de Cíntia Moscovich.

A leitura das obras *Como e por que ler romance brasileiro*, de Marisa Lajolo (2004) e *Ficção brasileira contemporânea*, de Karl Erik Schollhammer (2009) também não apresentou resultados positivos em relação à presença de referências sobre a escrita de Cíntia Moscovich na Literatura brasileira contemporânea.

No tocante aos dicionários e enciclopédias sobre Literatura brasileira, destacam-se o *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*, de Nelly Novaes Coelho (2002) e a *Enciclopédia de literatura brasileira*, organizado por Afrânio Coutinho (2001). Este possui um pequeno verbete sobre Moscovich em que elenca suas obras individuais publicadas e a destaca como contista, romancista, jornalista, professora e tradutora. Ao passo que Nelly Novaes Coelho dedica uma lauda de seu dicionário à escritora e enaltece sua estética literária, que, na visão da autora, é uma “escrita de mulher”, marcada por “experiências aparentemente banais, sempre centradas no cotidiano comum, no qual a voz narradora vai abrindo rasgões, que mostram o oculto, o encoberto, que acaba por descobrir o eu a si mesmo” (COELHO, p.126, 2001).

Além disso, Coelho enfatiza o caráter fragmentário do discurso de Cíntia Moscovich. Segundo a estudiosa, há uma mescla das marcações temporais (presente, passado e futuro) que se sintonizam com a contemporaneidade. Coelho atribui ainda os adjetivos “displicente” e “casual” à escritura de Moscovich, mas ressalta a forte percepção de vida em suas obras que, permeadas por temáticas de dores e desencontros, desvelam a superação dos mesmos pela “plena entrega do eu ao viver”. (COELHO, p.126, 2001). Coelho além de apresentar uma pequena contextualização biográfica de Moscovich e expo alguns aspectos de sua escrita, ainda ressalta o posto de primeiro lugar no concurso de Contos Guimarães Rosa ocupado por Cíntia Moscovich e a participação da mesma em diversas antologias, destacando a obra *Livro das mulheres* organizada por Charles Kiefer.

Além desses dois títulos referenciados, pesquisou-se o nome de Moscovich também nas obras *Pequeno dicionário da literatura do Rio Grande do Sul*, organizada por Luiz Antônio de Assis Brasil, Maria Eunice Moreira e Regina Zilberman (1999) e *Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia*, organizada por João Cezar de Castro (2003). Entretanto, tais volumes não expressam o nome de Moscovich em suas páginas.

Após as pesquisas nos dicionários de Literatura brasileira, o novo caminho foi direcionar-se às Histórias da Literatura do Rio Grande do Sul. Foi na leitura da obra de Luís Augusto Fischer, *Literatura gaúcha: história, formação e atualidade* (2004) que se encontrou o nome de Cíntia Moscovich, enquanto escritora pertencente ao sistema literário gaúcho. Fischer dedica seu décimo quarto capítulo à literatura dos anos 1980 e 1990 e, no que se

refere à narrativa, ele destaca a maturidade do sistema literário sul-rio-grandense, cujo principal resultado é o grande número de escritores publicando contos, novelas e romance. Fischer ressalta ainda que as formas breves como o conto e a novela são as dominantes dentro desse sistema e, dentre vários nomes de escritores contemporâneos, cita Cíntia Moscovich. Conforme o autor assinala, a maioria dos escritores dessa geração é “dedicada a certa preocupação antiga com o estilo (eventualmente devida à militância em oficinas de criação protagonizadas por Luiz Antonio de Assis Brasil)” e, por isso, a geração 80 e 90 ainda pode ser interpretada como tradicional. (FISCHER, 2004, p.136)

Tradicional na forma, em relação às temáticas, Fischer relata que esses novos escritores, e inclui-se aqui Moscovich, apresentam a tentativa de superar a principal “linha-de-força” da literatura sul-rio-grandense tradicional, como o autor mesmo evoca que é a característica de ser realista, com foco no passado histórico local, fazendo disso o tema de ação e de enredo. Fischer ressalta o direcionamento desses escritores a temáticas específicas da experiência local como o universo colonial, os dramas familiares, as dores de amor, o mundo feminino e a vida juvenil, que em certos momentos apresentam-se realista-social, e em outros realista-psicológico.

Como anexo ao décimo quarto capítulo, Fischer, mesmo assumindo o risco de instituir categorias e de agrupar escritores partindo de aproximações e semelhanças, apresenta um mapa geral da narrativa gaúcha. Esse mapa contém o nome de Cíntia Moscovich como escritora pertencente à geração dos escritores sul-rio-grandenses dos anos 90 em diante, cujas temáticas assumem uma “perspectiva libertária com relação ao Fantasma da História”. Ainda conforme o autor, nesse momento da literatura não há temas predominantes (FISCHER, p. 147, 2004).

1.2 O brilho da escritura de Cíntia Moscovich nas produções acadêmicas

Com relação às pesquisas acadêmicas sobre o panorama da crítica contemporânea referente à autora Cíntia Moscovich, Ana Lúcia Matos em seu artigo “Paisagem Portátil” (2010), publicado pela revista *E-escrita* – RJ, aponta que a literatura atual sinaliza movimentos bem diversos.

Um dos mais emblemáticos é o distanciamento de um olhar mais totalizante das coisas, em benefício de um enfoque mais local, mais particular. Da mesma forma, as experiências cotidianas ganham luz frente à discussão acerca da identidade político-cultural brasileira (MATOS, 2010, p. 123).

Ainda conforme Matos, a pluralidade de vozes narrativas provenientes dessa literatura evidencia o descompromisso geracional, ou seja, não é possível demarcar características gerais, capazes de dar conta da pluralidade ficcional produzida a partir da década de 1990. Essa singularidade do escritor contemporâneo, segundo Ana Lígia Matos, é localizada na prosa de Cíntia Moscovich através de sua escrita carregada “de epifanias e de experiências de um mundo coberto de sortidas reflexões, de fartos amores, de impasses paralisantes, de vozes rascantes da memória” (2010, p. 122). Além disso, a pesquisadora aponta que Moscovich trabalha com humor quando retrata um “cotidiano enganadoramente banal”. (2010, p.122).

Tal característica já havia sido relatada por Lyslei Nascimento em sua resenha sobre a obra *Arquitetura do arco-íris*, publicada na revista *O Eixo e a Roda*, da Universidade Federal de Minas Gerais, no ano de 2007. Segundo ela, Moscovich tece suas narrativas a partir de dois fios narrativos – a ironia e a melancolia – expressos sobre a própria existência humana. A imagem do arco-íris “constitui-se de um reflexo multifacetado de um percurso sobre o abismo” (NASCIMENTO, 2007, p. 209). Assim, esse “cotidiano enganadoramente banal” é representado nas narrativas de Moscovich sob um processo ilusório, que, conforme Nascimento, “fere o desejo de acomodação ao explicitar, de forma lírica, delicada até, sentimentos de afasia, medo e incompreensão a que estamos sujeitos” (2007, p. 210).

1.3 Relação de gênero em *Duas iguais*

A pesquisa sobre o panorama da crítica contemporânea realizada, a princípio, com a finalidade de levantar trabalhos acadêmicos que tratassem da temática da morte na literatura de Moscovich evidenciou que muito pouco foi pensado e escrito sobre esse aspecto. Por outro lado, a partir dessa mesma pesquisa, constatou-se que um dos aspectos mais apontados pela crítica literária sobre a escrita de Moscovich é a questão de identidade atrelada às relações de gênero que tocam seus personagens. Essa temática perpassa tanto as produções constísticas de Cíntia Moscovich, como o romance *Duas iguais* (2004); motivo pelo qual, mesmo não sendo o objeto de minha pesquisa, abro uma discussão sobre as relações de gênero atreladas ao processo de construção identitária dos personagens de Cíntia Moscovich.

Ana Luiza Nunes de Almeida tece algumas considerações sobre a escrita de Cíntia Moscovich no artigo “A representação do homoerotismo no discurso de Cíntia Moscovich, em *Duas iguais*” (2014), publicado nos *Anais do VI Colóquio Mulheres em Letras: literatura e diversidade*, em Belo Horizonte. Ela aponta o amor como temática universal representada na

literatura, que, segundo Almeida, é também norteadora da referida narrativa que, além disso, apresenta como matiz a complementação da relação homoerótica.

Almeida (2014) discorre, então, sobre o paradoxo existente na literatura homoerótica: por um lado, essa literatura permite o levantamento de questionamentos e reflexões sobre os gêneros, por outro lado, seu próprio discurso é atrelado às concepções heteronormativas, deixando-se impregnar pelos preconceitos sociais com relação à homoafetividade, uma vez que adequa-se aos padrões estabelecidos culturalmente pela heterossexualidade compulsória explanada por Judith Butler³, cuja obra *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2003) é utilizada como referencial teórico do texto mencionado.

No romance *Dois iguais*, Moscovich retrata o amor entre duas mulheres, tornando-se pertinente refletir sobre a homoafetividade lésbica:

A experiência homoafetiva lésbica promove uma dupla transgressão à heteronormatividade, visto que, além de ser percebida como desviante da cultura patriarcal, também não se situa nos padrões marginalizados, pois exclui a figura masculina da relação. A dificuldade de inserir-se no meio social auxilia na impossibilidade de externar a homoafetividade feminina e quando o faz, deve ser através de discursos polidos, permeados de uma linguagem culta, afim de não chocar e, também, ser permitida a expressão. (ALMEIDA, 2014, p. 06).

Com relação a essa temática, Almeida (2014) evidencia que existe um conflito expresso não somente pelo meio social, mas pela própria interioridade dos sujeitos. Esse conflito é gerado pois os personagens femininos não se compreendem como homossexuais, não conseguem se definir em um padrão de gênero. “Em *Dois Iguais*, a relação homoerótica é vista como impossível, pois vai de encontro aos valores sociais apresentados na narrativa, os quais são reflexos da sociedade da época” (ALMEIDA, 2014, p. 77). Por essa razão, a morte é a solução encontrada para o amor impossível entre Clara e Ana.

Ainda nessa perspectiva, Wilma dos Santos Coqueiro (2012) diz em seu artigo publicado nos *Anais do IV Simpósio Internacional sobre Literatura Brasileira*, que a narrativa *Dois iguais* segue a tendência contemporânea do novo *Bildungsroman*, o qual busca contemplar as representações das minorias, à medida que narra a problemática da construção da identidade homoerótica do personagem protagonista. Com relação a essa trajetória identitária, “ao experimentar o conflito entre a paixão avassaladora que sente por Ana e a

³ Filósofa pós-estruturalista estadunidense, atualmente é professora do departamento de Retórica e Literatura Comparada da Universidade da Califórnia em Berkeley. Judith Butler é um dos nomes de destaque sobre a questão contemporânea do feminismo e da teoria *queer*.

tentativa de adequar-se aos padrões familiares e sociais aceitos, casando-se com um jovem judeu a quem não ama, tem-se o doloroso processo de formação da protagonista” (COQUEIRO, 2012, p. 103).

Cíntia Schwantes, no artigo “Narrativas de formação contemporânea: uma questão de gênero”, publicado na revista *Estudos da Literatura brasileira contemporânea*, em Brasília, 2007, também lança o olhar para o romance *Duas iguais*, com o propósito de demarcar as dificuldades com relação ao processo de formação da protagonista feminina Clara, a partir de vivências marcadas por ditaduras como o holocausto e o regime militar na década de 1970. Em seu outro texto, “O autoritarismo em *Duas iguais*” (2007), Cíntia Schowantes aponta que a formação da identidade de Clara foi completada somente após a morte de Ana. Essa trajetória objetiva a reivindicação de sua diferença e seu reconhecimento. Conforme a crítica literária, “o casamento com um pretendente perfeitamente adequado, e do sexo masculino, não a apagará. Clara terá que aprender a viver com ela, a integrar essa parte de si em um outro meio social, mais tolerante provido por seu meio profissional”. (2007, p. 5).

Voltamos, nesse momento, com a pesquisadora Ana Luiza Nunes de Almeida (2015) que lança um olhar mais apurado sobre o romance *Duas iguais*, em sua dissertação intitulada *A representação da homoafetividade em Duas iguais, de Cíntia Moscovich e Morangos mofados, de Caio Fernando Abreu*, apresentada à Universidade Federal de Pelotas, tendo em vista que observa os fatores sociais, históricos e culturais que interferem nas performances representadas pelos personagens de ambas as obras literárias. A pesquisadora utiliza a teoria *queer* sustentada pelos Estudos Culturais como embasamento teórico, objetivando entender a construção identitária dos personagens homossexuais e a forma que o discurso homoerótico é abordado nas narrativas de Cíntia Moscovich e Caio Fernando Abreu.

Nesse sentido, conforme Almeida, cabe à literatura homoerótica “pensar sobre as identidades não hegemônicas”, ou seja, pensar sobre a construção identitária das minorias dentro da sociedade. Ela esclarece também que essa literatura “reflete sobre a resignificação dos sujeitos” (2015, p. 53), e que a subjetividade das narrativas literárias deve ser percebida como predominante na construção identitária dos sujeitos. Sobre o romance *Duas Iguais*, entretanto, a autora pondera que a relação afetiva das personagens Clara e Ana era conduzida pela dificuldade de expressão. A narração em sua maior parte em primeira pessoa, através da voz de Clara, permite identificar os questionamentos das personagens desde o início da narrativa: “Ana, inquiridora, detinha as perguntas, e Clara não sabia respondê-las naquele momento”. (ALMEIDA, 2015, p. 65).

Almeida ressalta ainda que ambos os personagens são inseridos na cultura judaica; Clara mais diretamente, por pertencer a uma família judia que tem a figura paterna como o centro do núcleo familiar; e Ana, apesar de não pertencer a uma família judia, também estava introduzida na cultura judaica por meio do contato com Clara e sua família. Além disso, a ditadura militar brasileira, de 1964, era o contexto social vivido pelos personagens e situado na narrativa. Diante esses aspectos, Almeida (2015) relata que esses questionamentos provenientes dos conflitos existenciais de cada um dos personagens são indícios do “embate entre as suas identidades subjetivas e os padrões sociais, desenvolvendo as suas trajetórias de acordo com a superação dos obstáculos impostos”. (2015, p. 64).

A incapacidade de expressão dos sentimentos, a preocupação com a opinião alheia e o constrangimento em demonstrar seus afetos publicamente são fatores que comprovam a relevância dos preconceitos contra a homoafetividade, estabelecidos pela sociedade e, por conseguinte, implicam no desenvolvimento das identidades dos personagens. Almeida (2015) julga que as atitudes dos personagens, principalmente as da narradora, que resolve se afastar de Ana, são norteadas muitas vezes pela repressão social materializada também na figura paterna. O pai de Clara, por exemplo, representa simultaneamente a cultura judaica e as normas da sociedade autoritária e patriarcal.

Assim, Almeida (2015) atenta que os personagens conseguem transgredir os padrões hegemônicos de gênero somente em ambientes privados, pois, mesmo que houvesse a suspeita da relação homoafetiva de Ana e Clara por parte dos demais personagens, essa relação não era assumida publicamente, sendo disfarçada por uma grande amizade. Ao final da narrativa, tem-se novamente o encontro de Clara com Ana. Esse reencontro vem seguido da notícia de que Ana estava muito doente e que a morte lhe era certa. Logo, Almeida atenta que é somente no final da narrativa que Clara consegue expressar seu sentimento, quando separa de seu marido e acompanha os últimos dias de Ana ao seu lado.

Em contrapartida, Manuela Matté, na dissertação *A construção da identidade feminina em Duas iguais, de Cíntia Moscovich* (2014) defendida na Universidade de Caxias do Sul, problematiza a questão ressaltando que, embora a morte tenha impossibilitado a realização amorosa entre Clara e Ana, a trajetória que os personagens percorrem juntos é indício de que elas não são estereótipos de mulheres-objeto.

Dessa forma, compreende-se que a imagem da morte, temática central dessa dissertação, é fundamental para o enredo de *Duas iguais*, pois simboliza a destruição não só da vida de Ana, como da relação afetiva entre as protagonistas. Em um primeiro momento, a morte é representada simbolicamente pela ruptura dessa relação, motivada pela repressão

familiar e social. Já ao final da narrativa, a morte ressurgue sob o aspecto físico, a morte do Ana mais uma vez causa a ruptura do laço afetivo entre Clara e Ana. “Ainda que Clara tenha cedido, muitas vezes, às pressões familiares e sociais, sua postura configura-se a partir de constantes deslocamentos de valores de gênero, em vários âmbitos” (MATTÉ, 2014, p. 41). Portanto, apesar da ruptura do relacionamento das protagonistas, para Matté, a trajetória percorrida por elas é suficiente para subverter os padrões sociais tradicionais com relação as questões de gênero.

Em sua pesquisa, Matté investiga a construção da identidade e da subjetividade feminina do personagem Clara, e confirma seu caráter transgressor que prevalece mesmo em momentos nos quais a narradora protagonista se deixa levar pela ordem repressiva e patriarcal da sociedade e de sua cultura. Matté alerta, por exemplo, que no âmbito amoroso, embora Clara tenha se casado com Vitor, algumas passagens da narrativa demonstram que o matrimônio, instituição altamente valorizada pela sociedade patriarcal, é repudiado pela narradora-protagonista. Ainda que possamos considerar palavra “repudiar” uma hipérbole, a narração da cena de seu casamento, realizada em terceira pessoa do discurso, enfatiza os detalhes do vestido e descreve a cena de modo a subentender o distanciamento de Clara no presente momento. Ela, pois, obriga-se a seguir os preceitos de sua família e casa-se com Vítor, um jovem também judeu, que trabalhava na empresa de seu pai.

Além disso, conforme a cultura judaica, os filhos costumam ser criados para seguir a profissão de seus pais. Clara, por ser mulher, deveria, conforme os preceitos de sua cultura, casar-se para que o novo casal desse seguimento ao negócio da família. No entanto, a preferência pela profissão de jornalista, mesmo contra a vontade do pai, acrescida do contexto social e histórico da ditadura militar, também evidencia seu aspecto subversivo, pois se mune da arte de narrar criticamente os acontecimentos de um tempo marcado pela forte repressão e censura à imprensa.

Já sobre o âmbito familiar, Matté esclarece:

A identificação de Clara com a figura paterna, (a protagonista estabelece um diálogo permanente com o pai, mesmo após sua morte), remete-nos, por um lado, à cultura patriarcal em que está inserida, por outro, à necessidade que a personagem tem de seguir um modelo possuidor de voz, de posição ativa. (2014, p. 41).

Proveniente de uma família judaica, Clara se distancia da figura da mãe, que assume uma postura passiva e submissa ao marido, dedicando-se à criação dos filhos. Todavia,

Matté alega que o personagem protagonista percorre um caminho de constante conflito: “ora toma atitudes de forma ativa e decisiva, ora deixa-se levar pelas decisões alheias; ora parece intervir na sociedade em que vive, ora teme ser excluída do círculo social em que está inserida” (2014, p. 41). Isso porque, analisa Matté, Clara vive em relações paradoxais, apesar de se apaixonar por uma outra moça, mantém-se passiva e afasta-se dela por pressão da família e da sociedade. Ao mesmo tempo em que se mantém ativa ao escolher a profissão de jornalista, submete-se à ordem do pai de que seja uma jornalista de destaque.

Assim, a pesquisadora finaliza destacando que “O processo de autoconhecimento, amadurecimento e compreensão de si e do outro é o eixo de construção de *Duas iguais*” (2014, p. 111). Portanto, a construção da identidade dos personagens, principalmente a da narradora protagonista é atrelada aos dilemas “consequentes dos binarismos presentes no contexto em que está inserida: masculino/feminino, heterossexual/homossexual, judeu/não-judeu, conservadorismo/liberalidade e preconceito/aceitação” (MATTÉ, 2014, p. 111).

Virgínia Maria Vasconcelos Leal em sua tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, da Universidade de Brasília, intitulada *As escritoras contemporâneas e o campo literário brasileiro: uma relação de gênero* (2008), assim como Ana Luiza Nunes de Almeida (2015), também se detém na dificuldade de expressão do amor entre Ana e Clara. Leal (2008) salienta que esse amor impronunciável pode ser comparado a um Deus, cujo nome, conforme a cultura judaica, também não se deve pronunciar. Clara revela em sua narração um conflito entre o amor sentido por Ana e a tentativa de adequação à sua própria cultura e ao meio social. Assim, a pesquisadora se distancia da concepção exposta por Matté (2014) e explica também no seu artigo “Deslocar-se para recolocar-se: os amores entre mulheres nas recentes narrativas brasileiras de autoria feminina” (2008b) que:

Nas suas narrativas perpassa sempre o sentido de perda, seja de um valor importante no passado, seja pela própria morte da pessoa amada. Se, por um lado, as suas narrativas subvertem a matriz de gênero, por outro lado, seu componente trágico também assinala, do ponto de vista da autora, a impossibilidade de subversão total de tal matriz (LEAL, 2008b, p.44).

Dessa forma, embora haja na escrita de Cíntia Moscovich uma abertura para a representação de personagens que, em algum momento, fogem da inteligibilidade de gênero, conceituada por Judith Butler, há sempre uma ruptura trágica, que no caso do romance *Duas iguais* é a morte de Ana. Tal fato, conforme Leal, impossibilita a vivência plena dessas

relações subversivas. Vê-se, portanto, que Leal, apesar de não priorizar a morte como temática de sua análise, reconhece-a como responsável direta pelo desfecho da narrativa.

Assim, cabe-nos explicitar que, embora a crítica enfoque as temáticas de sexualidade e de homoafetividade no romance *Duas iguais*, há nessa obra a presença de imagens que sugerem também uma possibilidade de leitura associada ao tema da morte. Conforme já apontado anteriormente, uma das principais imagens referente à arquetipologia da morte é a narração da degradação da vida do personagem “pai” da protagonista Clara, em *Duas iguais*, que por meio da estrutura frasal acentua a passagem temporal e o aspecto efêmero da vida diante da doença e da morte. Além disso, pode-se compreender que a morte, em seu sentido simbólico, apresenta-se também ao final do primeiro capítulo, representada pela ruptura do relacionamento entre Ana e Clara:

Nos manteríamos afastadas até, pelo menos, começarmos a faculdade. Ela já não resistia. Eu, muito menos. [...] Era este o momento pior, a que se referia meu pai, deveria ser justo esse, o momento de perder a quem se adora, a quem se quer com a sinceridade da alma e o desejo do corpo. Para nós, não havia consolo (MOSCOVICH, 2004, p. 48).

O trecho citado demonstra, além da ruptura do relacionamento, o sentimento de luto e perda enfrentado pela narradora ao se distanciar de Ana. Assim, a morte, interpretada como o fim daquilo que é vivo ou o fim da vivacidade, apresenta sua face se direcionando ao fim do convívio entre as duas melhores amigas e amantes.

Além disso, a morte reaparece simbolicamente no momento em que Clara narra seu próprio casamento em terceira pessoa. Após sofrer duas perdas irreparáveis: Aninha e o pai, Clara aceita o pedido de casamento de Vítor, mesmo sabendo que não o amava. Cabe ressaltar aqui que, durante toda a narrativa, Clara se expressa através da escrita em primeira pessoa do singular; no entanto, no momento em que há a narração da cena do próprio casamento, o foco narrativo passa a assumir a terceira pessoa do plural: “Finalmente, os acordes da marcha nupcial trovejaram pela sinagoga. Clara ergueu o queixo, arrumou o buquê entre as mãos. Deu um passo, o primeiro. Os convidados levantaram-se, provocando um pequeno tumulto” (MOSCOVICH, 2004, p. 124). Esse recurso sugere que Clara se distancia de sua identidade no momento em que resolve assumir o papel de esposa de um homem que não amava. Dessa forma, a morte, nessa circunstância, assinala a ausência e perda da própria identidade ou de si mesmo.

No decorrer da narrativa, ao ficar sabendo que Ana possui uma má formação no cérebro e que passaria por uma cirurgia, Clara não esconde de Vítor sua angústia e seu amor pela amiga de juventude. É nesse momento que Clara sai de casa, deixando a aliança em cima da mesa, para assumir o amor que sente por Ana, revelando seu próprio eu diante da iminência da morte física enquanto fim da vida.

Sentindo o perigo da morte, Clara narra metaforicamente os últimos momentos da vida de Ana:

Agora, tua vida era assim: um barco que mesmo visível do porto, se afastava numa curva, apenas tangenciando a circunferência essencial para depois se perder à distância. Eu, parada no cais, eu lançaria cordas da minha vida para te resgatar, para te ter radiosa pulsátil aérea ao meu lado alguns anos mais, algum tempo mais. (MOSCOVICH, 2004, p. 217-218).

Essa ambição alimentada por Clara de vencer a morte de alguma forma e salvar Aninha recorda-nos que “a imaginação simbólica é dinamicamente negação vital, negação do nada da morte e do tempo” (DURAND, 1988, p. 99). Dessa maneira, apesar da morte física, Ana é eternizada através das palavras de Clara:

Te cultivei na ausência, te fiz a memória do tempo e das coisas. Eu te cerquei de cuidados, vigiei-te as horas, guardei teu nome em mim e teu nome era zéfito e treno. Eu te possuí mais do que ninguém porque eu te inventei, Aninha; eu te criei e te extingui da minha vida, eu te perdi para mim, para o medo, para todos os medos, íncubo anjo adorado, maravilha dos céus, mitologia da minha vida. Me quiseste com amor sempiterno, para sempre; para sempre não existe, para sempre é sempre por um triz, Aninha. E o único ser eterno sempre foste tu (MOSCOVICH, 2004, p. 249-250).

Esse trecho revela a “função de eufemização” da imaginação, a qual, conforme Durand, “se define como uma reação defensiva da natureza, contra a representação, através da inteligência, da inevitabilidade da morte” (DURAND, 1988, p.100). A forma com que Ana eternizou-se, na memória e na escritura de Clara, encerra a narração do romance *Duas iguais* de maneira cíclica, pois essa eternização pode ser considerada a última expressão do amor entre Clara e Ana.

Por conseguinte, pode-se interpretar que o romance *Duas iguais* é permeado por imagens que desvelam a simbologia da morte, tanto física, como, por exemplo, a morte do pai de Clara e a de Ana, quanto simbólica, representada em um primeiro momento pela ruptura do relacionamento entre Clara e Ana e, posteriormente, pela perda de identidade, sofrida por Clara.

Virginia Maria Leal relata que o uso da reminiscência é um aspecto recorrente na escrita de Cíntia Moscovich. A pesquisadora salienta que a memória e a necessidade de expressão são dois aspectos que interligam duas obras da autora: *Porque sou gorda mamãe?* e *Duas iguais*. Leal atenta ainda para a possibilidade do tema da memória ser representativo de uma “poética feminista” (termo emprestado de Lúcia Helena Vianna), uma vez que a ficção, a seu ver, é produto de uma memória cultural e individual reveladora do mundo íntimo do indivíduo. Assim, Leal sustenta que essa acepção de ficção memorialista, embora não ocorra exclusivamente com referência à representação do universo feminino, é predominante nele. Além da temática da memória, as narrativas de Moscovich costumam apresentar o aspecto do corpo e da sexualidade, bem como a questão de identidade na esfera familiar. Leal (2008) discorre sobre os aludidos romances revelando a relação entre memória, corpo e identidade como um percurso de resgate de si mesmo e autoconhecimento.

A pesquisadora explicita que a narrativa *Duas iguais* liga a “forma de dizer”, ou seja, a narração de Clara, com seus estados físicos e a sua corporalidade. Para exemplificar, ela afirma que o tom da narração de Clara é grave, ou seja, compara-se ao som baixo e introspectivo. Seu discurso torna-se grave pois é fruto da reminiscência de suas perdas, da morte do pai e da separação de Ana. Assim, Leal remonta ao início da obra, em que Clara faz uma analogia entre o uso da crase com a existência de Deus. Conforme Leal, essa analogia é a mesma que marca a relação dos dois personagens, duas letras iguais que se fundem perfeitamente (“aa” = “à”).

Outra questão corporal levantada por Leal aparece nas cenas de descrição das relações sexuais entre Clara e Ana:

Quando relacionam-se sexualmente as descrições são lentas e detalhadas fixando-se em partes pouco usuais, focando-se, por exemplo, na respiração simultânea ao prazer (“o pulmão se encheu e não voltou a se esvaziar, o retesamento de todos os músculos me pareceu extraordinário” (DI, p.31)). (LEAL, 2008a, p. 182).

As frequentes dores de cabeça sem explicações médicas sofridas por Clara também são aspectos relevantes dentro da narrativa. Conforme visto anteriormente, a narração de Clara exprime seu espaço íntimo através da descrição e representação corporal. Assim, depois da morte do pai e durante a ausência de Ana na vida de Clara, esta descreve seu corpo através das dores, dores que não são males do corpo, e sim da alma. Além disso, conforme Leal, o corpo de Ana também é descrito pela doença em seu retorno, sua “magreza, a cicatriz de um exame invasivo, os olhos injetados, olheiras, além do próprio procedimento cirúrgico ser

descrito, mostrando os últimos pensamentos de Ana dirigidos à amada, antes da morte” (LEAL, 2008a, p. 184).

Essa relação entre corporalidade e subjetividade é também explanada por Virginia Maria Leal quando se refere à obra *Por que sou gorda mamãe?*, em decorrência do já explícito no título do aludido romance. A narradora de *Por que sou gorda mamãe?* é uma mulher adulta, sem nome informado na narrativa, que se dirige à mãe para compreender o motivo pelo qual engordou 22 quilogramas na vida adulta, após uma adolescência marcada pela constante dieta. A narradora utiliza a escrita em forma de biografia familiar, ou seja, através de sua narração, o personagem protagonista vai apresentando seus familiares e contando a história de sua família. “Não só a história de seu corpo é contada, mas de toda a sua família, em especial das avós, tias, pais e irmãos. As características físicas dos parentes entrelaçam-se às psicológicas” (LEAL, 2008a, p. 184). Para exemplificar esse entrelaçamento, Leal reproduz uma passagem da obra de Moscovich:

Vinte e dois quilos pesam muito mais do que parecem: tornei-me lenta, cansada, arisca. Triste, muito e muito melancólica. Lenta e cansada como minhas tias, irmãs de papai, triste como Vovó Magra, melancólica como Vovó Gorda. Arisca como minha mãe. Minha alma decerto se mostra no corpo, esse confortável corpo, que passou, por excesso, a ser tão incômodo. Um estorvo. Chegar ao peso adequado é penoso. A dor também pesa. Atiçada pelas lembranças, pesa mais ainda. Se a dor for embora, será que emagreço? (MOSCOVICH, 2007, p. 17).

Assim, Virginia Maria Leal finaliza sua discussão sobre a obra de Moscovich evidenciando a constante busca de expressão através da palavra para as experiências de seus personagens, “marcadas pela corporalidade e sexualidade não-hegemônica”. (LEAL, 2008, p. 219).

1.4 Identidade e gênero nos contos de Moscovich

Compreende-se, portanto, que boa parte da produção de crítica literária referente à obra de Cíntia Moscovich debruça-se sobre as temáticas de construção identitária de seus personagens e, principalmente, sobre os personagens do romance *Dois iguais*. Por essa razão, dedicou-se um subcapítulo abordando somente as discussões da crítica literária referentes à aludida obra. No entanto, há também alguns trabalhos que contribuem para as análises da produção contística da autora sul-rio-grandense. Por esse viés, Pollianna de Fátima Santos

Freire analisa a representação da conjugalidade nos contos “Tristes trópicos” (de *Anotações durante o incêndio*, 2000) e “Aos sessenta e quatro” (de *Essa coisa brilhante que é a chuva*) em sua dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília (2015). Freire alerta para o fato dos personagens de Cíntia Moscovich “serem engendradas[os] como testando os limites, em um movimento pendular, entre a transgressão e a adequação aos papéis hegemônicos” (FREIRE, 2015, p. 104).

De acordo com Freire (2015), Moscovich costuma apresentar em suas narrativas personagens do sexo feminino imersas em diversos conflitos que problematizam temáticas relacionados à família e à conjugalidade. A pesquisadora destaca, como, por exemplo, os temas do adultério, do divórcio, da sexualidade e da homossexualidade feminina. Este último, conforme Freire, é um tema ainda pouco trabalhado dentro da Literatura feminina consagrada pela crítica literária e, por isso, aponta que Moscovich vem questionando através de sua literatura os papéis hegemônicos de gênero dentro da sociedade.

Em sua pesquisa, Freire se detém na análise do conto “Triste trópicos”, uma narrativa em terceira pessoa cuja protagonista, Eva, decide voltar a estudar depois de longos anos dedicando-se à família, ao marido e à sua casa. No entanto, as tarefas domésticas exercidas em casa começam a pesar na escolha de Eva. O cansaço e a própria identificação do personagem com a esfera privada, acrescidos do medo de se apaixonar pelo professor Augusto, por quem sentia uma forte atração, fizeram Eva abandonar a faculdade. A narrativa, conforme aponta Freire, denuncia “a questão da injusta distribuição do trabalho doméstico entre os sexos, engendrado como um mecanismo limitador das potencialidades das mulheres” (FREIRE, 2015, p. 99). Além disso, Freire (2015) salienta que “assim como os homens, as mulheres não nascem donas de casa”, mas sim, são incentivadas desde crianças a aceitar passivamente as atribuições do serviço doméstico, bem como a priorizarem os papéis sociais de mães e esposas. Esses preceitos da mentalidade social patriarcal são chamados por Freire de “aparatos discursivos” (FREIRE, 2015, p. 101), responsáveis por desnivelar a conciliação entre o matrimônio e o desenvolvimento acadêmico e profissional das mulheres.

A ideia de se apaixonar pelo professor também é um aspecto que amedronta Eva e a faz se afastar da Universidade. Freire relata que a limitação de seus desejos acadêmicos é dada principalmente pela injusta distribuição dos serviços domésticos entre os sexos, bem como pela concepção de indissolução do matrimônio. Embora Eva tenha consciência de seus desejos afetivos, ela não é capaz de subverter as estruturas patriarcais nos quais se perpetua a crença de que o casamento é uma instituição indissolúvel. Assim, Freire salienta que o personagem Eva se identifica e segue a normatização oriunda desses “aparatos discursivos”

ao priorizar “o seu *status* de esposa, mãe e dona de casa – privado – em detrimento do seu *status* de estudante – público” (FREIRE, 2015, p. 100).

Salette Rosa Pezzi dos Santos, em seu artigo “Autoria feminina, memória e subjetividade: relações possíveis” (2014), publicada na revista *Antares: Letras e Humanidades*, discorre sobre a obra *Arquitetura do arco-íris* (2004), de Cíntia Moscovich, visando tecer um trabalho que proponha o estudo crítico sobre a literatura escrita por mulher. Segundo ela,

Na premência de superar limites impostos por modelos de opressão e subverter o ponto de vista dominante, a mulher buscou evidenciar a ação feminina, resultando na abertura de espaços de atuação nos mais variados setores da sociedade. Desse modo, empreender o enfrentamento do mundo permitiu à mulher constituir-se sujeito da própria história e tornar-se responsável pelas implicações que advêm dessa inserção. (SANTOS, 2014, p.2).

Santos (2014) evidencia os estudos sobre as relações mulher e literatura a partir da década de 1970, expandindo-se a partir dos anos 1980. Com isso, questões referentes às diferenças de gênero e às formas de subordinação da mulher ganharam espaço com a crítica literária feminina. Nessa perspectiva, Santos enfatiza que as vozes narrativas da obra *Arquitetura do arco-íris*, “são vozes femininas que assumem a condução da trama, ora mostrando aquilo que as toca, ora escondendo, instigando a leitura até o final” (SANTOS, 2014, p.05).

Ainda sobre a produção contística de Moscovich, destaca-se o trabalho de Adelaide Calhman de Miranda (2012), doutora pela Universidade de Brasília, que analisa a ligação entre espaço urbano e diversidade sexual nos contos “Triunfo dos pelos”, de Aretusa Von, e “Mi Buenos Aires querido”, de Cíntia Moscovich. Nesse trabalho, intitulado “Espaço Literário Queer em “Triunfo dos pelos”, de Aretusa Von, e “Mi Buenos Aires querido”, de Cíntia Moscovich” (2012)⁴, Miranda evidencia a importância do espaço como categoria de análise na literatura, já que, sustentada pelos preceitos da teórica Regina Dalcastagnè, considera que o espaço ficcional constitui o personagem, principalmente, na contemporaneidade marcada pelas constantes migrações, adaptações e readaptações sociais. Assim, a pesquisadora salienta que o espaço ficcional é permeado de marcas individuais, as quais integram a construção identitária do personagem. Em vista disso, a proposta de análise

⁴ Esse trabalho foi publicado na revista *Criação e Crítica*, de São Paulo, e integra sua tese *Pensar o local: gênero e espaço urbano na narrativa brasileira contemporânea*, defendida em 2013 na UnB.

do espaço ficcional relacionado aos estudos de gêneros se dá, justamente, conforme Miranda, devido à volição de alcançar a “interface literatura e sociedade” (2012, p. 20).

Miranda, então, inicia sua exegese comentando a pouca atenção atribuída aos estudos de diversidade sexual na Literatura. Um dos fatores relevantes que sustenta essa afirmativa é a quase inexistência de obras publicadas com tal temática por grandes editoras. Ressalta-se que existe um número considerável de publicações de romances, contos e outros gêneros literários que tratam do homoerotismo; no entanto, essas publicações são realizadas por editoras consideradas “menores” em meio ao sistema literário e não alcançam a lista do cânone literário brasileiro (MIRANDA, 2012, p. 20). É nesse ponto que Miranda esclarece:

A sobreposição parcial dos diversos campos sociais torna impossível desligar completamente o literário do político e econômico. Assim, a exclusão de certas obras do cânone literário só pode ser entendida na medida em que se vincula a outros valores além do puramente estético. (2012, p. 20).

Dessa forma, a estudiosa pondera a importância de estudar essa literatura, ressaltando o desvelamento de outras representações, para além dos estereótipos reconhecidos e consagrados pela sociedade. Ademais, Miranda aproxima os estudos da temática homoerótica aos estudos da alteridade, explanando que em ambos é possível realizar o questionamento da própria noção de representação. De acordo com a pesquisadora, algumas questões podem ser respondidas através das análises críticas de tais produções literárias: “quem é o sujeito da representação, quais são as suas condições de produção, a que interesses serve essa representação, que conhecimentos gera e qual é a sua ética”. (2012, p. 21).

Sendo assim, é por esse viés que Miranda analisa duas narrativas de autoria feminina: “Mi Buenos Aires querido”, de Cíntia Moscovich e “Triunfo dos pelos”, de Aretuza Von. Neste percurso dissertativo, porém, cabe-nos somente adentrar na análise do conto “Mi Buenos Aires querido” de Cíntia Moscovich, publicado em sua obra *O reino das cebolas* (1991). Um aspecto de grande relevância no referido conto trabalhado por Miranda é a indefinição de gênero do personagem protagonista:

A estratégia da narradora de não explicitar o seu gênero revela-se subversiva, já que quem lê entende como quer. O seu travestimento literário pode ser compreendido como uma tentativa de evitar a discriminação contra a homossexualidade das personagens e de desconstruir o senso comum no que diz respeito a gênero (MIRANDA, 2012, p. 27).

Dessa forma, o silêncio oriundo dessa indefinição de gênero é problematizado pelo conto, pois, de acordo com Miranda, “o sexo da personagem protagonista é mantido em segredo, mas chama atenção pela curiosidade que desperta e pela transgressão que representa” (2012, p. 27). Diante desse panorama, a pesquisadora defende a hipótese de que o gênero do personagem principal seja feminino, pois o “mascaramento de gênero é um recurso comum em relatos de homossexuais que não desejam assumir sua orientação sexual” (2012, p. 27). Além disso, compreende Cíntia Moscovich como uma escritora que já possui outros trabalhos, cujas temáticas tratam do homoerotismo entre mulheres, como o romance *Duas iguais*. Ainda, a autora levanta algumas características do conto que permitem essa leitura; uma delas é relação espacial com a própria identidade do personagem protagonista. A cidade de Buenos Aires é relatada na narrativa como palco de uma história de amor. É nessa cidade que o personagem protagonista e Carmen, uma cantora de tango, apaixonam-se. Ao chegar em Buenos Aires, a suposta narradora descreve o entrecruzamento entre as avenidas Santa Fé e 9 de Júlio, comparando-o a um beijo:

Como o ônibus vinha pela avenida de comércio caro e, sobretudo, de prédios veneráveis que é a Santa Fé, dei meia-volta e enterrei os olhos na janela, me preparando para o momento nervoso e urgente. As duas noivas beijaram-se e o obelisco da 9 de Júlio, para festejar, apareceu em um fulgor branco no fundo para, logo depois, se esfumegar numa imagem varrida. Um beijo roubado (MOSCOVICH, 2002, p. 91-92).

Miranda atenta que, ao contrário do mascaramento de gênero do personagem protagonista, os gêneros das avenidas que se beijam são explicitamente marcados no trecho citado, bem como a suposta narradora expressa uma comparação das mesmas com duas noivas. Assim, Adelaide Calhman de Miranda sustenta que o beijo das avenidas relatado no início do conto simboliza o beijo dos personagens; de mesmo modo, o amor que a narradora protagonista sente pela cidade de Buenos Aires é a simbologia do amor que sente por Carmen.

Há, portanto, um “travestimento literário”, como diz Miranda, que pode ser interpretado como uma tentativa de fuga do preconceito e da discriminação sofridos pelos personagens, e que, simultaneamente, pode representar a subversão ao conceito de gênero arraigado ao senso comum de uma sociedade. De acordo com a pesquisadora, a narrativa literária se tornou um espaço subversivo frente a concepção hegemônica de gênero, realçando seu caráter normativo e a marginalização dos que não se moldam às definições preestabelecidas.

1.5 A corporalidade na escritura de Moscovich

A questão da corporalidade na obra de Cíntia Moscovich aparece em estudos tanto atrelados à temática de gênero e sexualidade, como à construção da identidade dos personagens através da relação entre aparência física e alimentação. Ressalta-se, assim, que, apesar dessa temática não se relacionar diretamente com o foco de pesquisa desta dissertação, a corporalidade e as relações de gênero estão intrinsecamente associadas ao processo de autoconhecimento e formação identitária dos personagens. Nesse sentido, Edma Cristina Alencar de Góis aborda a representação dos corpos femininos na produção literária contemporânea, fazendo relação entre Literatura, sociedade e as artes em geral na atualidade. Sua tese intitulada *Cartografias dissonantes: corporalidades femininas em narrativas brasileiras contemporâneas*, defendida na Universidade de Brasília (UnB) em 2013, apresenta a representação da corporalidade feminina entrelaçada à temática da representação de gênero nos romances *Duas iguais e Por que sou gorda mamãe?*, de Cíntia Moscovich.

A pesquisadora, então, tece considerações sobre as dificuldades e preconceitos enfrentados por mulheres cujos corpos são tachados de obesos. Mulheres que, como a própria autora diz, vivem sentenciadas, antes de qualquer outra definição, como gordas (GÓIS, 2013, p. 43). Essas sentenças, ela expõe, estão presentes também na Arte contemporânea e, em especial, na Literatura contemporânea brasileira. O romance *Por que sou gorda mamãe?*, de Moscovich, é um exemplo de narrativa que problematiza a representação da corporalidade feminina. Góis parte do conceito de abjeção, inicialmente formulada por Julia Kristeva e posteriormente problematizada por Judith Butler, considerando o abjeto como aquilo que foi expulso de si mesmo, tornando-se o outro, o “não-eu”. Conforme a acadêmica, a narradora do aludido romance vive a experiência da abjeção, a partir da condição de inconformidade com o corpo gordo:

Se o “não eu” faz parte da construção de um desenho de sujeito, posso dizer que me estabeleço como sujeito ao negar aquilo que me constitui, mas também assumindo o abjeto como aspecto identitário. É o caso das personagens gordas (2013, p. 45, grifos da autora).

Assim, Edma Góis salienta a inquietação que a narradora tem sobre a vida e que advém do seu próprio corpo, de seu abjeto, que simultaneamente a identifica e é repudiado. A corporalidade, então, é percebida como pano de fundo para os questionamentos de uma narradora sem nome e em desespero. Há, portanto, um texto literário que vem travestido de *performance*, pois representa, através dos próprios recursos da linguagem escrita, o corpo do

personagem. Uma das características apontadas por Góis acerca da narrativa de Moscovich consiste no seu exercício de “refazer”, ou seja, na sua intertextualidade, aspecto fundamental da “performance” nas artes em geral (2013, p. 48). Em suma, o romance de Cíntia Moscovich funciona também como uma paródia pós-moderna na medida em que:

assume a tentativa de “refazer”, a partir de uma narradora feminina, uma versão de *Carta ao Pai*, de Franz Kafka. Justificativas para isso não faltam, uma vez que a narradora de *Por que sou gorda, mamãe?* também é judia (assim como Moscovich) e credita à mãe sua personalidade fraca e assustada, como o fez Kafka, em relação ao pai, nas mais de cem páginas escritas entre 1917 e 1919. (GÓIS, 2013, p.48, grifos da autora).

Edma Góis explica que essa paródia se dá com um elemento forte, que é justamente a construção da narrativa a partir de uma voz feminina. Somado a isso, o diálogo com a mãe é demarcado em vários momentos da narração e atinge sua expressão máxima no próprio título da obra.

Outro trabalho que tematiza essa questão corporal une a área da nutrição com a Literatura. Virginia Williane de Lima Mota defendeu seu TCC em 2012, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, apontando um dos maiores desafios das ciências da saúde: a compreensão da dimensão simbólica do corpo, consciência do indivíduo que nele vive. A autora esclarece que esse mesmo corpo – sendo a parte mais palpável do ser humano – não só é pertencente ao próprio indivíduo, como também é pertencente a uma sociedade. Por essa razão, o corpo abriga a complexidade de seus mais variados significados.

Diante desse problema, o trabalho de Mota apresenta uma abordagem mais flexível da Nutrição, sugerindo que o corpo deva ser percebido através de seu aspecto multidimensional, por um olhar nutricionista que tenta abranger toda a dimensão simbólica imbricada ao corpo. Essa multidimensionalidade humana é representada também nas artes em geral, principalmente na Literatura. Daí o motivo da nutricionista realizar um trabalho interdisciplinar que se propõe a analisar uma obra literária a fim de problematizar essas questões que fazem parte da realidade do ser, conforme suas palavras: “Arte e ciência são duas mãos na mesma via e complementam nossa capacidade de descrever e entender a natureza”. (MOTA, 2012, p. 11).

Assim, seu objetivo final é alcançar a compreensão, através da literatura, de como essas pessoas que carregam em seus corpos a marca da obesidade “vivem e são vistos” em uma sociedade que se opõe à gordura. Mota partiu “da ideia de que os saberes são

indissociáveis, portanto literatura e sociedade são tidas como interligadas e se retroalimentam”. (MOTA, 2012, p.12).

Ainda com referência à questão corporal, Edma Cristina Alencar de Góis também publicou um artigo intitulado “A procura de si: a representação do corpo gordo em Cíntia Moscovich” (2009), publicado na *Revista de Estudos contemporâneos* da UnB, em que discorre sobre a presença da representação do corpo feminino nas narrativas literárias. Relata que existe um número muito pequeno de narrativas que trabalham a representatividade do corpo feminino. Isso ocorre, segundo Gois, principalmente, devido à tradição cultural em se pensar o corpo como um elemento “menor”, ou até mesmo “fútil” em contraposição às variadas temáticas ligadas ao pensamento, como, por exemplo, a alma, o espírito, a mente e a razão.

Dentre as poucas obras literárias que se dispõe a trabalhar com a questão da corporalidade feminina, Góis (2009) salienta que há uma certa proporcionalidade em relação ao aparecimento de corpos ora minimizados e obscurecidos, ora representativos da sensualidade e da sedução. A autora ainda ressalta que são poucas as obras literárias que apresentam o corpo como um problema, e esse é o ponto pelo qual Moscovich diferencia sua obra *Por que sou gorda mamãe?* das demais:

No romance de Cíntia Moscovich, *Por que sou gorda, mamãe?*, a narradora e protagonista sofre pela imposição social de determinado padrão corporal. Sofre, principalmente, porque desde criança lhe foi ensinado um corpo e agora, na vida adulta, ela percebe que esse corpo não tem espaço, e exige-lhe um outro. As dobrinhas não têm espaço no mundo de silhuetas enxutas. (2009, p. 62).

Vê-se, portanto, que se estabelece um conflito de identidade simbolicamente arraigado à questão corporal, e para escrever sobre essa temática, Góis embasa-se em Stuart Hall. A autora aponta que para haver o conflito de identidade, há de se ter necessariamente o deslocamento ou a fragmentação do ser, uma movimentação daquilo que era fixo e rígido para o incerto e duvidoso. A narradora mantém uma identidade, soma de vários acúmulos como o fato de ser branca, mulher e judia, mas ainda assim se sente deslocada, fragmentada e díspar entre os magros, “na verdade abandona a identidade de magra e passa a adotar a identidade de gorda” (GÓIS, 2009, p. 62).

Outro fator destacado por Góis é a concepção de que o corpo é suscetível ao “adestramento”. A autora se vale das palavras de Michel Foucault e nos apresenta a expressão “corpos dóceis”, que, segundo o teórico, dirige-se a todos os corpos passíveis de serem

moldados, transformados, aperfeiçoados e utilizados, seja através da alimentação, da vestimenta, etc. Características essas que, juntas, demonstram a busca por um padrão corporal, seja estigmatizado ou não. (GÓIS, 2009, p. 64).

Compreende-se, dessa forma, que a narradora protagonista passa por um conflito de identidade ocasionado pela aparência de seu corpo. A dicotomia magro-gordo representa esse conflito, que ultrapassa a questão física e atinge também a memória e a relação familiar do personagem. Góis relata que, através do discurso, essa narradora protagonista constrói seu corpo marcado pelas memórias infantis e familiares e idealiza um outro corpo, o qual serviria como resignação às tradições e aos costumes familiares, em que o ato de comer simbolizava muito mais do que simplesmente se alimentar. Há, portanto, a tentativa de emagrecimento e a necessidade de entender o porquê do ganho de peso; e, para isso, a narradora percorre um caminho permeado de memórias e sentimentos:

Ao longo do livro percebe-se que não só o emagrecimento é um processo de resgate da identidade como o corpo, do qual tanto a narradora fala, é mais que o corpo material. Por isso, ela finaliza afirmando saber porque é gorda e dá a entender que não é pelo ato de comer. (GÓIS, 2009, p. 68).

Esse conflito identitário, na verdade, se dá pela própria interrogação: “Por que sou gorda mamãe?”. Góis assinala que essa pergunta retrata simbolicamente o questionamento sobre sua localização e seu descompasso com os demais. Assim, decorre uma “grande busca dessa mulher, que enxerga no corpo um lugar de travessias necessárias ao sujeito” (GÓIS, 2009, p. 69).

Dialogando com essa concepção, Patrícia Lilenbaum, em seu texto “A dieta da memória: Cíntia Moscovich”, publicado em 2009, faz uma breve análise da obra *Por que sou gorda mamãe?*, investigando as construções e desconstruções de identidade em suas várias acepções; como, por exemplo, “o pertencimento da narradora protagonista a uma família brasileira-judia, a escrita como recriação da memória e a comida como metáfora para judaísmo, família, tradição e traição” (LILENBAUM, 2009, p. 233). A acadêmica evidencia que a comida é um elemento essencial da escritura de Moscovich, não só na obra aludida, mas em vários outros textos. Cabe recordar o primeiro livro publicado por Moscovich, em 1996, intitulado *O reino das cebolas*, somado a todas as outras tramas ao redor da comida, como as refeições em famílias, os sonhos com comida, e os comércios da família no ramo alimentício. Por essa recorrência, Patrícia Lilenbaum diz que a comida pode ser considerada dentro da obra de Moscovich um “símbolo obsessivo”, e acrescenta: “A comida é a sobrevivência; a

comida judaica, especificamente, é também a sobrevivência dos hábitos do grupo. Comer possui uma carga afetiva e familiar que é tão importante na alimentação quanto a taxa de nutrientes absorvida”. (LILENBAUM, 2009, p. 236).

Dessa forma, a pesquisadora percebe a comida e o próprio processo de escrita como uma relação simbólica que armazena as memórias do judaísmo. O resgate daquilo que ficou em escombros, perpetuado somente na memória das gerações anteriores, alcançam espaço para reinvenção e reconstrução através da escrita. “A escrita é um espaço para conjurar fantasmas e dar a eles um rumo sadio”. Tais palavras de Lilenbaum (2009, p. 238) referem-se à chamada “sobrevida”, que é o fato de “conferir ao que permaneceria imóvel e frio uma chance de voltar a ter uma fagulha”. Essa transformação é composta no texto simultaneamente pelo processo de escrita e emagrecimento que, embora sejam atos distintos, levam a uma mudança, a uma segunda chance: “o corpo é um espaço de escritura. A narradora deve escrever seu corpo, recriá-lo, redimensioná-lo, desvendá-lo”. (LILENBAUM, 2009, p. 239).

Lilenbaum, assim como Góis, observa que a pergunta “por que sou gorda mamãe?” vai além da simples indagação sobre uma característica física e da melancolia do excesso de peso; ela alcança os mais íntimos questionamentos do ser, as angústias afetivas, as culpas, as dores, as perdas familiares irreparáveis. Tudo isso está imbricado no resgate memorial desse personagem e pode também se resumir na pergunta “quem sou eu mamãe?”. (LILENBAUM, 2009, p. 240). A narradora “se debruça sobre sua herança familiar e judaica e tenta descobrir a parte que lhe cabe, o que a formou, a parte que deseja manter e perpetuar” (LILENBAUM, 2009, p. 242). A gordura, pois, está intrinsecamente misturada à genética do judaísmo, assim, esse símbolo “é também o excesso do legado, a transbordante herança que tem necessidade de reajuste” (LILENBAUM, 2009, p. 243).

Julia Santos e Vivien Silva (2008) no artigo “Resistência e renovação: a escrita e a comida em Cíntia Moscovich”, publicado na *Revista Digital de Estudos Judaicos* da Universidade Federal de Minas Gerais, também analisam a obra de Moscovich chamando atenção para o sentido da palavra geração. Segundo elas, esse vocábulo permite uma aproximação, que implica a “instauração de um diálogo no tempo e no espaço, por meio do qual o sujeito se torna capaz de incorporar o legado de seus antepassados, bem como de transmiti-lo à sua posteridade”. (SANTOS E SILVA, 2008, p. 01). Esse vocábulo deve também ser concebido, conforme as autoras, dentro de uma dinâmica cultural responsável pelos entrecruzamentos de culturas, permeadas por outras de origens distintas e peculiares.

É dentro deste panorama cultural que Santos e Silva (2008) veem a escritura de Cíntia Moscovich como propensa a reinscrever no tempo presente a cultura judaica, agora “com

outros sotaques e novas sonoridades” (SANTOS E SILVA, 2008, p. 01). As autoras analisam o conto “A fome e a vontade de comer”, publicado na obra *Anotações durante o incêndio* (2000), descortinando as relações de transferências e desvios de culturas que transcorrem no referido texto. A comida e o hábito de se alimentar em abundância fazem parte da cultura judaica e, dentro da narrativa, constituem o principal símbolo dessa cultura. Dessa forma, a estrutura linguística empregada no conto trabalha com a ironia e até mesmo com a paródia ao contar a história de Ana, uma descendente judia que possuía inapetência para as comidas saborosas que a mãe sempre preparou para a família e que, além disso, preocupava-se com dívidas e dificuldades financeiras de seus pais.

Diante da decadência financeira da família, dos seus sonhos com comidas muitas vezes impuras (conforme os preceitos do judaísmo), e do misterioso processo de ganho de peso (embora não fosse de seu hábito se alimentar com as saborosas receitas de sua mãe, tampouco com as comidas sonhadas durante a noite), Ana procura por um rabino a fim de alcançar respostas para suas indagações. Como resolução, o sacerdote profere a narrativa bíblica que conta a interpretação realizada por José acerca dos sonhos do faraó, que sonhara com vacas gordas e magras. Na passagem do livro *Gênesis* 41, José interpreta as vacas gordas como símbolo dos sete anos de abundância e prosperidade; em contrapartida, as vacas magras, representavam a fome e a miséria no Egito.

Esse trecho da narrativa é retomado por Silva e Santos em sua análise, com o propósito de demonstrarem a revisitação da fé e cultura da religião judaica. O rabino e a mãe da protagonista são os personagens que, conforme as críticas, representam a “confiança na providência divina”. Essa providência concretiza a sugestão da mãe que, em um almoço de família, recomenda à Ana montar um restaurante para executar as receitas sonhadas durante as noites. Essa revisitação da leitura bíblica pela lenda das vacas gordas e magras surge, simbolicamente, atrelada à questão corporal, representada pela gordura do personagem Ana, que apesar de não se alimentar com as receitas sonhadas, continuava a ganhar peso: “Ana continua a engordar a olhos vistos, mas parece não ter mais incômodo com o estado obeso”. (MOSCOVICH, 2001, p. 88).

Além disso, a abundância corporal de Ana, interpretada pelo adjetivo “obeso”, na citação anterior, corresponde à prosperidade e à abundância também da situação financeira da família do personagem com seu novo empreendimento, como podemos notar no seguinte trecho: “já contrataram duas auxiliares, e o restaurante, instalado no miolo do Bom Fim, prospera celeremente, filas e filas de patrícios ávidos pelas maravilhas [...] Estão ganhando

rios de dinheiro. Rios” (MOSCOVICH, 2001, p. 88). O corpo do personagem, então, torna-se instrumento simbólico da situação financeira do personagem Ana e sua família.

Silva e Santos atentam ainda para o fechamento da narrativa: “Mas economizam centavo por centavo. Aquela coisa de vacas gordas e de vacas magras. Sabe-se lá”. (MOSCOVICH, 2001, p. 88). Conforme as autoras, o conto se encerra reiterando as dicotomias “crença/descrença” nos preceitos religiosos seguidos durante a vida inteira, o que as autoras chamam de “acreditar desacreditando, e vice-versa, das verdades absolutas dos sonhos e da narrativa bíblica” (SANTOS E SILVA, 2008, p. 05).

1.6 O brilho do Judaísmo na escrita de Moscovich

Outra temática que vem sendo abordada pela crítica literária em relação à escritura de Moscovich é a representação da cultura judaica em suas narrativas. Salette Rosa Pezzi dos Santos, em seu texto “Autoria feminina, memória e subjetividade: relações possíveis” (2014), já referenciado anteriormente, relata que a escrita da escritora gaúcha é carregada de “vivências circunscritas” no espaço, em que se sobressai as características da identidade judaica (SANTOS, 2014, p.116). Santos exemplifica essa afirmativa se direcionando, especificamente, ao contexto da narrativa “O telhado e o violinista”, na qual há um conflito ocorrido entre a narradora e sua amiga Paula, quando ambas eram apenas crianças. Esse impasse é motivado, primeiramente, pela boneca Suzi e, posteriormente, pelo pintinho recém-nascido, o que remete, segundo a acadêmica, aos “acontecimentos que envolveram o extermínio de milhares de judeus durante a segunda guerra mundial”. Em virtude disso,

É possível perceber, na produção literária de Cíntia Moscovich, a recorrência de temáticas como o universo do judaísmo, a importância das tradições judaicas no desenrolar de situações vividas pelas personagens, a busca do sujeito feminino pela verdade, ainda que absurda ou aterradora (SANTOS, 2014, p. 12).

Elaine Pereira Andreatta, em sua dissertação *Memória, influência e superação na prosa de Cíntia Moscovich* (2013), defendida na Universidade Federal do Amazonas, discorre, especificamente, sobre os livros *Anotações durante o incêndio* e *Arquitetura do arco-íris*, a fim de demonstrar os entrecruzamentos dos aspectos da religião judaica e das inspirações estéticas que percorrem os títulos de Moscovich, dando destaque à influência recebida da escritora Clarice Lispector. Segundo Andreatta, “a literatura de Cíntia Moscovich nasce do entrecruzamento de tradições culturais que, na construção do texto literário,

apresentam diálogos e confrontos, convergências e divergências, tradição e traição” (ANDREATA, 2013, p. 49).

Conforme explicita a acadêmica, os textos de Moscovich articulam-se com um passado que diz respeito à vivência da cultura judaica. Logo, questões culturais e históricas são apropriadas pela autora a fim de reunir, em sua criação ficcional, a história de seu povo. Andreatta chama atenção para o fato de Moscovich ser neta de imigrantes judeus, nascida já no Brasil e, portanto, não pertencer aos grupos de escritores que escrevem suas próprias vivências e memórias. As narrativas de Moscovich apresentam:

A vivência coletiva que passa a ser de cada uma das suas personagens, as quais carregam as marcas do povo judeu. Dessa forma, mesmo que o fazer historiográfico e o fazer poético tracem linhas completamente diferentes, distinguindo-se como modos diferenciais de narrativa, o contexto poético acaba por apropriar-se da História. (ANDREATA, 2013, p. 17).

Desde sua primeira publicação, Moscovich apresenta essa estreita relação entre a experiência judaica e a subjetividade de seus personagens. A pesquisadora, por sua vez, destaca o conto “Tradição, tradição”, da coletânea *O reino das cebolas* (1996), por ser fortemente marcado por referências aos costumes judaicos, incluindo os pratos típicos servidos em lares judaicos e as experiências religiosas, como o Dia do Jejum, passado na Sinagoga. (ANDREATA, 2013, p. 17).

Andreatta explica que Cíntia Moscovich, ao carregar em sua escritura as marcas da identidade judaica e da vivência de seu território, vai além da rememoração e do conflito cultural ou do resgate dos costumes judeus. Isso porque Moscovich apresenta uma escrita permeada de vozes ascendentes da cultura judaica que vislumbra uma identidade em constante construção, influenciada pela modernidade.

Naiara de Oliveira (2012) relata que o romance *Dois iguais* se caracteriza por enfatizar os mecanismos da memória coletiva, revisitando a história recente do país, de modo a refletir sobre os aspectos daquilo que seria a pós-modernidade. O artigo em que ela analisa o romance objetiva evidenciar as marcas da cultura judaica e as influências dessa cultura nos destinos de Clara e Ana. Na sua perspectiva, o romance entre Clara e Ana sofre repressão e intolerância por se tratar de uma relação homoafetiva, proveniente de um meio social marcado pelo autoritarismo, somado ao fato de Clara ser pertencente à cultura judaica e viver em Porto Alegre nos anos 1970, período marcado pela ditadura militar brasileira.

Com relação às referências judaicas na escrita de Moscovich, Naiara de Oliveira no artigo “A representação da cultura judaica no romance homoerótico *Dois iguais* de Cíntia

Moscovich”, publicado em 2012, no Paraná, infere que “um dos momentos em que fica mais evidente o peso da tradição judaica na vida de Clara é no momento em que seu pai adoece e depois vem a falecer. Nesse momento da narrativa, todos os ritos em relação ao trato com a morte são expostos pelo viés judaico” (OLIVEIRA, 2012, p. 07). Além disso, a religião judaica acredita que a alma é imortal, por isso, o capítulo intitulado “A viagem”, sublinhado por Oliveira (2012), apresenta uma ambiguidade de sentidos. Em uma primeira leitura, pode-se entender que esse capítulo se refere à viagem realizada pela família de Clara com o intuito de tratar a doença do pai. No entanto, uma leitura mais atenta, considerando a explicação do significado de cemitério na tradição judaica, pressupõe que essa viagem é a que todos realizarão um dia: a morte, concebida como transcendência do plano terreno ao espiritual.

Dessa forma, a temática da morte, a qual esse estudo se dispõe a analisar na obra *Essa coisa brilhante que é a chuva*, de Moscovich, apresenta-se novamente como símbolo constituinte do romance *Duas iguais*, não só através da narração da morte do pai do personagem, mas por meio da crença judaica e seus ritos fúnebres diante da morte de um judeu. Ainda, destaca-se mais uma vez que, embora o panorama da crítica literária sobre essa obra privilegie temáticas relacionadas ao gênero e ao sexualismo, a imagem da morte permeia toda a narrativa, favorecendo uma nova perspectiva de análise do aludido romance, através do prisma simbólico da morte.

Direcionando-se à obra *Anotações durante o incêndio*, Nancy Rozenchan também analisa os aspectos da religião judaica na construção narrativa de um dos contos da coletânea intitulado “O homem que voltou ao frio”. No trabalho “Para além do incêndio: a escrita feminina de Cíntia Moscovich”, publicado em 2009 no Rio de Janeiro, Rozenchan esclarece que Moscovich se vale de uma paródia pós-moderna, nos termos de Linda Hutcheon, que resulta em certa relação dialógica entre a identificação e a distância da cultura judaica. A chegada de um finlandês no Brasil, que se candidata a namorado ou marido de Ethel, uma jovem judia de 17 anos, faz com que o personagem protagonista se sinta diante de uma catástrofe. A narrativa, conforme Rozenchan, evidencia a temática do casamento misto, entre uma judia e um não-judeu. No entanto, as expectativas de Ethel são outras: fazer um curso superior e casar-se dentro dos padrões de seu grupo. Rozenchan salienta que não há amor por parte da jovem Ethel e, por isso, sucede na narração o processo de rejeição e afastamento deste jovem finlandês. Sobre esse processo, Rozenchan comenta:

O processo de rejeição e conseqüente afastamento do rapaz é narrado através de uma série de símiles pertencentes ao contexto do genocídio judaico da II

Guerra Mundial, especificamente, os que destacam as atrocidades nazistas. Sempre segundo a concepção de Ethel, o pai age como comandante de um campo de extermínio ao assumir o controle do carrinho de bagagem no aeroporto. (ROZENCHAN, 2009, p. 206).

A autora finaliza sua análise justificando que essa relação entre o processo de afastamento do rapaz e os trechos característicos do holocausto e do campo de concentração, bem como a própria temática do casamento com um não-judeu, tornam a ficção de Moscovich “um exemplo bem acabado da escrita atual, que dá conta de uma antiga temática judaica; antes, uma catástrofe, agora, pouco mais que um incômodo”. (ROZENCHAN, 2009, p. 207).

Cabe ressaltar que, conforme a pesquisadora, a temática do casamento misto sempre foi trabalhada por vozes autoritárias, geralmente masculinas. Vozes daqueles que eram os responsáveis por fazer cumprir a lei. Rozenchan atenta para o fato de que essa voz feminina da narradora protagonista não abandona a concepção prevalecente, pois não se trata de uma possibilidade de um casamento misto; a própria perplexidade ante a situação indesejada por parte de Ethel demonstra o oposto: a impossibilidade de existir esse casamento. Em verdade, Rozenchan argumenta que a narrativa não é transmitida pela voz autoritária masculina, mas pela voz feminina de Ethel, que segue esse mesmo preceito.

Outro aspecto relevante é a noção de corporalidade do indivíduo, tema já discutido anteriormente, mas que agora assume relação com os preceitos da religião judaica. Nesse sentido, tem-se a contribuição da dissertação de mestrado de Selene de Souza Dias, *As representações do corpo feminino na literatura e nas artes visuais judaicas da América Latina*, defendida em 2012 na Universidade de Arizona, EUA. Dias problematiza as representações corporais presentes no romance *Duas iguais*, “examinando o corpo na cultura e religião judaica não somente como um lugar físico, mas também como uma metáfora cultural em que (re)inscrições são feitas a todo o momento”. (DIAS, 2012, p. 77). Ao referir-se à questão corporal, Selene Dias salienta o papel fundamental do corpo na religião judaica e em seus rituais. Segundo a acadêmica, a história do povo judeu inicia com sua inscrição no próprio corpo: “Desde os tempos bíblicos que a circuncisão registra-os como os ‘escolhidos de Deus’, sendo uma prova de fê e aliança com o divino” (DIAS, 2012, p. 115-116, grifos da autora).

No ponto de vista da estudiosa, o romance *Duas iguais* é protagonizado por duas mulheres que carregam “a dor e a (de)formação como formas de resistir aos cânones religiosos e culturais do judaísmo”. Assim, a obra de Cíntia Moscovich contribui para a

discussão de que os corpos de seus personagens transgridem os preceitos da religião judaica e incorporam a resistência aos valores tradicionais.

Dias (2012) remonta também ao tabu sobre a relação homoerótica entre duas mulheres dentro da cultura judaica e sobre como isso afeta os corpos dos personagens, seja pela dor, pela doença ou até mesmo pela exclusão do grupo social a que pertenciam. De fato, a repressão sofrida pelos personagens do romance gera o distanciamento entre Clara e Ana; por conseguinte, nesse período de exílio, começam a surgir em seus corpos as marcas dessa separação forçada. “As duas têm no corpo, ou melhor na cabeça, na consciência, a marca da resistência e/ou da desistência, uma pela dor e a outra pela morte” (DIAS, 2012, p. 84).

Sobre Clara, recaem as dores de cabeça, e sobre Ana, o câncer no cérebro, ao qual ela sucumbe. Essas doenças, de acordo com Dias (2012), são oriundas do aceite da separação e da resignação diante da repressão familiar. Sobre o câncer, a pesquisadora se refere a Susan Sontag e a sua tese sobre a mitologia do câncer, que “é em geral provocado pela repressão do sentimento”. (SONTAG, 2007 apud DIAS, 2012, p. 96).

Na religião judaica, a cabeça é a parte do corpo que deve estar coberta ao entrar na sinagoga. As cabeças de Aninha e Clara estão doentes, pois, de acordo com a lei mosaica, seus pensamentos são deformados e enfermiços. (DIAS, 2012, p. 100).

Compreende-se, portanto, um processo de metonímia na construção da narrativa, pois a cabeça é a parte do corpo que representa “o centro pensante da nação”. Conforme a leitura de Dias, as cabeças dos personagens carregam as marcas da dor e da doença, pois representariam o pensamento de uma parcela da sociedade cujas ideias são tomadas como distorcidas, uma vez que confrontam os conceitos arcaicos e preconceituosos da sociedade hegemônica (DIAS, 2012, p.101). Dias reflete também acerca da concepção de mente:

A mente é o receptáculo das lembranças, memórias que (re)vistas são capazes de (re)elaborar a culpa ou permitir o perdão. Por isso, as narradoras utilizam as lembranças do passado inscritas no corpo da memória e na memória do corpo para recontar suas experiências e dar-lhes novas interpretações. (DIAS, 2012, p. 101).

Surge, então, a conclusão de que “nas memórias de Clara, a paixão reprimida matou a mulher amada e a lembrança dela lhe inflige dor. [Por isso] É necessário falar para evitar morrer.” (DIAS, 2012, p. 96). Ainda com relação à corporalidade, destacam-se intercaladas a narração de Clara sobre a morte de seu pai, em algumas passagens que Selene Dias aponta

como uma outra voz recitando trechos das leis judaicas e acontecimentos passados. Conforme as leis judaicas, não se pode ver uma pessoa depois de morta, ou seja, não é permitida a visão do cadáver. A cena da morte do pai narrada por Clara demonstra a transgressão de sua cultura, pois Clara não se conforma com a morte do pai e toca seu corpo na tentativa de chamá-lo novamente à vida. Distanciando-se da cultura judaica, tem-se também a cena do velório de Ana que, diferentemente, é velada com seu corpo exposto aos familiares, pois não é pertencente a tal religião. A morte, dessa maneira, é representada simbolicamente por meio de duas culturas distintas com seus respectivos ritos fúnebres.

Cabe ressaltar que a pesquisadora também reitera o aspecto transgressor da construção identitária de Clara ao questionar algumas tradições arraigadas à cultura judaica; no entanto, exprime que a narradora não consegue se afastar delas, principalmente pelo fato de apresentar-se estritamente ligada à figura paterna, que é a figura representativa da imposição das leis as quais reprimem o prazer sexual entre duas mulheres. (DIAS, 2012, p. 114).

1.7 Pingos da morte e o brilho da chuva refletindo na literatura de Moscovich

Conforme se compreende até o momento, poucas são as considerações com relação à temática da morte na obra da escritora Cíntia Moscovich. Wanessa Oliveira dos Santos é a que mais se aproximou do tema na escrita da dissertação *Memória e palavra em Cíntia Moscovich* (2010), ao abordar em um dos capítulos a temática da morte e sua superação através da memória. Santos perpassa pelos cinco títulos da autora, evidenciando o quão significativo é o tema da morte para sua obra. Os vários aspectos da morte são analisados especificamente no livro *O reino das cebolas*, desvelando significações como a ironia, o exercício estético desafiador da escritora ao descrever as sensações de um corpo experimentador de sua finitude, a morte enquanto transformação de existência e, por fim, a superação simbólica da morte.

Essas plurissignificações da morte, conforme a estudiosa, retornam também nas outras obras, como no romance *Dois iguais*, que “aprofunda a problemática do amor contra a morte e se revela uma bela metáfora da luta da palavra contra o esquecimento” (SANTOS, 2010, p. 12). O estudo relaciona a vida com a lembrança, enquanto o passado identifica-se com a morte na medida em que é esquecido; por isso, a evocação da memória recupera o esquecimento e tem como funcionalidade a superação dessa morte.

O ser humano é a mais frágil das espécies, sendo, para sobreviver, puro artifício – seja tecnológico, científico ou ficcional. Daí provém o desejo de querer eternizar-se: é o único que se sabe mortal, eis o quinhão que lhe cabe. E em uma sociedade cuja linguagem se torna cada vez mais utilitária, a palavra escrita contribui significativamente para manter as tradições. (SANTOS, 2010, p. 21).

Conclui-se, portanto, que a atividade de criação artística surge do desejo de eternizar-se. Uma das questões propostas por Wanessa Oliveira dos Santos é: “por que deixar um legado de palavras dolorosamente atadas a páginas que podem nunca ser folheadas?” (SANTOS, 2010, p. 26). Essa indagação pode ser esclarecida se ponderarmos o caráter intrínseco do ser humano de negar a morte; o homem cria e deixa legados de conhecimento porque é o único ser que se compreende mortal.

O ser humano é a única criatura que tem consciência plena de sua finitude, então a moira do homem é a própria morte. Nosso quinhão nessa partilha é, além da mortalidade, toda a angústia proveniente desse conhecimento. É devido à angústia de se saber mortal que a humanidade firma suas heranças através dos tempos, seja através da genética, com filhos que continuam o legado de intelecto e animalidade, seja através da arte ou de todo o patrimônio teórico, científico e tecnológico com que se arma para melhor viver. Eis a prova de que somos puro artifício, a mais frágil das espécies. Com todas essas mudanças, as formas de transmitir essa herança foram modificadas através dos tempos, principalmente a mais antiga: a capacidade de narrar e transmitir conhecimento através de histórias” (SANTOS, 2010, p. 27).

Ressalta-se que, embora a contribuição de Santos seja de enorme importância para as reflexões acerca da temática da morte, a própria autora explicita que o objetivo de sua análise:

não é dissecar como esse tema surge na obra da escritora, mas sim refletir sobre o modo como esse tema universal aparece de forma constante, concretizado em personagens e situações singulares que sofrem a angústia de tentar superar a Moira que nos caracteriza. (SANTOS, 2010, p. 32).

Dessa forma, essa pesquisa de dissertação pretende “dissecar” como esse tema surge no livro *Essa coisa brilhante que é a chuva* e desvendá-lo em suas variadas significações. Ainda que nem todos os contos da coletânea escolhida como *corpus* dessa pesquisa apresentem a morte física como temática, é possível encontrar em todos eles situações cotidianas impregnadas de imagens que constelam ao redor da simbologia da morte, seja ela interpretada como renovação e libertação, como processo cíclico iniciático ou, simplesmente, como o fim absoluto daquilo que é vivo.

Além das imagens, iremos dar atenção também às atitudes dos personagens diante da iminência da morte. Assim, analisaremos, ao longo do próximo capítulo, todos os nove contos constituintes de *Essa coisa brilhante que é a chuva*, em prol de desvelar as imagens que possibilitam a interpretação simbólica da morte e como essa temática surge na escrita de Moscovich.

Ademais, embora Cíntia Moscovich seja considerada um nome de destaque da Literatura brasileira contemporânea, seu livro de contos *Essa coisa brilhante que é a chuva*, publicado em 2012, quase não foi explorado pela crítica literária contemporânea. Filipi Amaral Rocha de Menezes, mestre em Literatura, é um dos poucos resenhistas que escreveram sobre essa obra e que, em seu trabalho intitulado “O brilhante cotidiano de Cíntia Moscovich” (2013), ressalta que a reunião dos contos para a coletânea “não aparenta ter sido aleatória, mas trazem uma linha contínua, uma mesma vibração” (MENEZES, 2013, p. 01), fazendo com que o leitor, embora esteja diante de contos, tenha de encará-los como uma única narrativa, do início ao fim. O resenhista ainda expõe que:

Cíntia Moscovich apresenta o cotidiano, o corriqueiro e o efêmero em suas, aparentemente, simples narrativas. Na coletânea de contos *Essa coisa brilhante que é a chuva*, a escritora compila pequenas histórias, reúne narrativas que se entrelaçam e colocam o leitor diante de um mundo, às vezes, curioso ou cruelmente descrito em sua singeleza. (MENEZES, 2013, p. 01).

A efemeridade da vida é o fio que conduz todas as narrativas curtas apresentadas na obra e que, conforme destaca Filipi Menezes, é reforçada pela palavra **sobrevivente**, “reiteradamente usada pelos narradores dos contos, [...]. Desde a dedicatória do livro em memória do pai, também da mãe e de todos que sobreviveram e sobreviverão, nos agradecimentos finais, esse mote é repetido”. (MENEZES, 2013, p. 01). Dessa forma, a morte e seus simbolismos dentro dessas narrativas, tomados como temática dessa pesquisa justificam-se, uma vez que a morte é o principal indício de que a vida e o cotidiano são efêmeros.

Ainda sobre *Essa coisa brilhante que é a chuva*, Marcia Lígia Guidin, publicou uma resenha intitulada “Um tom déjà vu” (2013), na qual comenta o caráter híbrido dos textos de Moscovich, influenciados pela literatura de Clarice Lispector. Conforme a resenhista, a compilação dos contos de “extrato doméstico e urbano” e “de relações algumas vezes incomuns e trivialíssimas”, lembra a obra *Laços de família*, de Clarice Lispector. Márcia Lígia destaca também dois contos, “Gatos adoram peixe, mas odeiam molhar as patas” e “A

balada de Avigdor”, que carregam em sua tessitura o registro das diferenças e abordam temas contemporâneos e universais, tornando Cíntia Moscovich dissonante de Clarice Lispector.

Em sua leitura sobre o conto “Uma forma de herança”, Tamara dos Santos propõe “que o espaço, a casa que o personagem recebe de herança do pai, é uma metáfora que alude à herança judaica, em uma tentativa de saber de que maneira lidar com ela no período atual” (2015, p. 258). Apesar de não haver referências explícitas no conto de que a família do personagem protagonista é judia, Santos relata uma série de indícios que possibilitam esse entendimento. O fato de o personagem declarar pertencer a uma família migrante pobre, estar ligado com a terra, dentre outros aspectos, analisados de maneira a desvelar seus sentidos simbólicos, demonstram uma forte ligação com a cultura judaica. Dessa forma, a chamada Casa da Marquês, imóvel herdado pelo personagem depois da morte do pai, constitui-se como espaço-personagem da narrativa, representando a religião judaica.

Para finalizar este capítulo, cabe destacar que a escritora Cíntia Moscovich vem ganhando reconhecimento no panorama da crítica literária brasileira contemporânea. Conforme se pode constatar até esse momento, mesmo com raras menções nas Histórias da Literatura brasileira e nas Histórias da Literatura sul-rio-grandense, a autora vem alcançando seu reconhecimento através dos variados prêmios conquistados na área da escrita literária e na participação de diversas antologias literárias nacionais e internacionais. Além disso, no âmbito acadêmico, Moscovich também alcança seu espaço no panorama da crítica literária brasileira contemporânea. Como vimos, há uma série de produções que tratam da escritura literária da autora que não se restringe somente ao estado do Rio Grande do Sul, pois existem publicações referentes à sua literatura em quase todas as regiões do país.

Logo, conclui-se que através da pesquisa sobre o panorama da crítica literária brasileira contemporânea, pode-se notar a predominância de três grandes campos temáticos explorados na escrita literária de Moscovich: as relações de gênero, as relações de corporalidade e a tradição e cultura judaica. Todos esses temas, de certa forma, entrelaçam-se e encaminham-se para a construção identitária dos narradores e personagens da literatura de Cíntia Moscovich. Nesse sentido, essa pesquisa objetiva abordar uma nova temática, a morte, que, sendo ainda pouco trabalhada dentro da literatura de Moscovich, é também de suma importância para complementar e desvelar esse caminho simbólico permeado de imagens construtoras de identidades. Finalizamos esse capítulo, então, adeptos ao pensamento de Filipe de Menezes: “com ironia e leveza, [os contos de Moscovich] tecem as delicadas relações humanas, na intrincada escrita do mundo” (MENEZES, 2015, p. 03).

2 O IMAGINÁRIO E A MORTE

Pois eu, no instante, invejava as ambas categorias: os mortos, por se aparentarem à perfeição dos desertos; os nascituros, por disporem do inteiro futuro.

Mia Couto. *Cada homem é uma raça.*

Esse capítulo se direciona a abordagem teórica que respalda as análises dos contos de Moscovich, constituintes do *corpus* dessa dissertação. Como já mencionado, o recorte temático investigado nessa pesquisa é a representação da morte nas narrativas de sua obra *Essa coisa brilhante que é a chuva* (2012). Assim, procurar-se-á levantar algumas considerações sobre a teoria do Imaginário, proposta pelo teórico Gilbert Durand, o qual aborda a pluralidade de sentidos simbólicos das imagens existentes no imaginário humano de uma forma geral e, especificamente, que convergem em torno dos multissignificados simbólicos que a morte carrega junto a seu mistério. De acordo com o teórico, a própria função da imaginação é a de “eufemização da morte”, ou seja, todo o processo de simbolização impregnado na natureza humana tem o papel de lutar contra a finitude do ser “eufemizando-a” simbolicamente, já que, fisicamente, não se pode vencê-la.

Assim, esse capítulo se divide em duas partes. Na primeira, esboça-se uma contribuição para a compreensão dos princípios postulados por Gilbert Durand a respeito do imaginário humano e seu processo de simbolizar. Na sequência, a segunda parte se debruça em algumas representações simbólicas da morte, inerentes ao imaginário humano, as quais influenciam na concepção que o ser humano possui de si mesmo. Dessa forma, além das simbologias impregnadas na imagem da morte, serão levados em consideração seus reflexos na construção identitária de cada indivíduo, como, por exemplo, o medo da morte diante de sua iminência. Essa escolha metodológica se justifica pelo fato de que a proximidade da morte física ou simbólica resulta em consequências determinantes no percurso de autoconhecimento e construção de identidade dos personagens da obra *Essa coisa brilhante que é a chuva*.

2.1. A luminescência do imaginário

Desde o início deste trabalho, apontou-se o histórico de algumas poucas abordagens acerca das imagens da morte na literatura de Cíntia Moscovich. Neste capítulo, será realizada uma discussão inicial sobre tal tema sob o prisma da teoria do Imaginário. Entretanto, a intenção aqui não é dissecar o tema da morte, mesmo porque seria ineficiente proceder a isso de forma sumária, considerando a abrangência dessa vertente do pensamento, caracterizada

por reunir diversas áreas do conhecimento, tais como a sociologia, a filosofia, a psicologia, a antropologia, a história, etc.

O principal objetivo, então, é apresentar ao leitor um apanhado de reflexões sobre o processo de interpretação do imaginário humano, que implica no constante processo de simbolização inerente à atividade do pensamento do Homem capaz de criar e dar significado ao mundo. Na sua introdução à *Imaginação simbólica* (1988), o filósofo Gilbert Durand assinala a existência de duas formas de consciência na representação do mundo, uma direta e outra indireta. O pensamento consciente das coisas indiretas, que não se apresentam em “carne e osso” em nossa mente, é representando pelas imagens em seu sentido geral. Assim, essa consciência indireta é caracterizada pela ausência, que só consegue ser representada por uma imagem. Na outra extremidade, o pensamento direto é constituído pelas representações do concreto de forma perceptível e sensível na mente humana, portanto, arbitrários.

No entanto, a consciência humana não é tão simples, a divisão de forma binária é realizada pedagogicamente com a finalidade de proporcionar o entendimento por parte do leitor. A constituição da consciência humana assume diferentes graus de imagens:

Na verdade, a diferença entre pensamento direto e pensamento indireto não é assim tão nítida como acabamos de expor com a preocupação de sermos claros. Seria melhor afirmar que a consciência dispõe de diferentes graus da imagem (conforme ela seja uma cópia fiel da sensação ou simplesmente assinale o objeto) cujos dois extremos seriam constituídos pela adequação total, a presença perceptiva, ou a inadequação mais acentuada, ou seja, um signo eternamente privado do seu significado, e veremos que esse signo longínquo nada mais é do que o símbolo. (DURAND, 1988, p.12).

Dialogando com Durand sobre a ciência da Simbólica Geral, René Alleau (1976) alerta que para o domínio da simbólica não há uma metodologia única a ser seguida, ou um código a ser decifrado. “Um símbolo não significa: evoca e focaliza, reúne e concentra, de forma analogicamente, polivalente, uma multiplicidade de sentidos que não se reduzem a um único significado, nem apenas a alguns”. (ALLEAU, 1976, p. 11). A analogia, então, para Alleau se apresenta como uma hipótese inicial da Simbólica Geral, tornando-se fundamental, ou até mesmo a chave para a ciência do símbolo, pois apesar de não se constituir como uma prova, pode incitar a análise das similitudes das imagens, que resultam no isomorfismo dos símbolos, esquemas e arquétipos. Isso porque o processo de simbolização implica nos “múltiplos níveis da experiência”, abrangendo tanto nossas percepções quanto nossas representações do mundo, motivo pelo qual René Alleau se posiciona:

Não devemos separar, penso eu, o homem enquanto “animal simbolizante” das condições concretas, corporais e materiais de sua existência quotidiana [no entanto] tende-se demasiadas vezes a esquecê-las, considerando apenas as relações do simbolismo com a vida cultural, artística, religiosa e iniciática ou, então, com a psicologia individual e colectiva. (1976, p. 13, grifos do autor).

Dessa forma, assim como a aritmética se construiu após milhares de anos de experiência do contar, a Simbólica Geral para René Alleau também vem se constituindo a partir da “experiência dos símbolos” e da “arte de simbolizar”, envolvendo todos os aspectos da sobrevivência humana, inclusive de sua condição concreta de existência (ALLEAU, 1976, p. 14).

Cabe realizarmos, então, uma breve interferência a fim de justificar a escolha dos textos de Moscovich para essa pesquisa. Apesar de apontarem que sua literatura demonstra as mais “simples” relações diárias e concretas de existência de seus personagens, é possível identificar que a escrita de Cíntia Moscovich revela, através da representação do cotidiano, a recorrência de imagens que convergem em torno do símbolo complexo da morte.

Diferentemente de Alleau, que intensifica o papel da analogia para o desvelamento dos possíveis sentidos do símbolo, Durand utiliza o “método pragmático e relativista” da convergência de imagens. O teórico afirma que “a analogia procede por reconhecimento de semelhança entre relações diferentes quanto aos seus termos, enquanto a convergência encontra constelações de imagens semelhantes termo a termo em domínios diferentes do pensamento”. (DURAND, 2002, p. 43). Logo, os símbolos convergem entre si porque são desenvolvidos de um mesmo tema arquetipal, ou seja, formam conjuntos de imagens em torno de núcleos temáticos organizadores, que, de acordo com o teórico, devem ser distinguidos através de todas as manifestações humanas da imaginação.

O termo arquétipo mencionado por Durand faz referência à concepção do psiquiatra Carl G. Jung, o qual sustenta a ideia de que os arquétipos são tendências para formar representações cujas inúmeras variações se referem a um único motivo. Além disso, esclarece que as construções arquetípicas são “formas mentais cuja presença não encontra explicação alguma na vida do indivíduo e que parecem, antes, formas primitivas inatas, representando uma herança do espírito humano” (JUNG, 1964, p. 67).

Os arquétipos para Jung são os elementos que fogem à experiência pessoal daquele que simboliza, não pertencendo à esfera da individualidade, mas sim da coletividade. Como exemplo, temos as imagens simbólicas religiosas que se constituem de representações coletivas, que para os crentes são oriundas da mitificação divina, e para os céticos não passam

de invenções criadas e sustentadas ao longo dos tempos. O caráter coletivo dos arquétipos revela uma tendência instintiva, ou seja, os arquétipos se apresentam ao ser humano como um instinto tão marcado quanto o movimento dos pássaros ao pressentirem a chegada de mau tempo ou mesmo a união das formigas em sociedade. Essa relação entre instinto e arquétipo pode ser compreendida através da seguinte passagem de Jung:

Chamamos instintos aos impulsos fisiológicos percebidos pelos sentidos. Mas, ao mesmo tempo, estes instintos podem também, manifestar-se como fantasias e revelar-se, muitas vezes, a sua presença apenas através de imagens simbólicas. São a estas manifestações que chamo arquétipos. A sua origem não é conhecida; e eles se repetem em qualquer época e em qualquer lugar do mundo – mesmo onde não é possível explicar a sua transmissão por descendência direta ou por ‘fecundações cruzadas’ resultantes da migração. (JUNG, 1964, p. 69, grifos do autor).

Dessa forma, Carl Jung distingue os símbolos *naturais* dos símbolos *culturais*. Para ele, os naturais são aqueles oriundos da psique e de seus conteúdos inconscientes e se constituem das variadas imagens arquetípicas essenciais. Assim, são esses símbolos originados do inconsciente que revelarão as imagens arcaicas das sociedades primitivas. Em contrapartida, os símbolos culturais são imagens coletivas provenientes da sociedade civilizada que se modificam ao longo do tempo, passando por um processo consciente de criação com a finalidade de expressar uma verdade eterna. Jung chama atenção para o uso desses símbolos, pois ainda se fazem presentes em muitas religiões (JUNG, 1964, p. 93).

Ainda sobre o simbolismo, a definição de símbolo que Gilbert Durand aponta “compreende qualquer signo concreto que evoca, através de uma relação natural, algo de ausente ou impossível de ser percebido” (DURAND, 1988, p. 14). Sendo assim, a representação simbólica jamais pode ser confirmada pela apresentação pura e simples daquilo que ela significa. O símbolo é a representação que faz aparecer um sentido secreto, ele é a epifania de um mistério. Por conseguinte, o estudo proposto procurará descortinar os possíveis sentidos que as imagens da morte revelam ao longo das narrativas analisadas.

Durand afirma ainda que o símbolo possui duas metades: a metade visível, reconhecida como significante, o qual é carregado ao máximo de concretude, e a metade indivisível e indizível, que apesar de remeter à transcendência e àquilo que não é apresentável, também carrega certa lógica. Conforme o teórico, “enquanto no signo o significado é limitado e o significante, por sua arbitrariedade é infinito”, na alegoria “traduz um significado finito através de um significante não menos delimitado”. Sendo assim, os dois termos do símbolo são infinitamente abertos, uma vez que há um “duplo imperialismo ao

mesmo tempo do significante e do significado na imaginação simbólica, que marca especificamente o signo simbólico e constitui a flexibilidade do símbolo” (DURAND, 1988, p. 17-18). Finalizando a introdução ao pensamento sobre a imaginação simbólica, Gilbert Durand apresenta uma definição de símbolo enquanto

signo que remete a um indizível e invisível significado, sendo assim obrigado a encarnar concretamente essa adequação que lhe escapa, pelo jogo das redundâncias míticas, rituais, iconográficas que corrigem e completam inesgotavelmente a inadequação. (DURAND, 1988, p. 19).

Dessa maneira, o pensamento simbólico, de acordo com o estudioso, pode ser compreendido triplamente como o pensamento para sempre indireto, presença figurada da transcendência e compreensão epifânica.

Conforme Jean J. Wunenburger e Alberto F. Araujo (2003, p. 23), o Imaginário “remete para uma esfera psíquica onde as imagens adquirem forma e sentido devido à sua natureza simbólica”. A teoria do Imaginário, portanto, é o campo do saber que se preocupa com o contexto das imagens significativas da representação humana” (DURAND, [198-], p. 14). Além disso, Gaston Bachelard (2003, p. 02) pondera que as imagens não são meros conceitos e que as mesmas ultrapassam sua significação carregando iminentemente o aspecto multifuncional. Para ele, a imagem poética é essencialmente variacional, ou seja, uma imagem é aberta e em hipótese alguma vai se apresentar de uma só maneira quanto à sua significação. Junto a isso, acrescenta: “as imagens não aceitam ideias tranquilas, nem sobretudo ideias definitivas. Incessantemente a imaginação imagina e se enriquece com novas imagens” (BACHELARD, 2003, p.19). Assim, tanto Durand como Bachelard procuram desvelar a imagem a partir da sua realidade específica, composta pela imaginação simbólica do símbolo, ao invés de vê-la somente como um objeto ou substituto dele.

Na obra *A poética do espaço*, Bachelard se refere à imagem poética alertando que esta foge à causalidade, pois não está sujeita a um impulso ou eco do passado. O próprio teórico admite que essa afirmação seja um tanto perigosa; no entanto, segue sua proposta esclarecendo que as causas apontadas por psicanalistas e psicólogos não são suficientes para explicar o caráter inesperado de uma imagem nova, ou ainda, para explicar sua repercussão em outras pessoas, em outras “almas alheias à do processo de sua criação”. Nesse sentido, embora possa haver algum episódio vivido no passado, ou algum tipo de causa alegada por um médico psicanalista que tente demonstrar a relação entre o poeta e sua criação de uma nova imagem, essas explicações não são suficientes para serem apontadas como causas do

processo de criação da nova imagem. Mesmo porque essa mesma relação jamais vai dar conta de explicar a aceitabilidade e identificação por parte dos leitores dessa nova imagem.

A imagem possui um dinamismo e um ser próprio fazendo com que o ato poético não seja estritamente relacionado e motivado por um passado. A partir desse aspecto, Bachelard, então, salienta que “a comunicabilidade de uma imagem singular é um fato de grande significação ontológica” (1993, p. 02). Em virtude disso, o filósofo diz que somente a fenomenologia da imaginação é capaz de esclarecer o paradoxo da imagem poética, tomando a fenomenologia como estudo da imagem poética direcionado ao momento em que ela se precipita na consciência individual humana, como um resultado ontológico, proveniente diretamente do coração e da alma (1993, p.02). Esse drama que encerra a criação de uma nova imagem encerra também todo o paradoxo da fenomenologia da imaginação e suscita as seguintes questões:

Como uma imagem por vezes muito singular pode revelar-se como uma concentração de todo o psiquismo? Como esse acontecimento singular e efêmero que é o aparecimento de uma imagem poética singular poderia reagir – sem nenhuma preparação – em outras almas, em outros corações, apesar de todas as barreiras do senso comum, de todos os pensamentos sensatos, felizes em sua imobilidade? (BACHELARD, 1993, p. 03).

Como vimos, o discurso de Bachelard evidencia o aspecto da transubjetividade nas imagens poéticas, impregnada na força e na amplitude que estas alcançam. Ainda conforme o teórico: “todas essas subjetividades, transubjetivadas, não podem ser determinadas definitivamente. A imagem poética é, com efeito, essencialmente variacional” (BACHELARD, 1993, p. 03).

Nessa perspectiva, as implicações simbólicas de uma imagem são dinâmicas e variáveis, por isso, muitas vezes, conhecemos o termo em questão e entendemos sua significação convencional em nosso cotidiano; no entanto, ignoramos sua simbologia em determinado contexto. Cabe aqui retomar o exemplo que Jung (1964) apresenta em sua obra *O homem e seus símbolos*, em que um homem indiano, após uma viagem à Inglaterra, volta à sua terra natal com a certeza de que os britânicos são encantados por animais, pois os mesmos construíram suas igrejas com inúmeras imagens de leões, bois e águias, por exemplo. Jung lembra então que a implicação simbólica destes animais remete à visão de Ezequiel, implicando, portanto, a simbologia dos evangelistas. Dessa forma, o teórico explica que o símbolo nos pode ser familiar em nosso dia a dia, embora possua uma carga simbólica que vai além de seu sentido convencional e imediato; oferece também sentidos vagos ou desconhecidos, até mesmo ocultos para nós. (JUNG, 1964, p. 20).

O carácter variacional e dinâmico do símbolo é tomado por Jung como “um aspecto inconsciente mais amplo, que nunca é precisamente definido ou de todo explicado”. E, conforme o psiquiatra, “nem podemos ter esperança de defini-lo ou explicá-lo”(JUNG, 1964, p. 20).

Em *Mito, símbolo e mitodologia* [198-], Gilbert Durand realiza a contextualização acerca dos sentidos atribuídos ao Imaginário. Para tanto, retoma a discussão do capítulo inicial de *A imaginação simbólica* (1988), na qual aborda o condicionamento cultural a que o símbolo foi submetido, e reflete sobre a tendência de recalcamento do símbolo àquilo que é facultativo e dispensável. Ainda para exemplificar, Durand menciona a lei francesa sobre construção de edifícios públicos para ilustrar a situação cultural do símbolo no Ocidente. Segundo o filósofo, tal lei reserva apenas 1% do preço de um edifício público na França para custear o ornamento e o estético em um projeto, visto que estes atributos são concebidos como supérfluos. Para Durand, seria exatamente esse 1% que representa o espaço da imagem no pensamento ocidental (DURAND, [198-], p. 40).

Dessa maneira, o estudioso apresenta o pensamento ocidental dividido em duas partes: uma histórica – que segue o pensamento científico e técnico dominante do Ocidente – outra representada pelo 1% de poetas malditos, de artistas e de sonhadores que valorizam tudo aquilo que provém da imaginação. Na sequência, o teórico relata que Platão distinguia dois métodos de verdade: a corrente dialética que nos leva ao modelo de pensamento lógico e a corrente do mito. No entanto, com o passar do tempo, tem-se uma grande inflação do método lógico sobre a corrente do mito. Cabe ressaltar que a tradição medieval e as civilizações antigas desprezavam a forma do conhecimento lógico-matemático, em detrimento do desenvolvimento dos poderes da simbólica, que desde os primórdios cumpria sua função de interpretação da natureza, do homem e do universo.

René Alleau destaca que, de maneira inversa, a nossa cultura foi tomando outros rumos e, hoje, caracteriza-se por ser essencialmente matemática, científica e tecnológica. O resultado dessa nova vertente de pensamento refletiu na civilização moderna, que “reduziu à insignificância o instrumento do simbólico, condenando assim não só as religiões como as próprias artes a um desaparecimento inevitável”. (ALLEAU, 1976, p. 19-20).

Gilbert Durand aponta Aristóteles como um dos responsáveis por essa supervalorização da lógica, uma vez que suas concepções se prolongam pelas teorias positivistas que moldam o pensamento ocidental. Decorre, portanto, o divórcio entre o pensamento oriental simbolizado, dos grandes filósofos mulçumanos sunitas, e o pensamento ocidental, vinculado à vertente aristotélica, através do pensamento, dentre outros, de Averróis

(da escolástica de São Tomás de Aquino), de Francis Bacon e, posteriormente, de René Descartes. Durand percebe ainda uma estrita relação entre o método cartesiano – cujo objetivo é a clareza, a simplificação e a distinção – com o método de Tomás de Aquino.

Ainda com relação à desvalorização da imaginação, Durand afirma que Auguste Comte dividiu a história em três grandes etapas: a primeira era a idade obscura – teológica – após a idade metafísica e, por último, a idade que se refere ao positivismo, considerada a maior de todas as etapas. O positivismo, nesse caso, se entende como “aquilo a que poderemos chamar de justificação pela razão, a justificação pelo facto, pelo acontecimento, isto é, pela história. O que será, se quiserem, o vagão positivista atrelado ao comboio do racionalismo clássico.” (DURAND, [198-], p. 42). Dessa forma, reconfortado pela história, esse esquema comtiano valoriza o pensamento positivista e menospreza o imaginário, que é recalçado ao obscurantismo teológico, reconhecendo tudo o que vem do sonho e da imaginação como a “louca da casa”.

Temos verdadeiramente, um regime de iconoclastia mental, rejeitamos a imagem para o lado do sonho e, pelo contrário, temos uma pesquisa científica que se faz iconoclasta, sem imagens, orgulhando-se de longas cadeias de razões, como diz Descartes, isto é, do encadeamento conceptual e, no séc. XIX, do encadeamento dos factos num raciocínio. (DURAND, [198-], p. 43).

Cabe explicitar também que o teórico se direciona à psicanálise e à etnologia, responsáveis, em primeiro momento, pela relevância das imagens na vida mental do ser humano. De acordo com o teórico, as principais contribuições dessas áreas foram desvelar que toda uma parte da representação de um ser humano concebido como normal e civilizado, também se limita a ser representada pelas imagens do neurótico e do delírio; isso gera, portanto, a curiosidade da Ciência pelas associações dos símbolos e pelo sentido das imagens. Consequentemente, essa redescoberta de imagens rompeu com uma tradição de “repressão ou coerção do imaginário” (DURAND, 1988, p. 41). No entanto, Gilbert Durand também alerta para o caráter redutor do simbolismo impregnado nessa concepção, já que a psicanálise e a psicologia social reduzem o simbolismo a uma simbolização sem mistério, em que o simbolizado se torna simples dado científico e o símbolo passa a ser encarado como signo.

Ao esclarecer a concepção redutora do símbolo através do método psicanalítico, Gilbert Durand vai recordar a doutrina freudiana em que “a imagem torna-se símbolo de uma causa conflitual, que opôs a libido e os contra impulsos da censura”. Revela-se, portanto, um método duplo de redução do símbolo. Para o filósofo, o método associativo que Freud utilizava, na verdade, torna-se determinista, pois a associação não possui liberdade e é

confundida com a causalidade, tornando o símbolo um mero produto do sintoma sexual. Em tese, “o defeito essencial da psicanálise de Freud é o de ter combinado um determinismo rígido, que faz do símbolo um simples efeito-signo, com uma causalidade única: a libido imperialista” (DURAND, 1988, p. 45).

Por tais razões, Durand justifica que a psicanálise é uma hermenêutica redutora da simbologia: embora os estudos psicanalíticos tenham resgatado as imagens e os valores psíquicos da extinção causada pelo racionalismo, essas imagens simbólicas são reduzidas à libido sexual e suas representações biográficas. Além disso, Durand apresenta a negação do complexo de Édipo, por parte dos etnólogos, como origem de todos os símbolos e relações sociais de uma sociedade primitiva: “A pesquisa etnográfica nos ensina que o simbolismo edipiano sobre o qual repousa todo o sistema freudiano, é apenas um episódio cultural rigidamente localizado no espaço e, provavelmente, no tempo”. (DURAND, 1988, p. 47).

No entanto, o teórico afirma que a etnologia não pode deixar de conceber o transbordamento de imaginação, de mitos e símbolos existentes no imaginário dessas sociedades primitivas. Sublinha ainda que “os atos mais cotidianos, os costumes, as relações sociais são sobrecarregados de símbolos, duplicados nos menores detalhes por todo um cortejo de valores simbólicos” (DURAND, 1988, p. 48).

Por outro lado, embora a inclinação pouco propícia à imagem ou reducionista de seu simbolismo, Gilbert Durand discorre, na obra *O imaginário* (1998), sobre a contribuição de Jung para o entendimento das imagens, que não são mais restritas à percepção e nem a um símbolo anunciador de doenças da alma, como suporia Freud. Para Jung, as imagens revelam a alma, A atividade de simbolizar é uma atividade inerente ao ser humano. Além disso, os românticos, na Literatura, também são vistos como os responsáveis por promover a imaginação.

Durand [198-] afirma que para Kant, a imaginação estava dentro de uma pequena inovação, possuía um papel importante no intelecto humano, e para que ambas as correntes fossem possíveis juntas, era necessário o “esquematismo transcendental”, percebido pelo teórico como uma espécie de meio termo. No entanto, a seu ver, os filósofos contemporâneos de Kant não perceberam essa inovação e acreditaram existir uma clivagem da consciência, caracterizada pelo distanciamento entre os poetas românticos, vistos como profetas, e os sonhadores do restante do mundo, cuja engrenagem industrial se estabelece fora da poesia e da imaginação.

Durand ainda se volta aos resquícios de que a ciência positivista está sendo modificada. Conforme observa, a episteme mudou à medida que a ciência física e geométrica

permitiu supor que o tempo não provoca ou resulta de uma evolução irreversível, podendo haver tempos reversíveis. Além do mais, demonstra que os espaços geométricos são transcendidos por correlações objetivas de sentido, por um real semântico que escapa à espacialização. Dessa forma, tem-se uma ciência lógica e coerente, porém de maneira mais flexível e sem as mesmas performances do racionalismo clássico.

Para explicar o simbólico, Durand se vale da concepção de símbolo do físico René Thom, a qual preconiza a coerência das possibilidades interpretativas, sem que haja exclusão de uma ou outra. Temos, portanto, a existência de duas identidades, segundo René Thom, a primeira chama-se de identidade de “localização”, denominada por Durand de simbolizante, pois é possível localizá-la no tempo e no espaço de conotação; por exemplo, se pegarmos uma palavra qualquer e a pesquisarmos no dicionário, pode-se saber que ela vem de tal raiz, teve tal utilização, tal extensão em tal época. A outra identidade corresponderia a “não-localização”, no entanto, René Thom não a nomeia. Conforme Durand, essa identidade significa o simbolizado, e a chama de identidade de não-separabilidade ou ainda de identidade semântica.

Como visto no conceito de símbolo de René Thom, essas duas identidades não são separáveis, elas “estão ligadas pois não se pode ter uma destas identidades senão pela outra” (DURAND, [198-], p. 54). Essa coerência entre as duas identidades do símbolo é fundamental, segundo Gilbert Durand, para a compreensão do simbólico. Ainda, o teórico delinea o símbolo e o mito como discursos relativos ao ser e ao não experimental; essa é basicamente a distinção entre o mito e o modelo científico.

Nessa perspectiva, o teórico supõe que a Literatura não é inocente. Qualquer texto literário contém em seu interior um fundamento que nos interessa. O próprio aspecto de literariedade é constituído através da plurissignificação, característica constituinte também do símbolo. A análise literária, então, assim como a ciência do Imaginário, percorre o desvelamento do invisível e indizível dos símbolos; busca os sentidos simbólicos presentes no texto, ou seja, deseja apreender, através das imagens, os sentidos não aparentes da narrativa. Durand, pois, recupera a metáfora do olhar de Jean-Paul Sartre e diz que o núcleo de um texto é aquilo que nos olha; esse núcleo, por sua vez, pertence ao domínio do mítico. Assim, a Mitocrítica surge como possibilidade de leitura das criações literárias:

A Mitocrítica é uma crítica do tipo crítica literária, como se diz, crítica de um texto, crítica que tenta pôr a descoberto por detrás do texto, quer seja um texto literário (poema, romance, peça de teatro, etc.) ou mesmo o estilo de todo o conjunto de uma época – mas em rigor, texto jornalístico, – que tenta

pôr a descoberto um núcleo mítico, uma narrativa fundamentadora. (DURAND, [198-], p. 65-66).

Conforme Durand, há muito que se vem compreendendo uma relação intrínseca entre estruturas literárias e as estruturas míticas, ou seja, a linguagem literária muito se aproxima ou coincide com certas estruturas ou certos esquemas da mitologia. Portanto, a mitocrítica é a metodologia de análise literária que põe em relevo na obra um “mito inocente”, o qual atua por detrás da narrativa com plena liberdade. Outro ponto a ser considerado é que as obras literárias revisitam os mitos clássicos, de qualquer instância, não se prendendo aos seus esquemas fechados. Inclusive, muitas vezes essas revisitações podem contribuir para transformações desses esquemas.

Voltando ao papel do mito e do simbólico na vida humana, Durand afirma que o “sentido figurado é inalienável: as palavras se organizam em frases, as coisas em universo, os objetos se animam em valores de utilização... O sentido próprio não pode ser suficiente” (DURAND, 1988, p. 95). O teórico ainda discorre sobre a importância do simbólico e do mítico, relatando que existem sociedades sem pesquisadores científicos, “mas não há sociedades sem poetas, sem artistas, sem valores” (DURAND, 1988, p. 96). A mitificação, portanto, assume o papel de esperança, porque “a desmitificação total equivaleria a anular os valores da vida diante da constatação brutal de nossa mortalidade” (DURAND, 1988, p. 96). Assim, vale explicitar que o que se propõe na análise da obra *Essa coisa brilhante que é a chuva* é o levantamento dos símbolos e das imagens simbólicas que convergem para uma abordagem do imaginário da morte no aludido *corpus*.

Durand sustenta também a posição de que não existe ruptura entre o Imaginário e a racionalização; essas não seriam vertentes extremamente opostas uma à outra. Para o teórico, “o racionalismo não passa de uma estrutura, dentre muitas outras, polarizante própria do campo das imagens”. (DURAND, 1988, p. 77). Dessa maneira, ele conclui que a função simbólica integra a totalidade do pensamento.

Por fim, o teórico apoia-se na antropologia para sustentar a ideia de que a função da imaginação leva à eufemização, no seu sentido dinâmico e prospectivo que tenta melhorar a situação do homem no mundo. Dessa forma, “a imaginação simbólica é dinamicamente negação vital, negação do nada da morte e do tempo” (DURAND, 1988, p. 99). Tal negação acontece de forma simbólica, pois, no plano físico e concreto, a morte e a finitude se constituem como certeza para todo ser vivo.

2.2 A vivacidade da morte

A morte não extingue a centelha da vida; simplesmente modifica sua forma e direção.

Philip Kapleau, *A roda da vida e da morte*

Uma das possíveis compreensões da morte enquanto fenômeno natural, de acordo com a visão de Philip Kapleau, caracteriza-se pela seguinte passagem:

Naturalmente a morte é a condição na qual existe a cessação permanente de todas as funções vitais: a respiração cessa, o coração para de bater, o cérebro deixa de reagir aos estímulos e os tecidos vitais degeneram além de qualquer função – em resumo, deixa-se de experimentar, sentir ou pensar. (KAPLEAU, 1989, p.27).

No entanto, é inegável que o Homem se constitua como criatura individual, portadora de um nome e imersa em um mundo de símbolos e sonhos que ultrapassa a matéria. Diante esse aspecto, o imaginário da morte é um tema que concentra a atenção da mente humana gerando desconforto, medo e curiosidade sobre aquilo que lhe é desconhecido. A morte, portanto, é concebida como temática universal não só na filosofia e nas artes em geral, como na própria existência humana.

Considerações realizadas por José Carlos Rodrigues (2006) apontam que a morte pensada como “algo inscrito necessariamente no destino” de todo ser vivo não constitui um problema ao ser humano. Todos nascem e todos morrem, essa é a única certeza que temos após anos de evolução da humanidade. Por isso, qualquer pessoa, quando questionada sobre a morte, com certeza explanará que se trata de algo natural a todo ser vivo, que a morte faz parte da vida e que todos, um dia, passarão por essa experiência. No entanto, o problema começa a aparecer quando pensamos na morte em seu sentido individual, quando pensamos na morte diretamente ligada a alguém ou a nós mesmos: “para um ser pensante, não é a morte, categoria geral e indefinida, que coloca um problema, mas o fato de que ele, sujeito pensante, morre – o fato de que eu morro”. (RODRIGUES, 2006, p. 17).

O pensar sobre a morte é uma característica meramente humana. Por mais que reconheçamos que os animais possuem percepções sobre a aproximação do perigo, eles não possuem a consciência de sua própria morte. Conforme elenca Rodrigues (2006, p. 18), apesar de serem dotados fisicamente e biologicamente por aparatos, como, por exemplo, as garras, os venenos, os espinhos, a rapidez e as asas, capazes de livrá-los da morte ou de causá-la em

outros seres vivos, o que leva os animais a se protegerem do perigo ou até mesmo se defenderem atacando os demais é o instinto de conservação inerente a todo ser vivo.

Dialogando com Rodrigues (2006), Ernest Becker (2010) também aponta a situação de destaque do ser humano na natureza, contrapondo-o aos “animais inferiores”, que não possuem a identidade simbólica possibilitadora da consciência de si mesmo.

Vivem [os animais] num mundo sem tempo, pulsando, por assim dizer, num estado de existência muda. Foi isso que tornou tão simples abater a tiros rebanhos inteiros de búfalos e elefantes. Os animais não sabem que a morte está acontecendo e continuam a pastar placidamente enquanto outros caem a seu lado. (BECKER, 2010, p. 49).

Assim como Rodrigues (2006), Becker enfatiza que os animais agem reflexamente, levados pelos instintos. Somente o ser humano, ser meio homem animal e meio simbólico, é capaz de se constituir por meio de um paradoxo existencial, designado por Ernest Becker (2010) como *condição de individualidade dentro da finitude*, cujo conhecimento reflexivo da morte pela consciência humana se contrapõe ao seu próprio destino, a finitude. Conforme o antropólogo, “o organismo solitário pode expandir-se em dimensões de mundos e épocas sem mover um só membro físico; pode incorporar a eternidade em si mesmo, ainda que morra ofegante” (BECKER, 2010, p. 21).

A citação de Becker demonstra que a identidade simbólica do Homem é o que o destaca da natureza em geral. Entretanto, “o homem é um verme e um alimento para os vermes” (BECKER, p. 48). O ser humano, então, caracteriza-se por ser dual: ao mesmo tempo que tem consciência de sua posição de destaque na natureza – alcançada pela capacidade simbólica e imaginária e pela consciência de si mesmo –, está preso a um corpo que sente dor, sangra e está à mercê da morte.

Philip Kapleau utiliza as considerações de Ignace Lapp⁵ ao alegar que “o medo neurótico da morte guarda íntima relação com o sentido de individualidade da pessoa” (KAPLEAU, 1989, p. 51). Conforme o pensador, na concepção de Lapp, o individualismo excessivo dos povos modernos do ocidente é a causa do terror excessivo da morte; partindo dessa prerrogativa, Kapleau dialoga com Rodrigues (2006) ao evidenciar que:

Esse medo definido de uma forma mais precisa, parece-me fundar-se no forte sentido do eu – no apego ao eu finito – e no sentido de que a morte, pode trazer a dissolução do mesmo. Teme-se a morte porque ela é vista

⁵ Ignace Lapp é um psicoterapeuta francês, reconhecido por sua obra *Death and its mysteries* [A morte e seus mistérios] (1976).

como o fim da nossa existência, precipitando-nos no esquecimento. (KAPLEAU, 1989, p. 51-52).

Ao pensarmos a morte de forma individual, deparamo-nos com a face do temor, seja pelo pensamento da morte de si ou de um ente querido, pois é possível enxergar na morte de outra pessoa a recordação da nossa própria mortalidade. Sobre esse medo, Ernest Becker relata que há duas concepções distintas que tentam explicar o surgimento do temor da morte, ou do terror, conforme a preferência do pensador.

Uma delas provém daqueles que possuem a visão de uma “mente sadia” e sustentam a ideia de que o medo da morte não é natural ao ser humano. De acordo com essa corrente de pensamento, o medo da morte é o resultado de experiências adversas sofridas pela criança em seus primeiros anos de vida. Passa-se, então, a responsabilidade das angústias de aniquilação e de ansiedade para a educação da criança. A segurança familiar, retratada principalmente pela figura materna, é a responsável por fazer com que a criança consiga se desenvolver normalmente, moderando suas ansiedades e culpas naturais.

Por outro lado, ainda que pareça que o medo da morte seja ausente, na maior parte de nossa existência, a universalidade do terror da morte se sustenta porque tal sentimento sempre estará por trás do impulso de manter-se vivo:

O temor da morte deve estar presente por trás de todo nosso funcionamento normal, a fim de que o organismo possa estar armado em prol da autopreservação. Mas o temor da morte não pode estar presente de forma constante no funcionamento mental do indivíduo, caso contrário o organismo não poderia funcionar. (BECKER, 2010, p. 37).

Assim, instala-se o paradoxo referente ao medo da morte: ao mesmo tempo que nosso instinto de autopreservação é movido por esse receio fúnebre universalmente presente, esse temor é também reprimido, na maior parte do tempo, pela consciência humana. Nesse sentido, Becker sustenta a ideia de que “a repressão toma conta do símbolo complexo da morte, na maioria das pessoas”. (2010, p.41).

A morte é entendida como um símbolo complexo porque não é uma coisa única, não pode ser compreendida como um simples estado, e sim como uma composição de significados. Becker afirma, ainda, que os significados da morte variam de uma pessoa para outra, assim como também variam de uma cultura para outra (2010, p. 40). Dessa forma, cabe resgatarmos algumas das considerações sobre a morte que pairam na imaginação coletiva da sociedade.

Semanticamente, a morte pode ser entendida como fim absoluto de tudo aquilo que é positivo. “Não se fala na morte de uma tempestade, mas na morte de um dia belo” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2016, p. 621). Essa é uma das primeiras características atribuídas à morte, denotando-a como algo negativo. A morte, na maior parte das culturas é sentida como angustiante e assustadora, pois enquanto símbolo, ela significa aquilo que é precíval e destrutível à existência.

Em contrapartida, pode-se afirmar também que, dentre as inúmeras significações da morte, a libertação é uma delas. Preocupações e penas são libertadas pela experiência da morte. “Todas as iniciações atravessam uma fase de morte antes de abrir o acesso a uma vida nova” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2016, p. 622). Logo, a morte carrega em sua simbologia o aspecto de ser introdutora aos mundos desconhecidos dos infernos ou dos paraísos, o que a aproxima dos ritos de passagens concernentes aos rituais fúnebres realizados em diferentes culturas. Assim, pode-se compreender a morte como uma porta de passagem para o mundo espiritual, interpretada em muitas religiões como umbral para a vida eterna. Nessa perspectiva, a morte assume o sentido iniciático de renovação e renascimento.

Diante da complexidade simbólica da morte, surgem dúvidas não somente filosóficas, como diz Philip Kapleau, mas existenciais:

Porque eu estou na terra? De onde eu vim? Quando da minha morte física, o que acontecerá com minha força energética que chamo de eu? Enfrentarei a extinção total ou sobreviverei de uma forma ou de outra? ... Ou, quem sabe existe uma forma de vida após a morte, quer material ou imaterial, em esfera desconhecida? Em suma, mergulho no não-saber ou me torno um novo ser? (1989, p. 30).

Tais questionamentos suscitam o pensamento de como o ser humano lida com a presença da morte lado a lado com a vida. Diante dessas perguntas, poderíamos supor que o ser humano percorre diferentes caminhos. Conforme Rodrigues, “a consciência da morte abre uma passagem pela qual vão transitar forças notáveis que transformarão a maneira humana de ver a vida, a morte, o mundo” (2005, p. 19).

Partindo dessas dúvidas e questionamentos existenciais, lançamos nosso olhar para a produção contística de Cíntia Moscovich, mais especificamente, para sua coletânea de contos *Essa coisa brilhante que é a chuva* (2012), objeto de estudo dessa pesquisa. Nessa obra, o leitor se depara com histórias repletas de imagens que aos poucos desvelam os sentimentos e as angústias dos personagens enquanto indivíduos diante da morte.

A maneira como o ser humano enxerga a vida e o mundo diante da iminência de sua própria morte, ou da morte de alguém próximo, pode ser interpretada em *Essa coisa brilhante que é a chuva* em pelo menos três aspectos. No primeiro, o ser humano toma consciência da efemeridade da vida e, por esse motivo, tenta fazer com que ela valha a pena, perseguindo caminhos desveladores de si mesmo, a fim de encontrar sua própria identidade e sua plena felicidade. Entre os contos de Moscovich que apresentam recorrentes imagens propiciadoras dessa interpretação, destacamos “Gatos adoram peixe, mas odeiam molhar as patas”, “Mare nostrum” e “A balada de Avigdor”.

Por outra perspectiva, em seu segundo aspecto, a morte se apresenta, nesses contos, como fomentadora do anseio humano por deixar algo no mundo, na tentativa de superar a mortalidade. Conforme Ernest Becker:

A esperança e a fé estão em que as coisas que o homem cria em sociedade tenham valor e um significado duradouros, que sobrevivam ou se sobreponham à morte e à decadência, enfim, que o homem e seus produtos tenham valor. (BECKER, 2010, p. 24).

De acordo com o autor, a sociedade é constituída por um sistema de heroísmo que está arraigado ao âmago do ser humano. A atividade heroica é um problema central da vida humana, uma ânsia natural, pois a superação da morte através do heroísmo é um dos caminhos recorrentes trilhados pelo homem na busca pela eternidade. Mas como poderíamos exemplificar esse sistema heroico que rege a estrutura e o simbolismo da sociedade moderna? O antropólogo, por sua vez, afirma que “o verdadeiro heroísmo é, antes de qualquer coisa, um reflexo do terror da morte” (BECKER, 2010, p. 31).

A sociedade é estruturada por regras e comportamentos que propiciam o sistema heroico. Conforme Becker, o que mais admiramos na atualidade é a coragem de enfrentar a morte. A conceituação de heroísmo sempre esteve ligada ao poder de enfrentar a morte desde as eras primitivas. A pesquisa histórica-antropológica realizada a partir do século XIX revela que o heroico era caracterizado pelo poder de sobreviver ao mundo dos mortos. Aquele que conseguisse entrar no mundo espiritual e sair vivo de lá era considerado um herói. Cabe ressaltar que esses heróis vencedores da morte apresentam descendência nos cultos misteriosos realizados no Mediterrâneo oriental, que envolviam a crença na morte e na ressurreição. (BECKER, 2010, p. 32).

O próprio Cristianismo se enquadra dentro dessas crenças; na verdade, conforme Becker explicita: “O grande triunfo da Páscoa é o grito de alegria: ‘Cristo ressuscitou!’, um

eco da mesma alegria que os devotos de cultos secretos demonstravam em suas cerimônias da vida sobre a morte.” (Becker, 2010, p. 32). O antropólogo destaca ainda que o Cristianismo se saiu vencedor dos cultos misteriosos por apresentar Jesus Cristo, um homem que havia ressuscitado e que apresentava poderes sobrenaturais de cura. A ressurreição, portanto, é uma das crenças do imaginário social capaz de dar um sentido à morte e fazer com que aquele que crê consiga suportar o fim da vida.

Becker ainda vai mais longe ao observar que “o heroísmo é, antes de mais nada, um reflexo do terror da morte” (2010, p. 31). Nesse sentido, encontra-se nos contos de Moscovich uma imagem do heroísmo composta por convergências de imagens descortinadoras de uma marca póstuma, que se eterniza no tempo e transcende a morte. Sob esse viés se destacam os contos “Caminho torto por uma linha reta”, “Uma forma de herança” e “Aos sessenta e quatro”. Nesses textos, o leitor se depara com personagens e situações cotidianas que demonstram a tentativa de se eternizar no tempo através de imagens ressoam a transcendência da vida.

Assim, ainda há um terceiro aspecto encontrado na escrita de Moscovich que revela a angústia diante da certeza da sua própria morte e diante da visão da morte iminente de outro ser humano. Para realizar essa discussão, serão analisados os contos “Tempo de voo”, “Um coração de mãe” e “O brilho de todas as estrelas”.

Compreende-se, então, que a leitura de *Essa coisa brilhante que é a chuva* sugere, por meio de seus personagens, o pensar no não-pensar ou mesmo o que é ser um sujeito existente e ter de refletir acerca do não-existir. Cabe explicar que essa divisão dos contos por blocos de perspectivas do ser humano diante da efemeridade da vida é meramente metodológica. O critério que levou a divisão desses contos foi a recorrência de imagens direcionadas mais a um tipo de perspectiva do que a outras. Isso significa que não se encontrará, necessariamente, apenas uma perspectiva diante da morte a cada conto analisado. Pelo contrário, em um único conto se encontram diversas imagens que convergem em torno da pluralidade de interpretações da vida e da morte.

Ademais, cabe elencar as perspectivas de pós-morte como uma forma de se vencer a mortalidade. Embora a literatura de Moscovich não trilhe esse caminho, pois não representa possíveis sobrevivências em outros planos espirituais, suas narrativas se impregnam de aspectos culturais do Judaísmo, e, talvez por essa razão, as imagens da morte representadas em seus contos encerram sempre um significado cíclico entre vida e morte. Em tese, a sede pela explicação e sobrevivência da morte faz com que o ser humano explore os mecanismos do imaginário coletivo, a fim de encontrar uma razão para a morte. Quando falamos em

perspectivas pós-morte, não podemos fugir das concepções religiosas e culturais que permeiam nossa sociedade de acordo com o tempo e o espaço em que vivemos. Assim, convém resgatar o trabalho de José Carlos Rodrigues (2006, o qual expõe como ponto comum a várias culturas e religiões a noção de que a morte não é concebida como aniquiladora do ser:

Ela abre as portas para um além, para uma outra vida, inferno ou céu para os cristãos e muçumanos, Campos Elísios para os gregos antigos, reencarnação e metempsicose para a filosofia oriental, passagem para o reino dos ancestrais na África. Por toda a parte, a morte é entendida como um deslocamento do princípio vital (RODRIGUES, 2006, p. 39).

Philip Kapleau formula toda sua obra sobre a roda da vida e da morte com base na concepção do biólogo Lyall Watson, que acredita ser possível unir a investigação científica à revelação mística. A ideia de que a vida e a morte são dois tipos de manifestação de um mesmo processo biológico é o fio que tece toda uma discussão reveladora de uma nova forma de lidar com essa temática: “A evidência da biologia, da psicologia e da antropologia aponta a conclusão de que a vida e a morte existem lado a lado, em constante relacionamento e modificação dinâmicos. Assim, a morte não extingue a centelha da vida; simplesmente modifica sua forma e direção”. (KAPLEAU, 1989, p. 29).

Para Kapleau, a dualidade entre vida e morte não existe, é estabelecida somente na construção mental dos indivíduos. O nascimento é comparado à formação de uma onda do oceano, enquanto a morte pode ser compreendida na fase da rebentação, quando essa mesma onda quebra na beira da praia. Dessa forma:

O tamanho de cada uma [onda] é condicionado em parte pela força da onda anterior, sendo a própria força gerada por correntes de ar, maremotos, a chuva, a lua e quiçá outros elementos. Este processo, que repete ao infinito, é o nascimento-morte-renascimento – a roda da existência. (KAPLEAU, 1989, p.42-43).

Tomemos como ponto de partida, para uma possível interpretação da citação de Kapleau, a simbologia da roda. Símbolo do constante movimento cíclico, simboliza os ciclos, os reinícios e as renovações. Surge, portanto, a interpretação de que a vida e a morte são fases de um mesmo processo cíclico de renovação, explicado por Kapleau através da metáfora do mar. A roda ainda exerce a simbologia do deslocamento e da libertação, concebida na maior parte das tradições como símbolo solar, e, por conseguinte, está ligada à simbologia do mundo. Sua significação cósmica revela que é da roda que nasceram o espaço e todas as divisões do tempo. O dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant (2016) apresenta a

roda na cultura indiana como algo imortal que nada faz parar, sobre a qual repousam todos os seres; sua rotação permanente é a renovação. Simbologias essas que dialogam diretamente com a roda da existência, de Philip Kapleau. “A roda inscreve-se no quadro geral dos símbolos de emanção-retorno, que exprimem a evolução do universo e a da pessoa” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2016, p. 786).

Ainda exemplificando essa perspectiva sobre vida e morte, Kapleau trabalha com a metáfora da vela. O filósofo sugere que uma vela acesa é um exemplo para a compreensão de que a vida e a morte andam juntas. A chama da vela simultaneamente representa a vida e a morte, pois ao mesmo tempo que essa chama é responsável por dar luz também causa a degradação da vela. “O processo da morte é tão importante para a vida quanto o processo do nascimento. O fato de identificarmos o processo da morte com a dissolução física nos leva a concepção parcial e negativa da morte” (KAPLEAU, 1989, p. 68). Quando falamos em morte, também podemos pensar nas diversas criações e destruições momentâneas que fazem parte da vida de qualquer pessoa. Basta pensar nas milhares de células do nosso corpo que morrem e se regeneram a cada segundo. Dessa forma:

Podemos afirmar que um novo ser nasce constantemente, e que um homem de sessenta anos não é igual, embora não seja diferente, da pessoa que era aos trinta ou aos dez anos. Assim, viver é morrer, e morrer é viver. Na verdade, a cada inspiração estamos renascendo e a cada expiração estamos morrendo. (KAPLEAU, 1989, p. 43).

Essa citação ilustra muito bem a representação do personagem protagonista Dona Neide no conto “Aos sessenta e quatro”, a ser analisado no próximo capítulo. No aludido texto, temos a revelação do momento em que o personagem protagonista Neide se redescobre. Essa trajetória é analisada, principalmente, a partir da significação simbólica da água em seus principais aspectos: fonte de vida, meio de purificação e centro de regeneração. O símbolo água está vinculado ainda à simbologia do espelho, que, no inserido contexto, relaciona-se à revelação da verdade e pureza, refletindo a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência.

Vida e morte também caminham juntas conforme a cultura judaica. O Rabino Pablo Berman⁶, ao ser entrevistado sobre o tema pela psicóloga Nazaré Jacobucci⁷, relata que a

⁶ Pablo Bernam é, atualmente, Rabino na Comunidade Judaica do Paraná, em Curitiba (PR). Coursou seus estudos rabínicos no Seminário Rabínico Latino-americano Marshall T. Meyer, na cidade de Buenos Aires, e seu último ano de estudos foi no Machon Schechter, na cidade de Jerusalém, em Israel. Obteve seu título rabínico no ano de 2005. Já atuou como Rabino em diferentes comunidades

morte é parte da vida, assim, não há uma sem a outra. De acordo com Berman, no tratado talmúdico “Ética dos Pais” (Pirjei Avot, 4:16), há uma expressão de vida de Rabbi Yaacov que retrata com clareza o imaginário de muitos judeus: “Este mundo é como um saguão, como um corredor (*prozdor*) antes do mundo vindouro (*olam haba*), temos que nos preparar no saguão para poder entrar ao grande salão”. Sendo assim, conforme a resposta de Berman, embasada na citação talmúdica, a cultura judaica mantém a expectativa pela entrada no grande salão justamente por acreditar em algo que supera a morte.

Embora não seja objeto da presente pesquisa, cabe abriremos espaço para tratar da morte na cultura judaica, já que a autora Cíntia Moscovich aborda os principais ritos de passagem aos moldes dessa cultura no romance *Duas iguais*, especificamente no capítulo intitulado “A viagem”. A epígrafe do referido capítulo antecipa ao leitor a concepção de morte na cultura judaica:

Em hebraico, um cemitério é chamado bet kewarot – a casa ou o lugar dos túmulos; porém mais comumente bet há-Chajim – a casa ou jardim da vida; ou bet olam – a casa da eternidade. Em outras palavras: nomes cujos sentidos expressam a crença na transcendência da vida. (MOSCOVICH, 2004, p. 53).

A crença na transcendência da vida ocorre porque, segundo o Rabino Pablo Bernam, para os judeus as almas são eternas; acredita-se que embora o corpo retorne à terra, as almas continuam a irradiar a vida. Além disso, ele acrescenta:

Acreditamos também no que chamamos “tchiat hametim”, ou seja, a ressurreição dos mortos, assim como relata o profeta Ezequiel em sua visão. Isso acontecerá quando o Messias chegar, descendente da Casa de Davi. (BERMAN, 2016, In JACOBUCCI, 2016, grifos da autora).

Temos, então, uma perspectiva de transcendência da vida no Judaísmo assim como no Cristianismo, pela crença na ressurreição do corpo como resposta aos desejos mais remotos concebidos pela humanidade, isto é, a imortalidade e a eternidade. Por conseguinte, todas as preocupações diante da morte e de nossos mortos, através dos ritos fúnebres perpetuados em diferentes culturas, são indícios de que a humanidade possui a necessidade de crer na transcendência da vida.

judaicas em Buenos Aires e foi Rabino da Comunidade Judaica de El Salvador, na América Central, entre os anos de 2005 e 2009.

⁷ Nazaré é psicóloga especialista em luto e mantenedora do *site* <<https://perdaselutos.com>>.

Dessa forma, ainda sobre os ritos de passagem encontrados na cultura judaica, o Rabino Bernam explica que o primeiro ritual é chamado de Tahara, caracterizado pela purificação do corpo através da água. No romance *Duas iguais*, a construção narrativa do capítulo que relata a morte do pai da narradora protagonista é marcada algumas vezes por trechos escritos em itálico, de modo a explicar os ritos judaicos com a morte e com os mortos. Em relação ao ritual Tahara, encontra-se a seguinte passagem:

O funeral propriamente dito deve ter lugar sem demora, se possível no mesmo dia do falecimento (Deut.21:23), com exceção do Shabat, o dia da expiação e descanso, e nos primeiros dias das maiores festas. Após a morte, o corpo é levado até o bet taharah – a casa da purificação, que normalmente está no próprio terreno do cemitério. Enquanto rezas e salmos são ditos, a cerimônia de limpeza do corpo com água tépida é levada a cabo, no que se acredita que seja a base da citação bíblica ‘Nu ele veio, nu ele voltará’ (Ecl. 5:15). (MOSCOVICH, 2004, p. 70).

Os enlutados também costumam rasgar as próprias roupas antes do funeral. O ritual se chama *kria* e se caracteriza como um tradicional sinal de luto entre os judeus. Esse rito fúnebre remonta a tempos bíblicos e expressa a dor sentida pelos enlutados. A dor íntima da perda é expressa e exteriorizada pelo ato simbólico da realização da *kria*: “As mãos do rabino, poderosas, estavam prontas para o ofício do luto, todos sabiam e esperavam. ...o homem deu um passo em direção à minha mãe e, cumprindo o esperado, deu-lhe um longo talho na gola” (MOSCOVICH, 2004, p. 76-77).

Conforme o Rabino Berman, esse ritual teve seu primeiro registro no livro de Gênesis, quando Jacó rasgou suas roupas ao acreditar que seu filho José tinha morrido: “Então, em sinal de tristeza, Jacó rasgou as suas roupas e vestiu roupa de luto. E durante muito tempo ficou de luto pelo seu filho” (Gênesis, 37: 34). O aspecto doloroso desse processo da consciência de luto simbolizado por esse ritual também é descrito através das palavras de um personagem do romance, Clara:

A mesma perda que assolou Abraão, o mesmo gesto de esfarrapar a roupa em desespero, a mesma impotência diante o desígnio. [...] Aquele deveria ser o momento pior de que falava meu pai, o único momento em que não havia senão a dor, a dor e o direito de purgá-la. (MOSCOVICH, 2005, p. 77).

Procura-se demonstrar com essas passagens do romance *Duas iguais* os elementos formadores do imaginário da morte relacionado à cultura e religião judaica. Embora a obra não seja *corpus* dessa dissertação, as implicações da religião e da cultura do povo judeu,

relativas à representação da morte, são importantes para a leitura da coletânea de contos *Essa coisa brilhante que é a chuva*. Seus personagens, em sua maioria, são judeus ou descendentes de gerações judaicas, os quais constroem suas identidades a partir das influências sociais e culturais que os rodeiam.

Em suma, conforme percebemos nos significados provindos dos rituais fúnebres da religião judaica, o imaginário da morte nessa cultura conserva a crença na transcendência da vida. No capítulo seguinte, serão analisados os matizes dessa crença, uma vez que exploraremos as representações da morte e suas implicações no percurso das construções identitárias dos personagens de *Essa coisa brilhante que é a chuva*.

3 O BRILHO DA MORTE NOS CONTOS DE MOSCOVICH

Desde que o mundo é mundo, ninguém se convenceu ainda de que morrer é obrigatório.

Carlos Drummond de Andrade.

Diante de todas as discussões suscitadas ao redor da pluralidade de significados do símbolo da morte, direcionamo-nos a este capítulo com o intuito de buscar as imagens simbólicas que convergem para a representação do imaginário da morte na escrita de Cíntia Moscovich. Como vimos no primeiro capítulo dessa pesquisa, a escritora vem se destacando no panorama da crítica literária contemporânea, sendo *corpus* de investigação de diversos trabalhos acadêmicos. No entanto, poucos estudos se concentram no livro *Essa coisa brilhante que é a chuva*, publicado em 2012.

Além disso, a temática da morte, embora esteja presente na escrita da autora, desde suas primeiras publicações – conforme se verifica no artigo “‘Um coração de mãe’ X ‘Guri’: aspectos do imaginário em torno da morte na ficção de Cíntia Moscovich”⁸, que compara um conto da obra *O reino das cebolas*, a outro de *Essa coisa brilhante que é a chuva* –, é uma abordagem ainda pouco explorada pelos pesquisadores. Sobre essa perspectiva, ressalta-se, também, a dissertação de mestrado de Wanessa Oliveira, a qual dedica um capítulo de sua investigação para abordar a representação da morte na obra *Dois iguais*.

Assim, este capítulo da presente dissertação traça a simbologia da morte desvelada pelas imagens simbólicas recorrentes na construção das narrativas de *Essa coisa brilhante que é a chuva*, bem como denotada pelo comportamento dos personagens diante da iminência da morte, seja física ou simbólica.

A representação imaginária da morte nos contos da autora Cíntia Moscovich se caracteriza por se apresentar sempre em constante dualidade com a vida. Dessa forma, destaca-se nessa pesquisa três das possíveis leituras do comportamento humano diante da morte. A primeira se refere à dualidade do desejo e do temor, que simbolizam, respectivamente a vida e a morte como duas fases de uma mesma existência, cuja característica cíclica denota a pluralidade de sentido simbólico da morte. A segunda possibilidade de leitura é a tentativa incessante do ser humano de vencer a morte, constituindo-se como herói. Conforme Ernest Becker, o heroísmo é reflexo do temor da

⁸OLIVEIRA, Daiane Glaeser. “Um coração de mãe” x “Guri”: aspectos do imaginário em torno da morte na ficção de Cíntia Moscovich. Apresentação de trabalho. In: *I Seminário Internacional Literatura, Imaginário e Cultura*. Universidade Federal do Rio Grande – FURG, setembro de 2015.

morte; dessa forma, chega-se à terceira possibilidade de interpretação do comportamento humano nos contos de Moscovich, que é justamente o sofrimento pela angústia da certeza da incapacidade humana diante da morte. Embora, haja a tentativa de heroísmo a todo o momento, o ser humano reconhece e se angustia pela certeza que possui de sua própria finitude.

3.1 A vida e a morte representadas nas forças de desejo e temor

A primeira perspectiva de leitura será acerca do comportamento humano ao se aproximar da finitude vital ou, simbolicamente, do final de uma fase da vida. Logo, abordar-se-á o medo que, somado à angústia diante da morte, ocasiona um processo de reconhecimento da efemeridade da vida pela reflexão do próprio eu, suscitando o desejo pela vida e pela exteriorização da própria identidade. Assim, o desejo é representativo do querer viver, enquanto o temor demonstra a face da morte.

Entretanto, ressalta-se que tais aspectos, apesar de parecerem, em primeiro momento, forças opostas, na verdade se complementam em uma mesma existência. O desejo e o temor são retratados nas narrativas de Moscovich como implicações cíclicas da vida e da morte. Há, com isso, uma coerência de sentidos entre eles que não exclui nem um aspecto nem o outro, mas demonstra a possibilidade da pluralidade significativa de um mesmo símbolo, ou de uma mesma existência. As narrativas analisadas sobre esse viés interpretativo são “Mare nostrum”, “A balada de Avigdor” e “Aos sessenta e quatro”.

3.1.1 “Mare nostrum”: a dinâmica da existência

O conto intitulado “Mare nostrum” apresenta uma narrativa em terceira pessoa e faz com que o leitor sinta as emoções do personagem protagonista desde o primeiro momento da leitura. Utilizando o recurso da descrição, o narrador introduz o espaço em que a narrativa principia:

Árvore, placa, cavalo, carro.
Carro, carro, carro, ônibus, motocicleta, carro, cavalo.
Ponte.
Ponte.
Ponte.
Placa, ponte, carro, cavalo, vaca. Montanha, nuvem, água, caminhão, carro, carro, carro. (MOSCOVICH, 2012, p. 23).

As primeiras linhas do texto demonstram o campo de visão de alguém que se movimenta em uma estrada. Assim, a narrativa possui uma estrutura sintática a qual expressa essa movimentação contínua das “coisas”, nomeadas pelas sequências de substantivos, dispostos entre vírgulas nas primeiras e últimas frases, bem como pela palavra “ponte” repetida três vezes, seguida de pontos-finais. É possível compreender que essa estrutura frasal, com a ausência de verbos e de conectores, denota incisivamente não só o movimento de um veículo, mas também a movimentação do tempo, que está relacionada à efemeridade da vida.

Na sequência da narração, é apresentado ao leitor o personagem protagonista, uma menina, contando as imagens vistas de dentro do carro do pai, no caminho de ida para o litoral. Pode-se interpretar que há um conflito relacionado à essa passagem de tempo entre o ambiente exterior e interior do personagem, visto que enquanto o carro do pai anda em direção ao seu destino, a menina sente-se “atrasada de espera”, como se o tempo não passasse para ela, um sentimento movido pela ansiedade de encontrar o mar: “Para ela ...as coisas só inchavam as pupilas numa vontade de abreviar a massa de tempo, aquele agora que nunca era depois, um mais-tarde que só vinha para aqueles que iam lá adiante [...] (MOSCOVICH, 2012, p. 23).

Essa procura pelo mar se originou do presente de aniversário recebido de sua tia, uma “planonda amarela” para que a menina “pegasse jacaré” e se divertisse. Atentando-se para a cor amarela, desvelamos a intensidade e a agudez dessa cor por meio da analogia com a cor do ouro. A cor amarela, bem como o ouro são símbolos da eternidade presentes nos rituais e no imaginário cristão. Assim, Chevalier e Gheerbrant (2016) comentam que, na cosmologia mexicana, “o amarelo-ouro é a cor da pele nova da terra, no início da estação das chuvas, antes que se faça verde de novo. Está, então, associada ao mistério da Renovação” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2016, p.40).

Vale ressaltar que o amarelo é também reconhecido como a cor do medo. Expressões populares como, por exemplo, “amarelou”, referindo-se ao ato de desistir ou de apresentar-se com medo de alguma situação, são habituais em nossa cultura. Assim, a ambiguidade da cor amarela do objeto sugere a dualidade da planonda e traz à tona tanto o desejo de encontrar o mar pela primeira vez como o temor causado pela insegurança de explorar a riqueza de um novo mundo. Além disso, destaca-se o nome “planonda”, que é proveniente do verbo “planar”, sinônimo de “voar”. Assim, uma outra dualidade assumida pelo objeto está exposta pelo próprio nome pelo qual é referido: o ato de voar no mar.

As características de eternidade e dualidade podem ser encontradas, do mesmo modo, na simbologia do mar, que assim como o amarelo, abrange a dinâmica da vida: “Tudo sai do

mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2016, p. 592). A movimentação das águas do mar simboliza o estado transitório das possibilidades, das incertezas e das dúvidas. Essas possibilidades podem se concluir de forma dual; assim, o mar é símbolo da imagem da vida ou da imagem da morte. A narração do momento em que a menina vê o mar, depois de tanto tempo de espera, expressa essa acepção: “Até que enfim, ali, à direita – e era como se o pai em seu anúncio, tivesse feito o milagre – estava o mar. O mar, e na surpresa, o mar era uma eternidade, alongando sua lâmina feito uma grande asa de vidro azulada.” (MOSCOVICH, 2012, p. 25).

Vê-se na citação anterior que o mar é comparado pela menina a uma asa azulada. Conforme Gilbert Durand, a asa é um dos principais instrumentos ascensionais por excelência. Símbolo da ascensão, a asa configura-se como atributo do voar, e não do pássaro ou do inseto; por isso, Durand explica que o símbolo não remete ao substantivo, mas sim ao verbo. Nesse sentido, a simbologia da asa carrega qualidades morais, como a pureza, a potência e a verticalização; por esse motivo, quando se fala de pássaros e insetos, na maioria das vezes, deixa-se de levar em consideração o aspecto simbólico teriomórfico, em detrimento de uma desanimalização do pássaro.

No contexto da narrativa, compreende-se que se atribui ao mar todos esses atributos do símbolo da “asa”. A imaginação do alçar voo se encontra em imagens do ar, que para os teóricos Durand e Bachelard, trata-se de uma substância celeste por excelência. Assim, toda a intenção das imagens, denominadas por Durand de axiomáticas, é de levantar voo, lograr a ascensão, aspirar à pureza e à transcendência.

Além disso, a cor azul pode ser considerada uma cor fria, imaterial, pura e profunda, que simboliza o vazio do ar, do cristal, do diamante e, como no caso estudado, da água. As formas dos objetos repassados de azul desaparecem na cor, afogando-se e sumindo. Em vista disso, quando o mar é descrito como uma asa de vidro azulada, é possível concluir que o mar é o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário. O azul encerra as contradições, as alternâncias como o dia e a noite, que dão ritmo à vida humana, assim como a cor amarela encerra as contradições do desejo e do temor.

Após o primeiro encontro com o mar e de sentir as primeiras impressões diante do tão esperado momento, uma nova angústia surge para a protagonista em relação à passagem de tempo: “‘Falta muito pra nossa casa?’ Mar, mar, mar, carro, carro, bicicletas, placa, bem-vindo, cidade”. (MOSCOVICH, 2012, p. 25). Apesar de, inicialmente, encontrarmos a ansiedade como uma das características principais que se pode atribuir à protagonista, por

meio dessa citação, vemos que a casa assume a representação do arquétipo de proteção. Diante do temor e da insegurança frente ao novo, a casa é o espaço do abrigo e, por isso, a menina a almeja para se sentir protegida. Aliás, no referido trecho novamente se encontra na estrutura narrativa o uso de substantivos entre pausas para descrever o espaço em que os personagens estão inseridos. O que chama a atenção em relação a esse recurso é o efeito de sentido que os substantivos atingem, pois, além de cumprirem seu aspecto semântico, denominando os objetos visualizados, conseguem exprimir ideia de movimento – no caso referido anteriormente – e de ação – no momento da chegada da família à casa de aluguel, bem como na saída para a praia: “malas, sacolas, arrumação” [...]. Guarda-sol, cadeiras” (MOSCOVICH, 2012, p. 25-26).

Não obstante, a ansiedade manifestada pela impaciência de ver o mar e chegar na casa de aluguel é combatida pelo receio da proximidade com o mar. Quando o pai autoriza a entrada da menina na água, a reação dela é inesperada: “A menina olhou para um lado, olhou para o outro, olhou para o mar – sentiu um receio que nem sabia direito que era receio nem de que receava: mais tarde ia para a água, tinha fome, queria comer primeiro”. (MOSCOVICH, 2012, p. 26).

Além disso, os próprios alimentos citados no conto, milho verde/amarelo e melancia, são imagens que convergem em torno do simbolismo da eternidade, já que seus significados simbólicos permitem interpretá-los como símbolos da fertilidade. O milho, cuja coloração é amarela, sobre a qual já mencionamos alguns aspectos simbólicos anteriormente, é ainda relacionado à expressão do sol, do mundo e do homem. Assim, por ser semente, o milho é considerado símbolo de criação e prosperidade. A melancia, por sua vez, é um símbolo de fecundidade pelo número elevado de pevides. Ainda, o sumo aquoso da polpa da fruta também conduz à fecundidade, abrangendo um significado simbólico da busca pela imortalidade.

Mesmo após o ato de alimentar-se com o milho e com a melancia, a menina ainda se encerra no conflito interior causado pela imensidão e eternidade do mar: “o beijo aquoso e doce da polpa, os caroços em barulhinho contra os dentes, e a menina sentiu o sumo perfumado que nem era da fruta, era da própria alegria que se agitava inquieta, contra o receio” (MOSCOVICH, 2012, p. 27). Contudo, a menina prefere adiar o encontro “agora tão esperado”, deixando o pai impaciente, já que a jovem fica na areia em vez de aproveitar todo aquele “marzão”. No entanto, o receio da menina diante do mar era mais forte: “Pois, é, o marzão, ela pensou, e agora?” (MOSCOVICH, 2012, p. 27).

Somente quando a mãe e o pai entram no mar e demonstram a satisfação sentida, a menina, cercada pela atenção do pai, consegue superar o receio e entrar no mar para pegar o sonhado “jacaré”: “De barriga na prancha soube se equilibrar sem o mínimo esforço, passou zunindo e foi até a beirinha [...] dona da massa de água e de tempo, de um tempo que era só agora e que nem chegava a pedir um depois”. (MOSCOVICH, 2012, p. 28). Nessa passagem, a menina se sente responsável pela diversão dos pais no mar. Assiste à mãe reluzindo seu corpo com sal e o pai pingando água salgada e percebe-se portadora do poder de ter feito com que os pais entrassem na água, conforme narrado no trecho a seguir: “A menina gostou, porque os dois estavam se divertindo, porque era ela, no final das contas, que havia trazido os pais para a praia” (MOSCOVICH, 2012, p. 28).

A superação vivida pelo personagem principal, que, finalmente, consegue adentrar no mar encerra o conflito temporal interno carregado pela menina desde as primeiras linhas da narrativa. Assim, o “agora que nunca era depois” sofrido pela ansiedade de chegar ao mar, bem como o “e agora?” cheio de hesitação do momento em que a menina se vê diante o mar, transformam-se em um “só agora”, em que a menina se sente dona, dona do tempo e da água em que estava imersa.

A referida imersão no mar se assemelha ao rito de batismo, um rito de imersão, símbolo da purificação e da renovação. Na maior parte das culturas religiosas, o batismo é um ritual associado aos ritos de passagem, como o nascimento e a morte. Dessa forma, um dos gestos do batismo, a imersão, pode ser associado à renovação e purificação do ser através da água, ou mesmo do desaparecimento do ser pecador nas águas da morte. Nessa última perspectiva, pode-se pensar em uma morte simbólica, na qual o ser que entra nas águas da morte, deixa de viver e dá lugar a outro purificado e renovado. Há, ainda, uma terceira perspectiva simbólica sobre a imersão do batismo, que se configura no retorno do indivíduo à sua origem de vida, ao passo que a emersão desvela a aparição desse ser renovado, purificado e reconciliado com a nova vida.

Assim, compreende-se que o conto “Mare nostrum” apresenta em seu enredo um personagem inserido em uma ambivalência transitória, que se manifesta no enredo pela agonia de conhecer o mar. Ao longo da narrativa, foram se destacando algumas imagens simbólicas que materializam essa ambivalência, como o conflito temporal surgido através da ansiedade sentida pela menina; a simbologia da cor amarela; a impressão de eternidade e liberdade que o mar lhe causava a ponto de sentir receio; bem como o milho e a melancia, alimentos símbolos da renovação da vida. Todas essas imagens revelam a dinâmica da vida e dialogam com a perspectiva de Philip Kapleau, na qual a vida e a morte são estados de uma

mesma existência, igual a desejo e temor. A própria imagem do mar remonta a essa simbologia, já que o movimento das ondas caracteriza o nascimento, a morte e o renascimento, com o movimento contínuo.

O momento em que a menina entra no mar com sua prancha amarela pode ser entendido como o ato de imersão de um rito de passagem, um batismo. Já, a emersão, cuja função é fazer aparecer o novo indivíduo purificado e vivificado, ocorre no último parágrafo do conto:

E, na volta às ondas, a menina encheu a concha de uma das mãos com água e bebeu um gole de mar, como quem chega ao destino depois de uma travessia. Só assim, finalmente, ela pode suportar o tamanho da liberdade. Só assim, depois de um deserto. (MOSCOVICH, 2012, p. 29).

O deserto, símbolo de um paradoxo essencial, revela por um lado a indiferenciação inicial, por outro a extensão superficial estéril, debaixo da qual tem de ser procurada a realidade. Por isso, o deserto é uma imagem simbólica marcada pela ambivalência na ordem espiritual; o deserto pode ser esterilidade ou fertilidade, o que vai determinar sua significação é a presença divina ou não. Dessa maneira, a imagem do deserto, relacionada ao caminho de chegada à liberdade, possibilita depreender que há em sua simbologia a busca pela essência, ou a busca de descoberta de si mesmo, que será lograda somente com o ritual do batismo, com a entrada da menina no mar.

3.1.2 “A balada de Avigdor”: o brilhar dos olhos para a vida

O conto “A balada de Avigdor” trabalha a imagem da morte e da vida de maneira simbólica. Essa narrativa retrata o processo de transformação das identidades dos personagens principais Avigdor e Débora. É possível interpretar nesse conto a presença constante de “nascimentos e mortes momentâneos”. Tal termo é empregado por Philip Kapleau (1989) ao abordar todas as criações e destruições transeuntes em nossas vidas. Conforme o teórico, esse processo ocorre “a cada milionésimo de segundo, ou em velocidade fenomenal, quando células velhas morrem e novas tomam forma” (KAPLEAU, 1989, p. 43).

Nesse sentido, Kapleau afirma que nunca somos o mesmo ser, nascemos e nos renovamos a todo momento; logo, “viver é morrer, e morrer é viver” (KAPLEAU, 1989, p. 43). Ampliando esse pensamento para o campo sociocultural, é lícito pensar da mesma forma. Um novo ser nasce constantemente através das trocas e vivências no seu contexto social.

Dessa forma, “A balada de Avigdor” representa as mortes e os nascimentos momentâneos ao longo da trajetória percorrida pelos personagens Avigdor e Débora, os quais buscam se redescobrir em suas essências.

A narrativa principia com a informação da proximidade entre as casas das famílias Goldamovich e Stern: “Não que as casas fossem geminadas, não era bem isso, embora, de tão grudadas, se podia jurar que a parede de uma se escorava na parede da outra” (MOSCOVICH, 2012, p. 45). A imagem das casas que parecem ser geminadas remonta à simbologia de gêmeos, que assume a ideia de dualidade na semelhança, ou, na identidade. A imagem de gêmeos traz consigo “todas as oposições interiores e exteriores, contrárias ou complementares, relativas ou absolutas, que se resolvem numa tensão criadora”. (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2016, p. 467).

Gêmeos é também o símbolo duplo dos contatos humanos, das comunicações, das contingências do meio no qual se vive e da polaridade, inclusive sexual. Nesse sentido, esse símbolo pode ser associado à relação das duas crianças, que “viveriam na solidão destinada aos filhos únicos, não fosse a proximidade que os tornava quase irmãos” (MOSCOVICH, 2012, p. 45-46). As duas famílias mantinham o desejo de que ambos crescessem e formassem uma família seguindo as expectativas tradicionais de gênero. No entanto, a atitude dos dois fugia a esse padrão social de heteronormatividade, embora não se afastassem um do outro. A proximidade das crianças era notada inclusive na escola: “a professora de educação física, numa reunião com seu Samuel e Dona Lube, disse que Avigdor odiava os recreios e que se negava a jogar futebol com os outros meninos” (MOSCOVICH, 2012, p. 46). Começa, então, a preocupação das famílias com as atitudes dos filhos:

Quando Avigdor fez oito anos, seu Samuel achou que o filho, além de estar mirradinho e esquelético, precisava da companhia de outros meninos e de estímulos mais eficientes à virilidade. Muito embora andasse de bicicleta e até jogasse bola com a filha dos Stern, aquilo de se grudar com uma menina o tempo inteiro era exagerado; até no colégio, os professores alertavam, os dois não se largavam. (MOSCOVICH, 2012, p.46).

Por outro lado, Débora também deixava de estar com seu grupo da escola para ficar com Avigdor. As atitudes da menina também preocupavam sua família, inclusive, pela aparência física: “Berta e Arão Stern também estranhavam que a filha andasse só com o filho dos Goldamovich, até bola jogava. A bem da verdade, Débora havia engordado demais e pareciam lhe fazer falta amigas e modos mais prendados” (MOSCOVICH 2012, p. 46-47).

Essa proximidade entre as crianças, bem como a semelhança nas atitudes, aponta para uma identificação pessoal mantida entre um e outro, ou seja, uma possível relação de duplicidade identitária. Esse é o motivo pelo qual os pais impõem novas atividades diárias aos filhos, mesmo contra a vontade de ambos, na tentativa de forçá-los a agir de acordo com as expectativas tradicionais das famílias: “De manhã, as duas crianças saíam para o colégio. De tarde, ia cada qual para a sua atividade, um de quimono dando voltas no corpo franzino, outra de malha e tutu compondo uma figura meio balofa”. (MOSCOVICH, 2012, p. 47).

Dessa forma, deparamo-nos com uma primeira imagem de morte representada no texto. A repressão das famílias age sobre as atitudes das crianças, as quais esboçam uma possível identidade que foge dos padrões sociais tradicionais. Essa atitude repressiva de cada família é uma forma de conter o temor que as mesmas possuem diante de uma identidade alternativa. Ocorre, assim, o afastamento forçado dos personagens, ou seja, sucede a morte simbólica de uma vereda à autoafirmação, existente na amizade de Avigdor e Débora.

Diante dessa situação, entende-se que a trajetória identitária percorrida pelos protagonistas principia a partir do momento em que há a tentativa por parte da família de moldar os comportamentos dos filhos. Vê-se então a dualidade da presença (vida) e da ausência (morte) identitária nesse percurso, representado pelo desejo e temor sofridos pelos personagens. Ausência, porque o sentimento de temor oriundo da repressão familiar faz com que Avigdor e Débora, em um primeiro momento, submetam-se às ordens dos pais. Em contrapartida, a manifestação identitária surge no espaço íntimo de ambos, o quarto de Avigdor, local onde as crianças se sentem seguras para se expressarem livremente.

O quarto de Avigdor, então, é analisado na narrativa como lugar dúbio, pois apresenta a característica protetora do espaço intimista, mas também isoladora do espaço de aprisionamento. Com referência ao quarto, a narração explicita que era proibida a entrada de adultos no ambiente enquanto Avigdor e Débora estivessem por lá; por conseguinte, essa proibição lhes trazia segurança e proteção, para serem verdadeiros consigo mesmos dentro daquele espaço. Conforme Gaston Bachelard (1993), a casa e também o quarto são espaços que nos guiam para a análise da intimidade do ser. Entende-se, assim, que o quarto, enquanto espaço íntimo e privado dos personagens, assume a simbologia da casa, local íntimo de proteção, sinonímia para o interior do indivíduo. É por esse motivo que somente nesse espaço privado, os personagens sentem a segurança de se revelarem, de acordo com a imagem vista por Dona Lube ao espiar as crianças:

[...] quase não reconheceu seu Avigdor: o braço esquerdo apoiava-se na cabeceira da cama, o braço direito estendia-se ao alto, os dedos longos, armados num gracioso arranjo; o tronco e a cabeça inclinavam-se lentamente, enquanto o quadril, coxas, joelhos e pés estavam voltados para fora. Vestia malha cor-de-rosa, sobrava-lhe muito na cintura. Débora, de costas para a porta, metida no quimono, enfurecia-se em pontapés e socos contra a cortina. Dava gritos a cada golpe. O quimono parecia apertado nos ombros e nas pernas, a faixa branca da cintura não dava mais que uma volta. (MOSCOVICH, 2012, p. 48).

Conforme expresso fragmento supracitado, a curiosidade da mãe do menino, dona Lube, invadiu esse pequeno refúgio aprisionador, diante do restante da casa. A ambiguidade do quarto se justifica na simultaneidade de sua característica protetora, porém aprisionadora. Todas as vontades e aspirações íntimas dos dois personagens são aprisionados dentro desse espaço e retidos pelo temor que sentiam da repressão familiar. Por essa razão, o quarto de Avigdor também pode ser interpretado como um espaço representativo do desejo de vida, do desejo de expressão identitária, enquanto o restante da casa representa o espaço do temor da morte identitária, diante da imposição da família. Assim, nesse conto, as forças de vida e morte também se entrelaçam pela dualidade desejo e temor.

Ademais, pode-se interpretar uma relação de desejo e temor no que tange à família Goldamovich. Após visualizar a cena das duas crianças no quarto, um vestindo roupa de balé e a outra vestindo um quimono, o narrador explicita os desejos secretos de Dona Lube e seu marido:

Um sonho secreto dos Goldamovich ia por água abaixo naquele instante em que se esquivava fugindo pelo corredor. Aqueles dois não iriam namorar, nem noivar, nem casar, nem lhes dar netos, nunca na vida. E ela temia o que o destino guardava para todos. (MOSCOVICH, 2012, p. 48).

Esse desejo é reprimido pelo temor causado perante a cena das crianças praticando as atividades inversas aos padrões tradicionais de gênero. Apesar disso, Dona Lube nunca contou a cena vista para seu marido, mesmo porque seu Samuel também possuía certos temores com relação à aparência do filho:

Mesmo praticando caratê e comendo muito bem, obrigado, o menino era de compleição tão débil que parecia quebradiço, a pele de todo o corpo era lisa, azulada de tão branca, os cílios muito longos e fartos – seu Samuel sempre desconfiara de homens muito pestanudos. (MOSCOVICH, 2012, p. 49).

Nessa descrição de Avigdor, sobressaem-se as características da cor branca referindo-se à pele do menino. A simbologia da cor branca pode significar ora ausência, ora a soma de todas as cores. Por esse motivo, pode-se considerar que o branco se coloca às vezes no início e outras no fim da vida. Se pensarmos na morte enquanto aspecto momentâneo da vida, como falamos anteriormente, dialogamos com a concepção de que toda morte é também um início, já que o momento da morte é transitório. Assim, julga-se a cor branca como a cor do “candidato”, ou seja, da pessoa que vai mudar de condição, simbologia de transitoriedade.

As suspeitas de seu Samuel eram de que o filho fosse um “*frisher*, um maricas, um mão-torcida”. Esse era o verdadeiro temor do pai da família Goldamovich. Para ele, a orientação sexual de seu filho poderia ser expressa nas suas atitudes, na sua aparência e, inclusive, nos seus gostos pessoais referentes às atividades praticadas diariamente. Por isso, a imposição do caratê era uma tentativa de adequar o comportamento de Avigdor aos preceitos de gênero tradicionalmente estabelecidos pela sociedade.

No entanto, as expectativas dos pais são frustradas com a decisão tomada por seu filho. Avigdor assume para pai o fato de que tinha resolvido abandonar as aulas de caratê e que, afora isso, considerava-se uma pessoa pacifista, pois suas concepções filosóficas não coincidiam com a prática de uma atividade física violenta. “A partir dali, seu Samuel entrou em depressão profunda, tudo o que parecia não mais ter como piorar, no entanto, piorava e piorava”. (MOSCOVICH, 2012, p. 50).

A simbologia da cor branca reaparece quando o personagem, ao doar o quimono, pede à mãe que compre somente roupas alvas, pois queria lutar pela paz. A atitude de Avigdor ao abandonar o caratê e assumir sua vontade de lutar pela paz, através do gesto simbólico de se vestir de branco, é o primeiro indício de que o personagem enfrentará o temor da repressão familiar e negará os desejos de seu pai em virtude de seus próprios desejos. A simbologia do branco, então, anuncia o recomeço do comportamento de Avigdor em se autodescobrir. Na família Stern, Débora também assume uma posição ativa conforme suas aspirações pessoais e abandona as aulas de balé. Esse momento da narrativa assume grande importância devido ao início do caminho de desconstrução social em que os personagens Avigdor e Débora perseguem a própria identidade.

As crianças completam 12 anos e na cerimônia de bar-mitzvá de Débora, ambos os protagonistas se apresentam novamente vestidos de branco: “Avigdor apresentou-se na sala todo de branco, a quipá, inclusive. [...] Na sinagoga, Débora apareceu com um vestido de babados, tecido alvo que fazia contraste com as duas bochechas muito coradas. (MOSCOVICH, 2012, p. 51).

Um ano depois, “na cerimônia de bar-mitzvá de Avigdor, o menino cantou como um pássaro”. (MOSCOVICH, 2012, p. 51). A simbologia do canto revela que esta é a palavra que une a potência criadora à sua criação, portanto, símbolo que desvela o sentido do rito religioso. Isso porque, na cultura judaica, quando a menina completa 12 anos ou o menino completa 13 anos realiza-se a cerimônia chamada bar-mitzvá, a qual simboliza o momento em que os jovens atingem a sua maturidade e se tornam responsáveis pelos seus atos, de acordo com a lei divina judaica. Além disso, a imagem do pássaro é um símbolo que revela as relações entre o céu e a terra. Retomando algumas considerações de Gilbert Durand, os pássaros são animais que perdem sua significação teriomorfa, pois se sobressai a significação ascensional do atributo da asa, que é o verbo voar. Assim, a simbologia do pássaro está arraigada com a ação de voar, de ascender e de chegar aos céus; o que, no referido conto, pode ser interpretado tanto no sentido religioso da cerimônia de bar-mitzvá como no sentido de autoconhecimento, de modo que a imagem do pássaro prenuncia uma possível tentativa de ascendência de Avigdor.

Nessa época, as dificuldades financeiras da família Stern, juntamente com a morte da avó de Débora, fazem com que sua família se mude para a casa recebida como herança de sua avó. Essa mudança não é suficiente para afastar as duas crianças; pelo contrário, após a escola, o hábito de se encontrarem no quarto de Avigdor permanece muito forte. A antiga casa dos Stern é alugada para uma escola de balé, motivo pelo qual o desejo de Avigdor se revigora:

Horas, [Avigdor] podia passar horas vendo a sarabanda das meninas, os movimentos graciosos, os saltitos contidos, as mãos aladas como pássaros, os ombros descobertos, cabelos espichando-se arrematados em coque, perfis orgulhosos, todas elas refletidas pelo grande espelho que cobria a parede fronteira da sala de aula. (MOSCOVICH, 2012, p. 53).

Na continuidade do enredo, a notícia de que Débora ganhara uma bolsa de estudos em uma academia de artes marciais para estudar caratê surpreende a família Goldamovich e encoraja Avigdor a buscar seus interesses:

No final de uma tarde, antes de seu Samuel voltar do armazém, Avigdor e Débora saíram do quarto e foram falar com dona Lube. [...] Avigdor falou e falou, enquanto olhava as meninas dançando. Dona Lube colocou as duas mãos na cabeça, depois no peito; levantou e fez menção de arrancar os cabelos (MOSCOVICH, 2012, p. 54).

Apesar de a narração não explicitar o conteúdo da conversa, o comportamento de dona Lube deixa implícito que Avigdor decididamente assume a vontade de praticar balé. O texto relata ainda que, depois desse dia, a mãe passou por uma mudança: “a partir dali, dona Lube passou a andar descabelada, eternamente com olheiras, assustadiça como se visse fantasmas durante o dia” (MOSCOVICH, 2012, p. 54-55).

Na sequência da narração, acontece mais uma invasão do espaço íntimo dos personagens. Dona Lube volta do mercado e espia pela porta do quarto do filho entreaberta: “Avigdor e Débora estavam abandonados num beijo, muitas mãos fazendo muitas coisas, todas abrasadoras. Não sabia se deveria rir ou chorar, com medo, não fez nem uma coisa, nem outra.” (MOSCOVICH, 2012, p. 55). Essa dualidade do riso e do choro corresponde à dualidade entre o desejo e temor sentidos pela mãe do menino. O desejo de que o filho formasse família com a amiga Débora poderia se realizar, no entanto, ainda pairava o temor expresso pela família de que o filho não correspondesse às expectativas de gênero esperadas por seu Samuel.

Por esse motivo, compreende-se uma relação de desejo e temor de maneira inversa. O que para Avigdor e Débora são seus desejos e suas aspirações pessoais e concepções filosóficas (no que se refere ao movimento pacifista), para as suas famílias, principalmente para a família Goldamovich, são os seus temores. Em contrapartida, todos os preceitos tradicionais de comportamento heterossexual, preconizados pelas famílias de Débora e Avigdor, são os temores destes, pois não se sentem representados nessas imagens criadas pelos seus pais.

A narração da cena em que seu Samuel descobre o segredo de seu filho é anunciada sob a armação de um temporal no final de uma tarde, ou seja, o ambiente da narrativa condiz com o ambiente que se instaura com a descoberta de seu Samuel. O pai chega mais cedo em casa e, ao fechar as janelas, vê a sala de aula de dona Zilda:

Ao fundo, bem ao fundo, junto ao espelho, foi aí que seu Samuel reconheceu a figura alta, esguia e de cabelos castanhos e que logo se arrojava em giros e giros, reproduzindo o trajeto das meninas. Avigdor. E o nome do filho num grito quase bestial ecoou pelas duas casas e pela rua, paralisando de terror e abismo todas as meninas e o menino e todos os transeuntes (MOSCOVICH, 2012, p. 55).

A atitude de seu Samuel, após um comovente desmaio, é a não aceitação da vocação do filho. De acordo com o pai, o menino deveria largar o balé ou sair de casa. No entanto, Avigdor conta a seus pais sobre seu namoro com Débora e sobre o apoio da futura sogra, que

estava disposta a recebê-lo em sua casa. Seu Samuel novamente desmaia, mas dessa vez, ao recobrar os sentidos, cobre Avigdor de beijos. Com a aceitação da família Goldamovich e Stern, Avigdor e Débora se destacam em suas carreiras, ganhando reconhecimento internacional. Os dois, seguindo as expectativas de seus pais, têm seis filhos homens os quais, conforme seu Samuel, eram “estranhamente normais”. Além disso, o branco, a cor do fenômeno iniciático ressurgue no conto, pois todos da família, inclusive funcionários do mercado de camisetas, usavam roupas brancas apoiando a ONG “Pés pela paz”, criada pelos personagens protagonistas.

Vê-se, então, que ao final da narrativa a trajetória identitária percorrida por Avigdor e Débora supera todos os possíveis temores sofridos por eles, uma vez que vencem a repressão familiar e concretizam seus desejos. Por outro lado, a família Goldamovich não supera seu temor de que Avigdor não correspondesse ao modelo tradicional de gênero, já que o personagem mantém sua relação afetiva com Débora, dentro dos padrões sociais de gênero impostos pela heteronormatividade. Contudo, há a aceitação da escolha profissional do filho. Tanto o desejo dos personagens protagonistas como o desejo da família Goldamovich são logrados com êxito por meio da incessante busca pela identidade de Avigdor e Débora.

3.1.3 O brilho dos sessenta e quatro

O conto “Aos sessenta e quatro” também revela uma situação pela qual o personagem protagonista dona Neide se redescobre. Essa trajetória é observada, principalmente, a partir da significação simbólica da água. De acordo com Gaston Bachelard, “a água é um *tipo de destino* essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser” (2013, p. 6, grifos do autor). Assim, é também um elemento simbólico de transitoriedade, circunstância vivenciada pelo personagem principal Neide na aludida narrativa.

A frase escutada por Neide na televisão enquanto trabalha na realização de seus doces faz com que o personagem inicie uma reflexão acerca da ação do tempo sobre sua vida: “– Ninguém é obrigado a parecer velho.” (MOSCOVICH, 2012, p. 81). Nesse instante, dona Neide começa a se compreender, direciona uma autoavaliação a respeito da velhice e conclui que, afora alguns probleminhas banais de saúde, em seus sessenta e quatro anos não parecia “velha”.

Logo em seguida, outra frase: “– Alguns estudos afirmam que a velhice começa aos trinta e seis anos de idade” (MOSCOVICH, 2012, p. 81). Novamente, dona Neide inicia uma atividade de autorreflexão: com trinta e seis anos, ela já era casada há doze anos, já mantinha

a rotina de doceira (trabalho que sustentava a família) e, também, já era mãe de gêmeos. Da mesma forma, aos trinta e seis anos, seu marido João Carlos já tinha sido despedido e já anunciava que se tornaria um deprimido e desempregado “crônico”. Compreende-se, então, que essas frases escutadas em um programa de televisão servem de instigação à dona Neide, para que o personagem repense sua vida.

Logo em seguida, a protagonista ouve ainda um terceiro discurso, o de que tudo dependia do estado de espírito de cada um e que, às vezes, é necessário dizer não e, independentemente da idade, as pessoas podem ser ativas sexualmente até a morte. Ainda imersa em suas reflexões, dona Neide concluiu que a vida mandava mais do que ela escolhia. Tal juízo possibilita a interpretação de que o personagem vive, muitas vezes, sob a pressão do cotidiano, e que nem tudo que faz é por vontade própria. De repente, a autorreflexão é interrompida por um mal-estar, uma tontura que faz a colher do doce de dona Neide cair no chão. Nessa mesma hora, dona Neide se abaixa para pegar o objeto e vê a imagem do marido entrando na cozinha:

Reparou que as pantufas de lã do marido eram sebatas, mancha em cima de mancha [...] o pijama azul de listras estava tão acabado que nem dava para pano de chão, e a barriga do marido, que se tornara saliente como se ele trouxesse uma bola, logo abaixo do peito, esgarçava as casas dos últimos dois botões. (MOSCOVICH, 2012, p. 83).

A descrição de João Carlos realizada pela visão de dona Neide demonstra a insatisfação da mulher com a aparência e comportamento do marido. Alguns minutos antes de João Carlos entrar na cozinha, a voz narrativa desvela as reflexões de dona Neide, que apontam desgosto pelo estado de espírito depressivo do marido. A imagem de João Carlos descrita na citação anterior vem a somar a essa insatisfação da esposa. As manchas sobrepostas a outras manchas nas pantufas do marido, por exemplo, são imagens da degradação e da desordem. Podem ser compreendidas como efeito do envelhecimento e desgaste das coisas – a marca, portanto, da fraqueza e da morte. O desgaste das pantufas e do pijama listrado representam simbolicamente a indolência do marido e a derrocada relação do casal.

Na sequência da narração, Neide continua a realizar uma reflexão retrospectiva de sua vida. O cheiro doce do creme que preparava a faz se lembrar do mingau dos gêmeos. Nesse instante, Neide volta a pensar em João Carlos, que nunca esteve presente ao seu lado, nem quando os gêmeos eram bebês:

Lembrou do trabalho danado para embalar as crianças, noites em claro, manhãs zonzas lidando com as panelas, de onde tinha tirado forças? João Carlos nunca estava onde dele se precisava, aquela depressão, aquela apatia, João Carlos e suas muitas horas de sono, João Carlos derrotado antes do jornal da meia-noite e bem depois do despertador que o tirava da cama, uma pessoa envelhece só de cansaço e solidão. Sessenta e quatro anos podem ser cem. (MOSCOVICH, 2012, p. 84).

Assim, compreende-se que a protagonista do conto não só se sente insatisfeita com as atitudes de seu marido, como também se sente sozinha e cansada. Por fim, Dona Neide percebe que, apesar de ter sessenta e quatro anos e inicialmente não se considerar uma pessoa velha, o cansaço e a solidão vividos ao lado do marido a fazem parecer ter cem anos de idade.

Não obstante, cabe ressaltar um contraste nessas primeiras páginas da narrativa. Por um lado, Neide trabalhou a vida inteira no afã de doceira. Nessa manhã em que Neide pensa em sua vida, a rotina não é diferente: “A campainha do sino estremeceu a casa, e ela correu a atender a cliente da torta *macron* e a senhora das duas marta-rocha [...] O telefone insistia: duas tortas de papo de anjo, ameixas e fios de ovos, um pudim assis-brasil [...]” (MOSCOVICH, 2012, p.85, grifos da autora). O personagem trabalhava realizando os desejos de seus clientes, dentre eles, o de seu Alcindo, vizinho que tinha o costume de encomendar bolo de laranja. Por outro lado, dona Neide se sentia incomodada com o rumo de sua própria vida, ou seja, inquietava-a o fato de não realizar os próprios desejos.

No entanto, Neide dá “uma trégua” na rotina de seu trabalho para visitar um médico e lhe mostrar alguns exames, os quais outrora acreditava ser “besteira”. Antes disso, lembrou de avisar seu Alcindo que a encomenda do bolo de laranja estaria pronta para entrega a partir das sete da noite. Ao encontrar com o médico, o conto é narrado da seguinte maneira: “O médico tirou lá de dentro várias chapas com imagens que pareciam repetidas. Olhou as chapas contra a luz, uma por uma, olhos apertados, os braços se esticando para a mão segurar em pinça as lâminas de cor cinza, quase negra” (MOSCOVICH, 2012, p. 86). A cor cinza quase negra das lâminas extrai o simbolismo do resíduo dos corpos. No sentido espiritual, a cor cinza é a nulidade da vida. Ainda, na tradição chinesa, as visões de cinzas úmidas, relacionadas à cor cinza quase negra, são reconhecidas como presságio da morte (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2016, p.247).

Além disso, a narração revela a preocupação do médico ao avaliar silenciosamente as imagens similares dos exames, o que aflige dona Neide. Mesmo ela proferindo algumas palavras, o silêncio do médico prevalece e desperta na protagonista o temor diante desse silêncio: “o homem não respondeu, a fala de Neide ficou zoando confusa no consultório, e ela

apertou os dedos contra a palma da própria mão, e também coçou o nariz, se pudesse teria mexido as pernas que pareciam estar dormentes.” (MOSCOVICH, 2012, p. 86). O temor sofrido pelo personagem se manifesta pelas reações corporais, já que sua impaciência e insegurança se evidenciam no ato de apertar as mãos e coçar o nariz.

A imagem descrita do médico, logo após ter analisado os exames e pesquisado em um grosso livro, vem a reiterar o presságio de uma má notícia:

Quando o homem fechou o livro, olheiras acinzentadas pesavam de repente abaixo dos olhos, o rosto desfigurado. Ele pegou a folha de papel e sublinhou uma das linhas.

– Tem uma cosa aqui – disse, batendo com a ponta da caneta no que deveria ser o “aqui” a que se referia. (MOSCOVICH, 2012, p.86 – 87, grifos da autora).

A cor cinza ressurge na descrição facial do médico, as olheiras acinzentadas indicam a mudança em seu aspecto físico, que simboliza o estado de espírito do profissional ao se deparar com uma situação difícil de lidar. Durante a explicação do problema à dona Neide e dos questionamentos sobre a presença de algum familiar que lhe acompanhe nas próximas consultas, o temor ressurge nos pensamentos do personagem:

As pernas de Neide passaram a pesar perto da imobilidade. Se os gêmeos tinham apostado todas as economias numa granja de frangos em Goiânia, e se o marido passava a maior parte do tempo deitado com aquela depressão cavalgar, quem iria acompanhá-la? (MOSCOVICH, 2012, p. 87).

O temor de Neide diante de uma doença, que até então era desconhecida, engrandece-se com a insistência do médico: “– Dona Neide, a única opção é cirurgia. Depois, se tivermos sorte, quimioterapia. A senhora não pode varrer isso para debaixo do tapete. (MOSCOVICH, p. 88). O diagnóstico de que Neide estava com câncer, prestes a enfrentar uma luta pela sobrevivência, fez o personagem reagir instantaneamente da maneira mais comum ao ser humano, a negação. Neide negou a situação na qual se encontrava, lembrou de todos os seus afazeres, de sua vida ativa e saudável e “deixou o consultório batendo a porta atrás de si” (MOSCOVICH, 2012, p. 88).

A ansiedade do personagem é demonstrada por meio do exagero de compras realizadas após sair do consultório, o que espanta suas empregadas Odete e Rosália. Dona Neide segue sua rotina diária, guardando as compras e atendendo as entregas dos pedidos. Ao final do dia, seu Alcindo chega para buscar o bolo de laranja. Cabe sublinhar que a descrição

de seu Alcindo é completamente oposta à imagem de João Carlos, descrita no início da narrativa:

O homem entrou na cozinha, todo educado e, como de costume, um asseio só: dele veio um cheiro forte e seco de loção pós-barba. Neide observou que ele cortara os cabelos, abundante apesar da idade, e que o grisalho ficava ainda mais parelho, um tom de prata que era bonito feito uma lua cheia. (MOSCOVICH, 2012, p. 89).

Encontra-se nessa passagem a oposição das imagens de seu Alcindo e João Carlos. Enquanto o marido de Neide demonstrava em sua aparência física o desgaste e a velhice de suas roupas, simbolizando a degradação, inclusive por seu comportamento depressivo, seu Alcindo, em contrapartida, surge na narrativa como seu oposto, suas características físicas e seu asseio são destacados pelas impressões de Neide. Além disso, a simbologia da cor cinza reaparece no grisalho do cabelo de seu Alcindo. No entanto, aquela cor cinza relacionada ao desgaste temporal e aos presságios da morte, e vinculada ao valor residual nulo diante da vida, assume outra simbologia. Conforme vínhamos estudando, assim como a imagem da morte, todos os símbolos ligados a ela e à degradação da vida estão ligados ao simbolismo cíclico do eterno retorno. Dessa forma, o grisalho do cabelo de seu Alcindo invoca um aspecto positivo, sendo comparado à imagem brilhante da lua cheia.

À imagem da lua se atribui a característica de atravessar fases diferentes por meio da mudança de sua forma. Sua simbologia está associada à periodicidade e à renovação, tendo em vista ser um astro que cresce, decresce e desaparece, retornando a crescer depois de três dias. Dessa maneira, a lua é considerada o astro do ritmo da vida. O simbolismo da lua está ligado ao das águas, da chuva, da fecundidade e do destino do homem depois da morte, bem como é análogo às cerimônias iniciáticas (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2016, p. 561). Nesse sentido, a lua é para o homem o símbolo da passagem da vida à morte e da morte à vida. Essa relação simbólica da cor cinza do cabelo de seu Alcindo comparada à imagem de uma lua cheia indica a possibilidade de mudanças ou passagens, conforme as aludidas acepções. Nesse caso, as mudanças são vivas, ou, então, a passagem é da morte à vida, já que a fase “cheia” da lua é o estágio no qual o astro se encontra repleto de vigor e de brilho de vida.

Após essa impressão de dona Neide sobre a imagem de seu Alcindo, a narrativa sugere ainda uma possível aproximação desse personagem com a doceira. Seu Alcindo elogia dona Neide e, ao sair com o bolo de laranja nas mãos, diz que ela faz doces como uma fada. Já na rua, o senhor permanecia imóvel admirando dona Neide, que entrava em casa.

À noite, a descrição da cena do jantar de dona Neide e João Carlos explicita a relação de ambos: “comeram em silêncio como se estivessem atentos às notícias da tevê. Na hora da novela, o marido não parava de bocejar. [...] João Carlos saiu da cozinha arrastando os chinelos. Levava um palito preso entre os dentes” (MOSCOVICH, 2012, p. 90). Vê-se, então, que o silêncio entre o casal na hora da refeição, que poderia ser proveniente da atenção voltada ao noticiário, na verdade, é devido à indiferença na relação do casal. Situação que Neide reflete durante o banho:

Já no banheiro, foi girar a torneira da ducha, e o jorro redondo, a água no chão do boxe formando uma poça bem grande e logo a poça se escoando, redemoinho, ralo, redondo. Nua, Neide esperava que a água do chuveiro esquentasse: braços enrolados contra o corpo, deu as costas para o espelho, fazia anos que não se via a si mesma refletida, os seios pesavam em dobras, a barriga sobrando flácida, não merecia o desgosto de se olhar no espelho, uma mulher de sessenta e quatro anos não tem o corpo de uma mocinha de vinte. (MOSCOVICH, 2012, p. 90).

Essa displicência que pairava na relação entre dona Neide e João Carlos, bem como o temor diante da possibilidade da morte revelada na doença recém descoberta, levam dona Neide a revisitar sua vida durante o banho. Compreende-se que o personagem realiza uma autorreflexão, voltada para um conflito interior e intimista, sofrido diante da iminência da morte. Como abordado no princípio dessa análise, a água é símbolo de transitoriedade, representa a infinidade, que pode ser interpretada também pelo ritmo em que as poças se formam e se desformam com a água corrente do chuveiro: “e o jorro redondo, a água no chão do boxe formando uma poça bem grande e logo a poça se escoando, redemoinho, ralo, redondo.” (MOSCOVICH, 2012, p. 90). A forma redonda da água jorrando e depois formando um redemoinho também é um aspecto a ser considerado, pois se associa à simbologia cíclica, de regeneração contínua. Dessa forma, é possível considerar essa passagem do conto como a imagem de um batismo, em que dona Neide entra nas águas, assumindo uma morte simbólica, na qual o personagem se desintegra momentaneamente para retornar à sua origem, regenerar-se e emergir renovada.

Identifica-se também que dona Neide reflete sobre a efemeridade da vida através da imagem de seu corpo. Suas reflexões iniciadas pela manhã ao assistir a um programa de televisão retornam nesse momento em que Neide vê em seu corpo as marcas da constante passagem temporal sobre todos os seres. O personagem enfrenta um conflito interior e necessita se reconhecer psicológica e fisicamente; por isso, ver o reflexo do corpo no espelho simboliza adentrar em seu intimismo. O fato de, há muitos anos, dona Neide não apreciar seu

reflexo em um espelho demonstra o espaço temporal em que o personagem não se reconhecia em si mesma.

A simbologia da água está vinculada à do espelho, que no contexto inserido, é relacionado à revelação da verdade e pureza, refletindo a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência. Conforme Bachelard, o “espelho das águas serve para naturalizar a nossa imagem, para devolver um pouco de inocência e de naturalidade ao orgulho da nossa contemplação íntima.” (BACHELARD, 1998, p. 24). Nesse sentido, a água, ao escorrer do chuveiro formando poças no chão, também desvela o reflexo de si mesma, no entanto, ainda de acordo com Bachelard (1998), um reflexo aberto às profundezas do eu, que a faz recordar o passado e buscar novas significações no presente. O espelho revela o interior do personagem, mas também o aprisiona; contudo, as águas correntes, como as das fontes ou mesmo as do chuveiro, como é o caso, demonstram um caminho aberto para a trajetória de si mesmo.

É esse encontro com a própria identidade que faz dona Neide ter energia suficiente para enfrentar o perigo da morte física. O desejo pela vida e pela renovação é despertado diante do temor da morte. Nesse ponto da narração, há uma morte simbólica do personagem dona Neide que, impulsionada pela força do desejo de viver, assume a atitude de divorciar-se de João Carlos: “quando chegou ao quarto, João Carlos dormia a sono solto. Deitou-se e, no escuro, sentindo o corpo frouxo do marido, chorou e chorou por horas a fio. Conciliou o sono madrugada alta. Àquela altura, já havia decidido o que deveria ser feito”. (MOSCOVICH, 2012, p. 91).

Sendo assim, a primeira morte, simbólica, é vencida; na manhã do dia seguinte, dona Neide liga para os filhos e lhes comunica sua decisão. Mesmo com todos os argumentos dos filhos tentando dissuadi-la, dona Neide estava decidida, os gêmeos deveriam vir buscar o pai para morar com eles em Goiânia. A segunda morte, física, ainda deveria ser enfrentada. Após entrar no bloco cirúrgico, sob efeito da anestesia, seus pensamentos são:

Traços tão imprecisos, o redondo do rosto, da luz, da ducha, do ralo, da fôrma e do bolo, da lua, e do sol, como se a água se juntasse no chão do boxe do banheiro, poça bem grande, logo a poça se escoando, era como a bexiga dela se esvaindo, ela estava se mijando, quis avisar aos médicos, redemoinho pelo ralo, e mais água, poça, redemoinho, ralo, redondo, peso redondo, uma náusea que logo desabou num sono pesado como um maciço de metal dentro d’água, e ela enfim via o rosto do homem que queria ver.” (MOSCOVICH, 2012, p. 94).

O devaneio descrito retoma a simbologia dos ritos de passagem enquanto meios de nascer, morrer e renascer. O movimento cíclico presente na simbologia da roda, da morte, da água em redemoinho formando poças contínuas, do sol e da lua, como já mencionamos anteriormente, reaparece no delírio de dona Neide. Após a cirurgia, o personagem recobre os sentidos em meio aos sons dos pássaros cantando no pátio do hospital. Essa imagem carrega também a simbologia ascensional, pois os pássaros são imagens que simbolizam o alçar voo, através do atributo da asa. Neide, então, movida pelo desejo de viver, enfrenta a morte e se regenera simbólica e fisicamente. A ascensão, símbolo do alçar voo e da elevação ao céu após a morte, é lograda pela força do desejo de viver sentido pelo personagem protagonista, o qual sobrepuja seu temor diante do risco de morte. Por fim, dona Neide conclui:

Um grande alívio lhe ocorreu, e ela pensou que morrer era tão fácil e agradeceu a Deus muito e muito, ainda mais porque, ao fechar uma porta, Ele lhe abria uma janela. Pensou também que ninguém é obrigado a parecer velho e que pior que envelhecer era morrer. (MOSCOVICH, 2012, p. 95).

Essa reflexão traduz o alívio sentido por dona Neide ao perceber que estava viva, já que a efemeridade da vida é constante e o “envelhecer” é apenas o percurso transcorrido e a superação vivida diante da iminência da morte, uma das fases da existência humana.

Assim, a simbologia da água enquanto elemento de transitoriedade cíclica no conto “Aos sessenta e quatro” desvela a trajetória identitária do personagem central, Neide, na medida em que, ao mergulhar nas águas, simbolicamente, durante o banho, o personagem retorna às suas origens e se renova. Esse percurso proporciona a ruptura do personagem protagonista com aquilo que não faz mais parte de si, gerando um novo ciclo, purificador e regenerativo, de sua vida.

3.1.4 Entre o desejo e o temor: a trajetória identitária diante da morte

Nos contos já analisados se encontra a representação da morte em seu sentido de dualidade, força geradora de aspectos opostos. Assim como a luz só existe em oposição às trevas, a vida só existe em oposição à morte. Ambas se complementam, pois vida e morte se configuram como as duas fases de uma mesma existência. De todos os três contos analisados, somente “Aos sessenta e quatro” apresenta a possibilidade de morte física, mesmo que esta não se concretize. Dessa forma, quando falamos em morte referente aos contos “Mare nostrum”, “A balada de Avigdor” e “Aos sessenta e quatro”, referimo-nos às diversas

pequenas mortes que enfrentamos em nossa trajetória de vida, interpretando-as, no seu sentido simbólico, como caminhos percorridos no processo de desvelamento da intimidade de cada indivíduo.

Os processos de transformações dos personagens são tomados como mortes simbólicas propiciadas pelos ritos de passagem que, embora sejam representados em cada narrativa de maneira distinta, convergem para a representação da morte como estado ambíguo caracterizador do final de um ciclo e início de outro, na constante dinâmica da vida. A água é o elemento recorrente nos contos “Mare nostrum” e “Aos sessenta e quatro”, capaz de purificar e regenerar o ser. Assim, a imersão da menina no mar e o banho de dona Neide antes de dormir convergem no simbolismo do batismo. Além disso, como já explicitamos nas análises individuais de cada conto, o mar possui o simbolismo da eternidade pela constante movimentação de suas ondas. Estas apresentam o valor ambíguo da existência, podendo indicar o princípio passivo, quando serenas, ou então, quando revoltas e violentas, são associadas às profundezas. Assim, o mar é símbolo da vida em todas as suas fases, desde o nascimento, a morte e o renascimento, sendo contínuo por sua própria natureza. Essa mesma característica é encontrada nas águas purificadoras que propiciaram a dona Neide reconhecer sua autoimagem, Embora este elemento [a água] seja representado nesse conto aquém do mar, pela água do chuveiro, move-se em movimentos circulares formando poças no chão que se dissipam e voltam a se formar por meio do contínuo fluxo. O movimento circular é perfeito, imutável e sem começo nem fim, assim como o mar. Nesse sentido, a água também assume a simbologia cíclica, emergente no conto “Aos sessenta e quatro”.

Já no conto “A balada de Avigdor”, essa mesma perspectiva simbólica se configura na imagem da cor branca. Conforme as diversas culturas, o branco localiza-se tanto na fase inicial de um ciclo, se o percebermos como a ausência das cores, como na fase final, pois é também a soma de todas as cores, em seu sentido solar. A simbologia cíclica se conclui justamente por essa característica, pois toda fase final de vida ou existência também é fase inicial de um novo ciclo. No conto, as imagens narradas a partir da simbologia do branco desvelam os processos iniciáticos acarretados a partir da morte em direção à vida. Assim, Avigdor e Débora assumem a postura de candidatos à transitoriedade na medida em que se consideram apoiadores dos movimentos pacifistas e simbolizam esse desejo pelas vestimentas brancas que passam a usar. A mudança das atitudes dos personagens em relação à repressão de suas famílias indica que os eles se regeneraram após o processo de transmutação identitária.

Com relação à narrativa “A balada de Avigdor”, a dualidade se expressa, primeiramente, na personalidade de Avigdor e Débora, bem como pelas imagens das casas de suas famílias, narradas como se fossem gêmeas. A simbologia dos gêmeos se aproxima à simbologia do mar, pois ambas encerram a oposição dos contrários que se complementam. Assim, voltamos à concepção de que a formação de uma onda é o nascimento, enquanto a morte se dá pela queda dessa mesma onda. No ar, esse movimento é naturalmente contínuo e eterno, resultando na aceção de que a vida e morte são parte da unidade da existência, a qual Kapleau (1989) denomina como roda da existência. A imagem de gêmeos dialoga com essa concepção, figurando um estado de dualidade na semelhança ou na identidade.

Sob a perspectiva de Philip Kapleau, a vida e a morte representam um “mundo fenomênico e mundano de dificuldades e lutas; de impermanência, de transformação, pelo qual passam incessantemente todos os fenômenos, incluindo nossos pensamentos e sentimentos” (1989, p. 42). As dificuldades e as lutas travadas pelos personagens dos três contos analisados nesses subcapítulos são oriundas das forças de desejo e temor que os assolam, em vista de circunstâncias que expressam as forças geradoras de vida e morte simbólicas; por consequência, tais processos cíclicos de transformações acarretam o reconhecimento da autoimagem identitária dos personagens.

Dessa maneira, procurou-se agrupar esses três contos não só por representarem a morte em seu sentido simbólico, como transitoriedade cíclica das identidades, mas também para evidenciar que as forças geradoras do conflito vida *versus* morte são os desejos e os temores imbricados na existência de cada personagem.

No conto “Mare nostrum”, essa dualidade desejo/temor é delineada pelas imagens do mar, da cor amarela e da planonda, conforme mencionamos, todas ambíguas por sua natureza simbólica. O personagem protagonista, uma menina, percorre o caminho de purificação envolvida pelas duas forças que concomitantemente impulsionam e repreendem a vida: o desejo e o temor. O mar e a planonda são as imagens geradoras dessa tensão, que somente se dissolve por meio de um rito de passagem, o batismo, a partir da imersão da menina nas águas salgadas do mar.

Já no conto “Aos sessenta e quatro”, o personagem protagonista, dona Neide, preenche-se pelo desejo de vida após a notícia de que estava com câncer. Doença, muitas vezes fatal, que atormenta o personagem com a possibilidade iminente de morte. Nessa situação, dona Neide reflete sobre a própria vida e autoimagem durante o momento íntimo do banho, interpretado, conforme já visto, como um rito de passagem. Conforme Philip Kapleau, “a compreensão de nós mesmos como organismo particular que experimenta o mundo através

de nossos sentidos, é a nossa autoimagem” (KAPLEAU, 1989, p. 57). Assim, essa compreensão que dona Neide possuía de si antes da descoberta do câncer é modificada sob a força do temor diante da morte. Pode-se pensar que dona Neide sofre uma morte simbólica e, como vimos, ela se regenera com uma nova constituição de sua autoimagem. Ainda conforme Kapleau:

A imagem que temos de nós mesmos proveniente de nossa consciência limitada pelo tempo e pelos sentidos é, em última análise, irreal. Como resultado desta imagem falsa, postulamos um mundo dualista do eu e do outro, das coisas separadas e isoladas, de dor e luta, nascimento e morte, matar e ser morto. (KAPLEAU, 1989, p. 57).

Vale esclarecermos que quando falamos em dualidade de temor e desejo, bem como de vida e morte, compreendemo-la como duas faces de uma mesma existência; assim, embora existam duas forças, elas não se opõem, se complementam. Isso porque é em razão do temor da morte que dona Neide revê seus desejos sobre a vida. Assim, a morte e a vida se sucedem em uma simbologia cíclica, sempre uma imagem após a outra. Dona Neide, antes da descoberta da doença, morre simbolicamente para dar lugar a um novo personagem, que apesar de ser a mesma pessoa física, admite uma outra postura frente a vida, centrada em seus anseios e desejos, que a motivam, por exemplo, a pedir a separação de João Carlos. Após enfrentar o temor da morte, sedenta por vitalidade, a protagonista acorda depois da cirurgia e, mais uma vez, atesta sua avidez pela vida ao pensar sobre a velhice e a doença como partes dela, e que pior que envelhecer era morrer.

Ainda sobre as forças de desejo e temor relacionados à vida e à morte, tem-se no conto “A balada de Avigdor” o desejo de Débora e Avigdor em expressarem essa autoimagem que conservavam, a princípio, reprimida pelo temor diante da reação de suas famílias. Dessa forma, vê-se novamente que o desejo e o temor não se opõem, eles são as duas faces que concomitantemente regem as atitudes dos personagens. No começo do conto, vemos que o impasse de ideários se sobressai quando, fora do quarto de Avigdor, as crianças têm de exercer comportamentos moldados pelos pais, como o fato de terem de praticar esportes afins dos conceitos tradicionais de gênero. Já o espaço do quarto, como já mencionado, é onde o desejo pode ser expresso, onde Avigdor e Débora se sentem seguros para expressarem sua autoimagem. Por outro lado, os desejos de Avigdor e Débora vão ganhando espaço na narrativa e os motivam a enfrentar o temor perante a família. Em suma, o que se pode compreender é que tanto o desejo, como o temor, são responsáveis pelas mudanças e compreensões de suas autoimagens.

Assim, apesar de ora o temor ser mais evidenciado na narrativa e ora o desejo, ambas as forças são responsáveis pela morte desse perfil imposto pela família, dando origem à regeneração dos personagens Avigdor e Débora. Compreende-se também que o desejo de Avigdor e Débora é, na introdução do enredo, o temor de suas famílias. Um homem ser bailarino e uma mulher ser lutadora fogem dos padrões esperados pela sociedade heteronormativa. Assim, os pais temiam os comportamentos alternativos expostos pelos filhos, e desejavam que Avigdor e Débora se adequassem aos preceitos dessa sociedade; para tanto, impõem que o menino praticasse caratê e a menina balé. Assim, o que era desejo de um, torna-se temor de outro.

Concebe-se, então, que esses três contos analisados apresentam a vida e a morte entrelaçadas com as forças de desejo e temor. Evidenciamos também que o desejo e o temor não são forças opostas, apesar de serem duais; ambos impulsionam a constituição de si, ou seja, a constituição das autoimagens dos personagens. Tal como o desejo e o temor não se caracterizam como oposições, a vida e a morte também não o são; elas são interpretadas nesses três contos como fases cíclicas da dinâmica da vida.

3.2 O sujeito diante da morte: questão de heroísmo

Como já mencionado no segundo capítulo desta dissertação, a morte física, enquanto cessação dos sentidos vitais de um corpo, e simbólica, como a degradação ou dissolução de qualquer aspecto da existência, causa o sentimento de temor no indivíduo que se vê diante dela. Assim, nessa subseção abordaremos os comportamentos provenientes da iminência da morte e, por conseguinte, como se dispõem as tentativas de superá-la.

Uma das formas de superação da morte, segundo Ernest Becker, é o heroísmo. Para o autor, o heroísmo é reflexo desse terror causado pela morte, e se constitui pela tentativa contínua do ser humano de vencer o tempo e a morte. Essa concepção está arraigada aos aspectos do regime diurno das imagens de Gilbert Durand. Segundo Durand, o regime diurno é aquele que se constitui pela antítese, ou seja, há sempre um entrave entre as imagens de luz e de trevas, na tentativa daquela superar esta e sobrepujar a iminência da morte.

Dessa forma, a transcendência da vida se sobressai ao tempo e à morte pela eternização da produção intelectual, dos objetos humanos, da cultura humana, da sobrevivência das famílias pelas diversas gerações, etc. Conforme Becker, “a esperança e a fé estão em que as coisas que o homem cria em sociedade tenham um valor e um significado duradouros, que sobrevivam ou se sobreponham à morte e à decadência” (BECKER, 2010, p.

24). Assim, toda a criação cultural humana é, de certa forma, fruto de heroísmo do ser humano. Becker ainda evidencia que por essa razão tudo o que o homem faz e produz é religioso e heroico, por exemplo, “a ciência, o dinheiro e os bens *fazem com que o homem valha mais* do que qualquer outro animal” [grifos do autor] (BECKER, 2010, p. 24). A nossa sociedade se constitui assim, conforme o teórico, e o heroísmo é o âmago do ser humano, fazendo-o sempre buscar uma forma de se destacar e ser reconhecido.

Esse heroísmo marcado pela luta contra a morte é tema dos próximos contos a serem analisados: “Caminho torto por uma linha reta” e “Uma forma de herança”, que apresentam narrativas repletas de imagens simbólicas sobre o instinto de heroísmo humano diante da morte.

3.2.1 “Caminho torto para uma linha reta”: a luta contra a finitude

A narrativa “Caminho torto para uma linha reta” é narrada em primeira pessoa do singular. A narradora, uma mulher, inicia o conto descrevendo o personagem Dorotília, que conforme seu marido “era uma verdadeira santa”, pois estava sempre arranjando lares para os animais domésticos abandonados do bairro. No entanto, a narradora demonstra certa desconfiança a respeito do caráter da senhora, e argumenta: “mas ela também falava: era capaz de contar a história do mundo e as fofocas da vizinhança ao mesmo tempo, sem que um vivente tivesse chance de gemer aí” (MOSCOVICH, 2012, p. 31). A desconfiança da narradora se concretiza ao revés das expectativas do marido, em uma tarde de domingo, episódio em que se inicia a narração dos acontecimentos.

Dorotília chega à casa do casal com um cãozinho nos braços, alegando que os donos tinham saído de casa, devido a uma separação e deixado o pobre bicho trancado na área de serviço, sem água nem comida. “O cãozinho era de raça, um poodle. Parecia de brinquedo. Ficamos sob um soláço que derretia as pedras” (MOSCOVICH, 2012, p. 32). A circunstância narrada em que os personagens ficam abaixo de um sol muito forte nos chama a atenção pelo simbolismo solar. O imaginário do sol, para muitos povos, caracteriza-se pela manifestação divina, ligado à qualidade de fecundador. O sol é fonte da luz, do calor e da vida. O brilho do sol e seu calor, portanto, vivificam. Por uma perspectiva contrária, o sol é reconhecido também como destruidor, capaz de queimar e matar. Esse potencial destrutível é representado pelo princípio da seca, que se opõe à chuva fecundadora. Diante desses aspectos, a diversificação do simbolismo solar o designa como símbolo de ressurreição e de imortalidade, pois seu ciclo diário, assim como a lua, também simboliza a tríade vida-morte-renascimento.

Assim, essa metáfora descrita na narração do conto pressagia uma situação cíclica ligada à constante roda da vida.

Apesar de a narradora alegar ter relutado contra a intenção de Dorotília, o seu marido, que ainda acreditava nos bons gestos da senhora, pegou o filhote no colo: “o enjeitado, não sabendo mais o que fazer, deu uma lambida no rosto de meu marido. Eu me apavorei. Meu marido me olhou, o cachorrinho me olhou” (MOSCOVICH, 2012, p. 33). Por fim, o casal concorda em ficar com o cão somente por uma tarde, e depois Dorotília seria responsável por pegá-lo. Durante a estadia, o marido batiza o cãozinho de Pipoca, devido ao seu comportamento, pois vivia pulando, e a sua cor clara. A cor branca do *poodle* também é uma simbologia que converge ao redor da imagem da morte. A ambiguidade dessa cor se assemelha à simbologia do sol. O branco pode significar tanto a ausência como a soma de todas as cores, ou seja, a cor branca representa tanto o início como o término da vida, conforme já destacado anteriormente. Cabe ressaltar, assim como já vimos sobre o imaginário da morte, que toda forma de morte é também o início de outro estado, concretizando um momento transitório em que o visível se junta ao invisível. A simbologia do branco está tão arraigada à do sol que a maioria dos povos representa com a cor branca o Leste e o Oeste, os pontos opostos em que o sol nasce e morre todos os dias, completando seu ciclo de eternidade e ressurreição. Toda a simbologia do branco, então, está ligada ao fenômeno iniciático. Dessa forma, o conto de Moscovich problematiza através de uma situação cotidiana, relacionada ao abandono de um cãozinho, questões relacionadas à vida, à morte e à eternidade, como veremos no decorrer dessa análise.

A chegada de Pipoca na habitação do casal é interpretada como ponto iniciático de uma morte simbólica, representada pela desordem da rotina diária do casal e de Rosinha, a gata de estimação que ambos os personagens já possuíam em casa, também por apelo de Dorotília. Essa função assumida pelo animalzinho é simbolizada pela sua cor branca de sua pelagem. Em um primeiro momento, a narradora se sente incomodada com a presença do cão e não o aceita. Depreende-se que essa é a mesma atitude que qualquer ser humano mantém diante do desconhecido e do novo, assim como da morte. No entanto, a promessa de Dorotília de voltar naquela mesma tarde fora quebrada. Pela noite, “uma tempestade desabou, água e água” (MOSCOVICH, 2012, p. 34) e o cãozinho dormiu no chão da sala.

Outra imagem relevante a essa análise é a da tempestade ocorrida na primeira noite em que o cachorrinho dorme na referida casa. A tempestade carrega em sua simbologia a manifestação da cólera divina, geralmente ligada ao castigo. No entanto, a tempestade descrita na citação anterior é um dilúvio de água; assim, iremos nos limitar a analisar a simbologia da

água no contexto desta narrativa. Como todos os símbolos, no campo do imaginário, a água é uma imagem ambivalente. Ressalta-se que na tradição judaico-cristã a água é a origem da criação. Além disso, “na Ásia, a água é a forma substancial da manifestação, a origem da vida e o elemento da regeneração corporal e espiritual, o símbolo da fertilidade, da pureza, da sabedoria, da graça e da virtude” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2016, p. 15). Dessa forma, a simbologia da tempestade, na noite em que Pipoca chega à casa da narradora e seu marido, simboliza a transição de um estado de morte da rotina diária da família ao estado de regenerescência, a uma nova fase a ser vivida com a presença do animalzinho.

A sequência da narrativa relata o período de adaptação às mudanças ocorridas com a chegada de Pipoca. O sumiço de Dorotília resultou no apego tanto do marido como da própria narradora à presença do cãozinho no dia a dia da família: “fui entendendo que, se um cachorro não é sustentado por palavras, as palavras não se sustentam sem ação. E que um ser humano não pode se sustentar na frente dos olhos de um cachorro” (MOSCOVICH, 2012, p. 16). A narradora atribui ao olhar do cachorro, a força com que o animal conquista o ser humano. Ademais, a ordem na rotina da família se restabelece: “Rosinha descobriu que, movendo-se sobre os móveis, fugia de estar perto do cachorrinho. Passou a viver no andar de cima. Eu achei fantástico que as coisas se arransassem na base do instinto”. (MOSCOVICH, 2012, p. 37).

Essa adaptação com base nos instintos, após a ruptura de um estado de convivência, também é interpretada em sua semelhança à adaptação a qualquer situação de morte, seja física ou simbólica. Apesar de estarmos sempre lutando contra a finitude das coisas e do tempo, adaptamo-nos às perdas instintivamente, já que a morte é uma fase da vida. Assim, tal fluxo, em que as coisas se reorganizam, traduz um renascimento. No que segue, a narração traz a convivência do casal com Pipoca e enfatiza o símbolo do companheirismo denotado pela imagem do cachorro, vulgo melhor amigo do homem:

Levei Pipoca ao veterinário. Depois, Pipoca passou a me acompanhar nas compras do mercado e nas caminhadas. Começou a dublar minha sombra: aonde quer que eu fosse, cozinha, quarto, lá o toco de rabo se agitava feliz. Antes de apagar a luz para dormir, passei a me certificar de que Pipoca estava ao meu lado, no chão. Sempre estava [...]. (MOSCOVICH, 2012, p. 38).

A característica psicopompa do cachorro o faz símbolo do guia das almas, considerando que o cão sempre acompanharia seu senhor, seja na vida ou na morte. Nesse caso, a fidelidade e o companheirismo de Pipoca se revelam no dia a dia da família. Conforme

a narradora, “Tudo estava em paz” até que a ameaça à ordem novamente surge em relação ao cãozinho. Isso porque Dorotília a chama na porta de casa para dizer que a antiga dona do cão o queria novamente. Entende-se essa fase da narrativa como a iminência do estado de morte. Ressurge a possibilidade da perda do animalzinho, o que simboliza, conseqüentemente, uma nova desordem das coisas. A atitude da narradora, mais uma vez demonstra a reação humana diante da iminência da morte, isto é, a negação da finitude: “Se eu pudesse matar uma pessoa. Se eu tivesse coragem. Foi o que eu disse à Dorotília, mal segurando o choro de indignação [...]. [o marido] Bateu no tampo da mesa e resolveu que o cachorro não saía lá de casa nem por decreto” (MOSCOVICH, 2012, p. 39).

Os momentos narrados a partir da visita de Dorotília são de angústia diante da fatídica circunstância. A narradora e seu marido não aceitam a possibilidade da ausência do cachorro. Dois dias depois do ocorrido, Dorotília torna à casa da família dizendo que a dona do cão havia mandado pedir cento e cinquenta reais por ele. Contudo, movida pela angústia e pelo temor, a narradora não aceita a proposta e insulta Dorotília, mandando que fosse embora e não voltasse mais. A resolução do casal, pois, foi marcar uma consulta com um advogado. Apesar de se tratar da ruptura de uma relação cotidiana, a possibilidade de perder Pipoca se configura como uma morte simbólica, visto que perturba os personagens: “Na manhã da tarde em que iríamos ao advogado, fui atender o carteiro, que entregava um Sedex. Não tinha dormido a noite inteira e saí meio zonha porta a fora” (MOSCOVICH, 2012, p. 41).

O conflito se encerra com o surgimento da mulher, a primeira dona do cachorro, em frente à casa, quando a narradora pegava a mercadoria do carteiro: “– A senhora gosta muito dele, não é? Eu disse que sim, que gostava muito dele e ele era meu. A mulher fez que sim com a cabeça” (MOSCOVICH, 2012, p. 41). Nesse instante, a narradora infere que a mulher aceitaria o dinheiro em troca do cachorro e entrega todo o dinheiro que encontra em casa – “Negócio fechado”.

Pela breve contextualização precedente, o desfecho do conto se realiza com a vitória do casal sobre a iminência da perda de Pipoca. No campo do simbólico, essa possibilidade de morte foi vencida momentaneamente, já que se sabe que a finitude do ser é inevitável. A narrativa ainda explicita o afã da narradora em se desvencilhar de todos os pertences de Pipoca que remetiam ao passado, por meio do fogo: “Ele chegou a tempo de ver a fumaceira no pátio de casa. Esclareci que eu tinha posto um fim à cama de dálmatas, ursinho, dinossauro e todo o resto das tralhas de Pipoca” (MOSCOVICH, 2012, p. 42). Atribui-se ao fogo, nesse caso, o simbolismo da morte devido à capacidade de queimar e de destruir tudo aquilo que se expõe a ele. Porém, cabe ressaltar que esse mesmo fogo também pode ser interpretado como

purificador. O ato de prender fogo aos pertences de Pipoca indica a purificação e a ressurreição do animalzinho, concomitantemente à morte de sua relação com o passado.

De maneira simbólica, a família vence, por ora, o risco de perder Pipoca; contudo, já sublinhamos antes que a morte é certa a todo ser vivo, e a narradora, ciente disso, atinge a transcendência desse perigo através do contato com a linhagem de seu cão: “fui à casa da dona Poliana para visitar os seis filhotes da ninhada. Todos com a barriguinha cor-de-rosa, igual à do pai. Uns bonecos” (MOSCOVICH, 2012, p. 43). Nesse aspecto, atenta-se para a simbologia do cão e sua significação sexual. A eternidade, desejo que move toda criação imaginária do ser humano, é muitas vezes conquistada pela procriação, que mantém as gerações humanas. Esse conto problematiza tais questões utilizando o símbolo do cachorro que, presente em muitas mitologias pelo símbolo do ancestral mítico, cumpre seu papel de gerador da vida. “Na maior parte das vezes, é sob traços de herói pirogenético que o cão aparece nessas tradições - centelha de fogo que precede a centelha de vida ou que, frequentemente, com ela se confunde”. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2016, p. 179).

Assim, o título do conto, “Caminho torto para uma linha reta”, pode ser interpretado da seguinte maneira: a linha reta se caracteriza por ser o destino de todo ser vivo: o trajeto percorrido desde o nascimento com a certeza da morte. Já o caminho torto corresponde ao meio encontrado pelos personagens para vencer as constantes lutas que travamos contra o destino final, na busca pela eternidade.

3.2.2 O eterno em “Uma forma de herança”

O conto “Uma forma de herança” é narrado por uma mulher cujo nome não se conhece. Essa narradora rememora fatos de sua vida, em um discurso em primeira pessoa impregnado de sentimentos em relação ao pai e à casa da família, sobre a qual a figura paterna mantinha grandes aspirações futuras. Dessa maneira, a trama se dispõe sob diferentes núcleos de significação simbólica. Dentre eles, as imagens do pai, da morte e da casa estão agrupadas em torno da simbologia da rememoração da própria identidade e da efemeridade da vida.

De acordo com Bachelard (2003), a imagem da casa é um elemento bastante significativo a ser considerado no processo de delimitação da personalidade e da identidade do indivíduo. A partir disso, esta análise tenta relacionar os diversos estados da alma da narradora protagonista através de sua própria descrição da casa. O personagem principia seu relato apresentando a casa ao leitor: “Assim que o carro dobrou a esquina, a mãe apontou: – Aquela é a casa, a que tem a placa despencada” (MOSCOVICH, 2012, p. 101). A partir desse

pequeno fragmento, ela volta à sua infância evocando as lembranças de um tempo preenchido pela presença de seu pai e pelas visitas realizadas em todos os domingos ao imóvel da família, localizado na Rua Marquês de Abrantes.

O primeiro aspecto simbólico referente à chamada “Casa da Marquês”, cujo alcunha se dá pela sua localização, caracteriza-se pelo arquétipo da proteção, que envolve a estabilidade e a segurança que aquele imóvel garantia ao futuro da família. De acordo com a narradora protagonista: “No solo que era nosso, ele [o pai] construiria e no futuro, a gente teria bens para alugar por bom preço, imóveis que garantissem teto, sustento e tempo” (MOSCOVICH, 2012, p. 102). As lembranças do imóvel, insurgidas na memória da narradora protagonista, trazem a imagem da faixada da casa, cujo telhado ganha um amplo espaço de significação simbólica. Cabe ressaltar que em todas as visitas, o interior da casa nunca é explorado pela narradora, e a imagem que prevalece em sua memória simbolizando os momentos junto ao pai é a do telhado da casa. Cria-se, então, uma metáfora, na qual o telhado representa toda a “Casa da Marquês”, carregando em sua simbologia as características de proteção, aconchego, segurança e estabilidade familiar inscritas na memória infantil da narradora.

Ademais, a positividade dos sentimentos com referência à “Casa da Marquês” e o arquétipo de proteção familiar se verificam através das descrições que o personagem constrói ao se referir ao telhado da casa num tempo passado: “(...) um belo telhado de duas águas com janelas de vidros hexagonais...” (MOSCOVICH, 2012, p. 102) e “a casa com telhado que, realmente, parecia resplandecer feito uma coroa...” (MOSCOVICH, 2012, p. 105). Os termos belo e coroa trazem a simbologia positiva do telhado, em razão de sua imponente. Além disso, o verbo “resplandecer” destaca as características preciosas e poderosas do telhado, tal qual as de uma coroa. Aliás, essa metáfora incorre na analogia entre o símbolo da casa e a simbologia do pai, em vista da função de poder e chefia familiar que as duas imagens resguardam.

A imagem do pai simboliza toda a forma de autoridade, de supremacia e de estabilidade; a proteção paterna revela o poder e a força da tradição. Por isso, o eu interior da narradora vincula a imagem do pai à lembrança da “Casa da Marquês” e esse vínculo a acompanha durante toda sua vivência. Ao longo da narrativa, vê-se que a metáfora do telhado vai se expandindo simbolicamente, de forma a significar, também, a efemeridade da vida e das coisas mundanas, já que é a parte da casa onde se impregna toda a carga simbólica do tempo.

No desenvolver da rememoração, a narradora expõe em apenas um parágrafo a queda da vida humana transcorrida pela morte de seu pai. Assim, todos os sonhos e promessas de futuro, que a “Casa da Marquês” representava, quebram-se diante do destino previsível da vida humana: a efemeridade e a degradação. A morte do pai, a princípio imprevisível, demonstra essa instabilidade das circunstâncias temporais e naturais. Essa condição humana, cuja vida caminha lado a lado com a morte, muitas vezes é ignorada pelo próprio ser humano. O trecho a seguir expressa claramente o momento em que a vida é vencida pelo tempo nefasto:

O pai no hospital, inacreditável que algo possa ser assim, o pai em cima da cama, de um momento a outro a barriga do pai costurada com pontos negros, quando a gente se deu conta; o pai já nem mais abria os olhos, o pai já não falava, o pai já não comia... o câncer vencera e o pai tinha morrido. (MOSCOVICH, 2012, p.107).

A sucessão de orações coordenadas e dos verbos indicando o movimento, nesse pequeno trecho, demonstram a rapidez com que a ação temporal chega trazendo a degradação da vida. Essa movimentação brusca, que tira o ser de seu estado rotineiro é, de acordo com Durand (1980), imbricada ao símbolo das trevas e da agitação que levam à queda. Ainda conforme o teórico, esse arquétipo da queda representa o tema do tempo nefasto e mortal e, por isso, a morte é consequência na maioria das vezes direta da queda.

A reação de desespero da família perante a morte é metonimicamente revelada pela atitude angustiante e assustadora de um membro familiar, a do irmão da narradora protagonista: “E foi o grito do meu irmão no meio da noite num corredor gelado de hospital, um grito cru e também gelado, como se estivessem enfiado uma lâmina direto no coração...” (MOSCOVICH, 2012, p. 107-108). Nesta pequena passagem, os adjetivos “gelado” e “cru” combinados aos substantivos “lâmina” e “hospital” revelam uma carga simbólica negativa e aterrorizante da morte; por conseguinte, o terror provocado por tal fenômeno se manifesta através do grito. De acordo com Durand, o grito é um símbolo teriomorfo, que assume o simbolismo da animalidade e da agressividade. Dessa maneira, o grito cru e gelado eleva a condição animal do ser humano, em que a subjetividade prevalece diante da razão. Esse ponto da narrativa simboliza o primeiro estado da alma humana ao enfrentar a morte de alguém amado ou querido: o desespero.

A imagem do pai representa para o personagem narrador um porto seguro, no qual a simbologia da casa, como já foi dito, está ligada à simbologia do pai, pelos atributos de

proteção e aconchego. Por isso a morte é entendida como o fim absoluto, sinônima do aspecto destrutível da existência de tudo que é belo e positivo.

A efemeridade da vida se observa também na descrição de Dona Eurídice, a principal inquilina da “Casa da Marquês”, que possuía a creche Aviãozinho Vermelho: “Falava-se que D. Eurídice havia enviuvado muito cedo e que devia ser por isso que seus cabelos não combinavam com o rosto, como se estivessem envelhecido de repente” (MOSCOVICH, 2012, p. 106). Essa passagem também revela a degradação da vida humana por meio da tristeza e da não aceitação da morte.

Outro trecho que explicita essa questão é a descrição da mãe após a morte do pai. “A mãe, cuja tristeza também se manifestou nos cabelos branqueando ao tom de prata” (MOSCOVICH, 2012, p. 109) é símbolo da fragilidade humana que se apresenta em forma da velhice com as rugas expostas e o cabelo esbranquiçado se referindo à simbologia do tempo, em que tudo é passível de transformação.

Há na cor branca dos cabelos a significação de passagem e ausência. A ação temporal na existência humana é compreendida como passagem oscilando ora entre a vida, ora entre a morte; dessa forma, os símbolos “branco” e “morte” possuem uma relação estreita. A cor branca produz sobre a alma humana o efeito de silêncio, cheio de vivacidade que antecede ao nascimento e ao recomeço.

Portanto, até aqui, essa análise vem abordando a questão da morte em seu aspecto destrutivo e negativo diante da vida, apreendida como o fim absoluto da existência. Entretanto, a simbologia da morte e da cor branca nos permite pensar na chamada passagem como força de libertação de espírito (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2016, p. 621), já que o término da vida ou da morte é considerado um momento transitório.

A cor branca dos cabelos também forma uma metáfora funcional em relação ao telhado da “Casa da Marquês”. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1995), o telhado da casa é como a cabeça e o espírito do ser humano que juntos revelam o controle da consciência humana. Assim, na consciência do personagem, a casa, metonimicamente designada pelo telhado, agrega a função protetora que o pai lhe oferecia quando ela era criança. Por isso, após a morte do progenitor, a narrativa introduz um segundo núcleo simbólico, que desvela a degradação da casa perante a passagem temporal, de semelhante modo à degradação da família sem a figura paterna. Isso quebra as expectativas criadas a partir do aconchego e da estabilidade previstas para o futuro. A “Casa da Marquês” acabou sendo abandonada após a morte de Dona Eurídice. Embora a família tenha passado por necessidades financeiras, o imóvel nunca mais foi alugado. A aversão sentida pela narradora é expressa no seguinte

trecho: “Foi por esse sentimento de perda que parecia incontornável que passei a evitar qualquer trajeto que passasse diante da Casa da Marquês e de todas as promessas de futuro que ela havia sugerido” (MOSCOVICH, 2012, p. 108).

Em virtude das dificuldades enfrentadas pela família com a falência da fábrica de tecidos, surge a hipótese de reforma na “Casa da Marquês”, deixada como herança à narradora protagonista. A princípio, as lembranças repletas de mágoas que ela possuía da casa, somadas ao atual estado degradado do imóvel, fazem-na sentir repugnância pelo ambiente. A descrição do imóvel revela o aspecto negativo da casa destruída pelo abandono e pela ação do tempo, relacionados à morte do pai: “Quando abrimos a porta da entrada principal, veio um vapor enjoativo, misto de mofo, mijo e borracha queimada” (MOSCOVICH, 2012, p.116). Essa foi a primeira impressão sentida pelo personagem ao entrar na casa, já que, quando criança, era impossibilitada por seu pai de conhecer o próprio imóvel. Assim, vê-se que se mantêm os aspectos negativos referentes à propriedade. No decorrer da descrição, outras passagens demonstram a degradação do ambiente: “As floreiras que se enchiam da cor dos gerânios nas idas primaveras de dona Eurídice, estavam secas”. Repara-se que o personagem ainda carrega em si a ligação mórbida da “Casa da Marquês” com a morte, lembrando o falecimento do pai e de dona Eurídice.

Os únicos aspectos positivos encontrados no interior da casa provinham das possibilidades de vida encontradas através da luz e do telhado, expressos no trecho a seguir:

Apoiando-nos no corrimão pintado de amarelo, chegamos a um corredor iluminado por uma pequena janela pivotante emperrada. Olhando através dela, via-se o telhado, um minucioso arranjo de calhas e telhas encaixadas com uma perfeição de décadas. Era feito um enorme tapete de líquens e musgos; de imprevistas fendas, brotavam plantinhas e raminhos que pareciam se torcer em direção à luz. Pensei que ali se mostravam os trabalhos do orvalho, da chuva e do vento, e eu tive aquela sensação momentânea de calidez. (MOSCOVICH, 2012, p.116).

Esse trecho da narrativa eleva a simbologia da vida, pois os raminhos e as plantinhas surgem no telhado de forma imprevista, em um local incomum, onde ninguém imaginaria a possibilidade de existência. Percebe-se nesse trecho a grande relação simbólica da morte como libertação e renovação da vida. Vinculado a isso, o ensejo de criar um jardim no pátio da casa é outro vestígio da simbologia da morte ligada estritamente com o recomeço. Aquela terra que enterrou todos os sonhos e promessas de futuro, junto com a morte do pai, é a mesma terra que poderá restabelecer a vida, através do nascimento de um jardim revigorado com as cores coloridas das plantas.

É nesse momento que o estado de luto pela morte do pai, que acompanha a memória e as atitudes do personagem, começa a minguar e a deixar espaço para a concepção de renovação, de renascimento e de aceitação da morte como uma passagem ou uma libertação espiritual. Esse é outro núcleo simbólico da casa que está arraigado diretamente com a simbologia da morte, percebida pelo viés do recomeço. Sabe-se que o ser humano passa por três estágios após a perda de alguém amado ou querido: o desespero, o luto e a conformação. A intenção de viver no interior da “Casa da Marquês” é o primeiro passo que a narradora dá, revelando o princípio de um estado de aceitação da perda do pai. Além disso, a necessidade de um lugar para viver agiliza o processo de superação tanto da perda do pai como das próprias lembranças da casa. É importante ressaltar, também, o aspecto de individuação que a “Casa da Marquês” carrega em si. O uso da letra maiúscula em todas as vezes em que a casa é mencionada no texto denota sua personificação. Interpreta-se a casa então como personagem principal da narrativa.

A partir desse ponto, o futuro se apresenta de forma esperançosa, começam as obras e a agitação da vida dentro da “Casa da Marquês”: “Tudo, absolutamente tudo o que nos entrava de dinheiro era convertido em material de construção, móveis e plantas”. Uma longa reforma que durou seis anos. Em tese, a “Casa da Marquês” é a representação materializada da memória de seu pai. O processo de rememoração da casa e dos momentos junto a ele ocorre pela reminiscência imagética; é através das lembranças que o passado se presentifica e permanece na vida das pessoas.

A “Casa da Marquês” volta a significar o porto seguro esperado para o futuro da família, como quando o personagem era criança; logo, a imagem do pai e a imagem da casa reconstituem a simbologia da proteção e do aconchego familiar, rememorada pelo personagem principal por meio de um trajeto revelador da adaptação da vida frente a sua efemeridade.

Ao final da reforma, a decisão da protagonista em manter o telhado sujo e velho, contrastando com o restante da casa renovada, retorna à metáfora do telhado e do tempo. O seguinte trecho apresenta a carga simbólica da casa enquanto imagem reveladora da identidade da narradora: “– É que o telhado é a cabeleira da casa, que é uma senhora de idade... Acho que a gente deve respeitar os cabelos brancos de uma pessoa de idade, a senhora não acha?” (MOSCOVICH, 2012, p. 136).

Bachelard se refere à imagem poética definindo-a como aquilo que está detrás do simples objeto; portanto, a fenomenologia da imagem poética, nesse sentido, resgata a simbologia da casa, metaforicamente representada pelo telhado, revelando o espaço intimista

do personagem. À vista disso, apesar das mudanças e das renovações surgidas no imóvel deixado como herança de seu pai, toda a carga simbólica que representa uma vida inteira repleta de lembranças e emoções permanecem na casa através da conservação do telhado. A passagem temporal está imbricada nesse aspecto, já que, mesmo quando recomeçamos e nos libertamos de todas as cargas negativas guardadas na alma, ainda mantemos a vivência e a experiência proporcionada pelo tempo vivido.

A casa, então, constitui-se simbolicamente por duas vertentes. A primeira se apresenta como recordação ou lembrança do pai, exercendo de forma positiva uma relação com as noções de aconchego e de familiaridade. A segunda mostra toda a negatividade e a morbidez causadas pela ação temporal que se aproxima da simbologia da morte, capaz de causar a melancolia e a degradação da energia vital. No entanto, de acordo com a fenomenologia das imagens poéticas de Bachelard, ao redor de um símbolo, podem constelar imagens que a princípio representam termos opostos, mas que não necessariamente se contradizem. Por isso, a imagem da casa suscita em sua simbologia tanto o aspecto negativo – através do sentimento de perda e impotência enfrentado pela narradora protagonista com referência à morte de seu pai e à efemeridade da vida – como também o aspecto positivo – à medida que a morte é aceita pela narradora como um meio de libertação e renovação da vida. Tais considerações contribuem para a trajetória identitária do personagem, já que a passagem temporal representada pela metáfora do telhado, e a face negativa da morte enfrentada por ela, constroem a identidade de uma mulher adulta que encontra com maturidade o sentido da vida repleta de perdas e de recomeços, sem perder as memórias do que vivenciou em seu passado.

Cabe por em evidência, igualmente, a relação simbólica existente entre a metáfora do telhado com o próprio nome do livro de Cíntia Moscovich, no qual o conto analisado foi publicado. O telhado, exercendo a simbologia da proteção, acolhe a alma da narradora protagonista em face às chuvas existentes em sua vida. Nisso, evoca-se o símbolo água, cuja simbologia denota a purificação da alma e relaciona-se à movimentação das ondas do mar, emanantes de todas as mudanças purificadoras e renovadoras transcorridas na vida da protagonista.

3.2.3 As imagens que transcendem a morte e eternizam a vida

Conforme visto nas análises dos contos “Caminho torto para linha reta” e “Uma forma de herança”, ambas as narrativas conduzem a imagens desveladoras da efemeridade da vida. Na primeira narrativa, a efemeridade se dá de maneira simbólica em dois planos significativos

– o primeiro retrata a desordem que a presença do cãozinho Pipoca acarreta na família da narradora protagonista e o segundo plano simbólico retrata que a morte nesse conto é a iminência da perda do animalzinho de estimação após o período de adaptação da família, já acostumada com a presença do mesmo. No segundo conto, temos retratadas duas formas de “morte”; a primeira é a morte física, vinculada ao processo natural da cessação dos sentidos vitais de um ser vivo, que se apresenta na narrativa através da morte do pai da protagonista; em decorrência de tal fatalidade, surge a representação da morte simbólica, que se atrela tanto à simbologia da “Casa da Marquês” como às descrições do personagem mãe após a morte do pai.

No plano simbólico dos dois contos, vimos que tanto o cachorro como a “Casa da Marquês” são os personagens representantes da morte ou da iminência desta. Chama-nos atenção que a cor do cãozinho *poodle* é alva e, como já mencionamos na análise precedente, a cor branca se associa ao início e fim de qualquer ritual iniciático. Isso porque, conforme sua simbologia, o branco pode acarretar o luto e o vazio do nada ou, ainda, a soma de todas as cores. Nesse caso, pois, o branco é interpretado por meio de sua ambiguidade que gera a simbologia da morte: tanto o fim de um ciclo como o início de um novo. No conto “Uma forma de herança”, a descrição dos cabelos da mãe após a morte do pai remonta ao aspecto ambíguo da cor branca: “A mãe, cuja tristeza também se manifestou nos cabelos branqueando ao tom de prata” (MOSCOVICH, 2012, p. 109). O branco dos cabelos da mãe simboliza, em primeira instância, a dor do luto e do vazio deixado pela perda do marido.

Dessa forma, o branco ao tom de prata representa a efemeridade da vida, a cessação das forças vitais de um ciclo de existência. Por outro lado, o mesmo branco dos cabelos que pautam a interpretação de luto é a cor simbolizante da velhice, aspecto humano que reflete a persistência diante do tempo. Nisso, nota-se uma relutância à morte, como fim de um ciclo, por meio da descrição da velhice. Tal como a soma das cores geram a cor branca, a soma das experiências ao longo da vida de um indivíduo gera a velhice. Pode-se interpretar então que essa segunda perspectiva da cor branca dos cabelos do personagem mãe se assemelha ao vislumbre de um novo ciclo.

A simbologia da morte, então, é assinalada nesses dois contos, como já evidenciamos em outros momentos dessa pesquisa, enquanto fase da existência, cuja dinâmica é sempre contínua e cíclica, com inícios, finais e recomeços. A efemeridade da vida e a passagem temporal continuamente degradam os sinais de vitalidade em qualquer circunstância, porém, sempre que se cessa uma fase, se inicia outra. Esse é um dos possíveis sentidos dispostos nas duas narrativas apreciadas.

Com relação às imagens que desvelam a transcendência da vida, temos o cachorro e a casa, ambas imagens cujas simbologias se atrelam ao sentido de proteção e companheirismo. Já explicamos previamente que o cão é reconhecido pela sua fidelidade ao dono e por sua característica psicopompa, ou seja, característica de fiel acompanhante em quaisquer que sejam os planos da existência. Assim, o cão acompanha o dono durante toda a vida e depois da morte. No conto “Caminho torto para uma linha reta”, Pipoca demonstra esse lado fiel à narradora protagonista, acompanhando-a inclusive nas compras ao supermercado. Esse companheirismo do cão pode ser associado ao sentimento íntimo de proteção e aconchego ocasionado pela casa do indivíduo. A “Casa da Marquês” é a responsável por esse sentimento na narradora protagonista do conto “Uma forma de herança”. Conforme já mencionamos também, a casa encerra todas as lembranças do personagem pai, na infância da narradora; logo, essa proteção e companheirismo vistos na imagem do cachorro são igualmente características da “Casa da Marquês”, a qual simboliza os mesmos sentimentos da presença do pai.

No decorrer das narrativas, a força do tempo e da doença acarreta a morte física do pai, simbolizada pela degradação e abandono da “Casa da Marquês” pela família em luto. Já na narrativa “Caminho torto para uma linha reta”, a iminência da separação e ruptura das relações entre a família e o cãozinho também desestruturam a ordem estabelecida. Diante da morte ou da iminência dela, cada ser humano reage de uma maneira, mas a tendência, em primeira instância, é negá-la. Em virtude disso, o desespero de ambas as narradoras é tomado como exemplo de reações cotidianas diante do terror da morte ou da possibilidade desta. No conto “Uma forma de herança”, o abandono da “Casa da Marquês” e o horror ao local, mesmo depois de anos da morte do pai, são exemplos dessa negação da degradação da vida. De modo semelhante, no conto “Caminho torto para uma linha reta”, o desespero da mulher e do marido na tentativa de não entregar o cão aos verdadeiros donos do animal é caracterizador da negação da iminência da morte.

Não obstante, como já dito antes, a morte é ambígua, possui seu caráter aterrorizante e negativo, porém também propicia a fase do recomeço. Essa perspectiva simbólica em torno da morte está presente nos referidos contos analisados. No primeiro, o pagamento à antiga dona de Pipoca de duzentos e cinquenta reais em troca da permanência do cão na família da protagonista é a ação representativa da primeira investida em um recomeço. Além disso, após pagar a quantia pelo cachorro, a narradora conta que põe fogo em todos os objetos e pertences do cãozinho, que lembravam a antiga família. A simbologia do fogo também é interpretada como purificadora e regeneradora, propiciando uma nova vida após aquela queimada. No

segundo conto, o recomeço após a morte se dá pela superação da narradora protagonista em relação ao luto pela morte de seu pai e pela possibilidade dela viver na “Casa da Marquês” depois de uma reforma no local. O próprio processo de reforma da casa nos reporta à ideia de regeneração do ambiente. Em geral, confere-se que em ambos os contos os personagens atravessam ciclos de nascimento, morte e renascimento, simbolizados principalmente pelo cão e pela casa.

Além desse recomeço, os dois enredos evidenciam a tentativa de heroísmo dos personagens narradores diante da morte. Retomamos a ideia de Ernest Becker ao observar que o âmago do ser humano é a luta pelo reconhecimento e superação ao tempo. Ademais, apesar da morte física ser inevitável ao destino do ser humano, nossa sociedade se constrói a partir de sistemas heroicos que tentam prevalecer no tempo. Como resultado, temos as variadas produções imaginárias e culturais que fazem o homem se distinguir dos demais seres e transcender a morte, tentando eternizar a vida. Em suma, conclui-se que as tentativas de eternização da vida também estão expressas simbolicamente nos contos pelas imagens de Pipoca e da “Casa da Marquês”.

No primeiro conto, a eternização do vínculo entre Pipoca e seus donos se estabelece pela linhagem do cão. Segundo Becker, as pessoas se esforçam para adquirir um sentido básico de valor. Esse sentimento não é diferente diante da morte; o ser humano se sente valorado e herói “escavando um lugar na natureza, construindo uma edificação que reflita o valor do homem como um templo, uma catedral, um totem, um arranha-céu ou uma família que se estenda por três gerações, por exemplo” (BECKER, 2012, p. 24). Dessa forma, a narração de que, ao final da história, a protagonista vai visitar os seis filhotes de Pipoca, “todos com a barriguinha cor-de-rosa igual a do pai”, revela justamente a tentativa de transcendência da vida pela perpetuação de Pipoca, por intermédio de seus filhotes.

De maneira diferente de “Caminho torto para uma linha reta”, o conto “Uma forma de herança” retrata a transcendência da vida pela manutenção do telhado da casa, tal qual estava depois da ação degradadora do tempo. Apesar da restauração do imóvel, a narradora protagonista resolve manter o telhado “sujo e velho”, conforme explicitado na narrativa, sem trocar uma telha sequer, nem o lavar ou o pintar. O motivo dessa decisão é a comparação que a protagonista faz entre a “Casa da Marquês” e uma pessoa idosa, ao passo que, referindo-se à transição do tempo, equipara o telhado antigo da casa aos cabelos brancos na fase anciã. Portanto, a tentativa de eternização da vida se dá pelo respeito à experiência da velhice como símbolo da resistência ao tempo.

Para finalizar, direcionamos nesse instante o olhar para os títulos dos contos: “Caminho torto para uma linha reta” e “Uma forma de herança”. Por meio das análises efetuadas, vê-se que a tentativa de superação da morte ou de eternização e transcendência da vida estão expressas nos seus nomes. Como já dito na análise do primeiro conto, a perpetuação do cãozinho através da ninhada de filhotes é o caminho “torto” que a narradora protagonista e seu marido realizam para superar a linha reta e inevitável que é a morte. Em contrapartida, no viés do outro enredo, apesar de reformar a “Casa da Marquês”, a protagonista mantém o telhado sobre as mesmas condições degradadas pela ação do tempo. Essa imagem, que é associada à simbologia da eternidade pela experiência da velhice, é a forma que o personagem encontra para lembrar a lembrança do pai e eternizá-lo, apesar da morte física. Uma forma de herança, então, é a eternização da imagem do pai por meio do telhado da casa, insígnia da resistência ao tempo.

3.3 A angústia diante da certeza da morte

Nos contos “Tempo e voo”, “Um coração de mãe”, “O brilho de todas as estrelas” e “Gatos adoram peixe, mas odeiam molhar as patas” é possível percorrer outra perspectiva de análise do simbolismo da morte. Diante da iminência desta, o ser humano sofre por não aceitar de imediato a própria morte ou a de outros, principalmente de entes queridos. A atitude heroica do ser humano em querer ser reconhecido pela luta contra a finitude, como vimos anteriormente, se dá justamente pelo sentimento de temor ou de angústia da morte.

Ernest Becker, ao se referir ao temor da morte, aborda a temática pelo pressuposto de que este sentimento é comum a toda a humanidade. Além disso, o psicanalista justifica essa característica universal do Homem pela sua dual posição no mundo:

O homem é literalmente dividido em dois: tem consciência de sua esplêndida e ímpar situação de destaque na natureza, dotado de uma dominadora majestade, e, no entanto retorna ao interior da terra, uns sete palmos, para cega e mudamente apodrecer e desaparecer para sempre (BECKER, 2010, p. 49).

Conforme o psicanalista, a capacidade simbólica do Homem o distingue do restante dos animais, por isso essa consciência é responsável pela posição de destaque na natureza. Todavia, sabe-se que, apesar de toda a capacidade simbólica do ser humano, ele desaparecerá em sua finitude como qualquer outro ser vivo, constituindo assim o dualismo da condição humana, ou seja, uma existência paradoxal geradora do temor da morte.

Esse sentimento, segundo Ernest Becker (2010), é responsável pela movimentação da humanidade. O estudioso aponta que a autopreservação humana deve ser motivada pelo temor da morte; este deve estar presente por detrás de toda a atividade humana. Isso porque é guiado pelo temor que o ser humano mantém a vida e tenta dominar os perigos que a ameaça. Assim, a partir do temor da morte, cada indivíduo realiza reflexões complexas a respeito desse símbolo e reage de maneira distinta. Nos referidos contos, iremos nos deparar com as diversas tentativas dos personagens de enfrentar a morte ou controlar a sua força, motivados pelo temor ou pela angústia do luto.

3.3.1 A impossibilidade em “Tempo de voo”

O conto “Tempo de voo” é narrado em terceira pessoa do singular por um narrador onisciente, que adentra os pensamentos e impressões do personagem homem. O conto se inicia a partir da narração da visão do homem sobre a iminência da morte de uma menina:

O homem vê e não quer acreditar. Não pode ser, não pode, não naquele ponto, justo naquele momento, justo ali, a menina decidiu atravessar a rua. Justo quando um carro, já feito um risco de velocidade, bestial em brilho de pressa, surge detrás do ônibus, primeiro o olho de um farol ciclópico, logo o outro farol a desmentir a unidade do primeiro e, logo a montagem de metal e borracha ultrapassa um ônibus e, perdendo a direção, muda de pista e acelera mais e mais. (MOSCOVICH, 2012, p. 97).

Repara-se que o recurso narrativo utilizado pelo narrador é a descrição da cena vista pelo homem. Dessa forma, cabe-nos analisar em primeiro momento a simbologia do olhar presente nas primeiras linhas do conto. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2016), o olhar aparece como símbolo e instrumento de uma revelação. Segundo sua simbologia, as metamorfoses do olhar não revelam somente quem olha, mas também quem é olhado, tanto a si mesmo quanto ao observador. Por esse motivo, o olhar é revelador recíproco de quem olha e de quem é olhado. A primeira reação do homem, que é a de não acreditar na própria visão é um dos recursos que o ser humano adota diante do perigo de morte: a negação de sua realidade. Assim, embora o risco de morte seja atribuído ao personagem menina, que resolve atravessar a rua no momento em que o carro se aproxima, o homem que vê a cena também se envolve nessa possibilidade de finitude e é atingido pela revelação do próprio olhar.

Além disso, a frase: “justo quando um carro, já feito um risco de velocidade, bestial em brilho de pressa, surge detrás do ônibus [...]” (MOSCOVICH, 2012, p. 97) é anunciadora não só da velocidade com que o carro aparece, mas também da velocidade com que as

circunstâncias mudam durante a vida, ou seja, a velocidade do tempo que passa associado à efemeridade da vida. O termo “bestial em brilho de pressa” remonta à simbologia do mal, um símbolo animalesco e teriomórfico ligado ao regime diurno de Gilbert Durand, cujas imagens convergem para a perspectiva destrutiva e negativa da morte. Esse regime se caracteriza como o das antíteses, como luz e trevas. Assim, ele subsiste nas imagens que representam a dualidade da luz e do ascensional, opondo-se ao abismo e às profundezas da morte.

A possibilidade da morte iminente desespera o personagem homem: “Tudo isso o homem vê, tudo isso desespera o homem que tenta se erguer de onde está, como se pudesse se erguer, como já há tempos não pode mais” (MOSCOVICH, 2012, p. 97). O desespero provém da incapacidade de vencer o perigo da morte. Apesar de o ser humano tentar de todas as formas lutar contra a finitude da vida, nunca consegue vencê-la. Segundo Ernest Becker, esse é o verdadeiro âmago do ser humano, ainda que o homem seja dotado de uma possível eternidade que se concretiza pela função da imaginação, ele é preso a um corpo finito, que se degrada com o passar do tempo e que define até a cessação dos sentidos vitais. A morte é a representação da finitude de tudo aquilo que é positivo, por isso ela é tão temida e indesejada. Desse modo, a sensação de não ter controle sobre a morte é o que desespera o homem que vê o perigo se aproximando da menina.

Logo em seguida, a narração do carro indo de encontro à menina é realizada por períodos coordenados com ausência de nexos frasais, ou seja, a vírgula é o único recurso coesivo utilizado para descrever a aproximação do carro. Por esse motivo, compreende-se que a leitura do seguinte trecho faz com que o leitor perceba a movimentação das ações em um instante que se esvai rapidamente, demonstrando a efemeridade do tempo e da vida:

Lá vem o para-choque rugindo, o capô troando, os últimos raios do sol batendo no vidro de maldição, os pneus comem o asfalto, o carro todo vem vindo e irá, já vem, ceifar a menina e toda a luz que existe em sair da escola e caminhar à casa dos pais. (MOSCOVICH, 2012, p. 98).

As ações atribuídas ao para-choque, ao capô e aos pneus, respectivamente pelos verbos “rugar”, “troar” e “comer” também simbolizam o animalesco e abominável objeto, reiterado pela adjetivação “de maldição” acerca do vidro do carro. Afora isso, vemos a oposição simbólica entre morte e vida por meio do carro, objeto bestial representativo da morte e dos últimos raios de sol, bem como da luz que existe em sair da escola e ir à casa dos pais, fazendo alusão à vida. Diante da proximidade dos fatos, há a seguinte narração:

O homem para de fazer força com os braços, para de sentir nas mãos o frio álgido do metal, abandona o peso morto do corpo e o peso morto das pernas à imobilidade a que está preso e pensa, dessa vez, em Deus, num Deus que teria de se fazer valer numa hora feito aquela, e o homem tenta rezar, uma reza que pode ser longa e que só chegará a termo e, quem sabe, aos ouvidos de Deus quando a vida da menina se tiver ido para a nascente de todas as preces. (MOSCOVICH, 2012, p. 98).

Esse trecho do conto possibilita depreender que o homem não só é expectador da proximidade da morte da menina, mas também é quem dirige o carro que se aproxima. A ação de parar de fazer força com os braços e de sentir o frio do metal remonta à tentativa frustrada e ineficaz de controlar a direção do carro. Após findar todos os recursos, o peso do corpo e das pernas do homem é associado a um peso morto. Morto porque não pode assumir o controle da situação, morto porque não consegue vencer a morte.

Após, o último recurso da negação da morte é invocado – Deus. O homem, já não podendo controlar a direção do carro, invoca a fé divina. Somente Deus poderia salvar a vida da menina, ou seja, há o reconhecimento da soberania da morte sobre o ser humano. Uma das atitudes frente à finitude da vida é acreditar em alguma força divina, acreditar em um depois da morte. Especificamente, os contos de Cíntia Moscovich não representam possíveis formas de vida após a morte física dos seres, mas são permeados de referências religiosas, principalmente, da religião judaica. Assim, a religião também é um elemento imbricado no imaginário social, e também uma maneira de eufemizar a morte, assim como toda a função da imaginação.

No entanto, apesar de tentar rezar e assumir a fé em Deus no receio de presenciar a morte, o homem ainda apresenta dúvidas com relação à eficácia dessa fé. A incerteza o faz pensar que a reza poderia não chegar aos ouvidos de Deus antes da morte da menina. Mais uma vez, tem-se a representação da rapidez e da efemeridade das situações vividas. Somada a isso, a concepção de morte como ciclo de iniciação se ilustra na expressão “nascente de todas as preces”, local para onde a vida da menina talvez se desloque depois do choque com o carro.

Confuso com a imobilidade diante da morte, o homem ainda esperanceia que a menina sentisse o perigo e voltasse à calçada: “[..] vem menina, vem, dá volta, olha, o carro vai te pegar – o homem quer gritar, mas grito não existe que ultrapasse a correria e todos os guinchos que operam a favor da impossibilidade” (MOSCOVICH, 2012, p. 98). Novamente, o fluxo de consciência do homem corrobora a inoperância humana diante da morte. Os gritos não eram suficientes contra todas as circunstâncias que contribuíam para a fatalidade.

Na medida em que a menina se direciona ao meio da rua, o narrador representa a morte pela imagem do “precipício do nunca mais”, objetificado pelo automóvel, descrito como “besta com ganas de inferno, trovejando seus parafusos e graxas”. O trovão, segundo a tradição bíblica, é a voz de Jeová, simbolizando principalmente sua justiça e cólera por meio da ameaça de destruição. Assim, a destruição da vida da menina é anunciada pelo ruído do carro comparado ao trovão infernal da morte que atinge o corpo da menina:

O homem vê o que não quer ver, aquilo que adivinhou que viria, o carro colhe de frente o corpo franzino, o guincho tardio dos pneus, a faixa marcada do desvio, os braços que se estendem e que soltam cadernos e livros, o vestido que se alça alado e sem graça: o corpo que voa,
voa,
voa,
voa,
voa. (MOSCOVICH, 2012, p. 99).

A morte da menina é acompanhada pela ação do verbo “voar”, no sentido de desmaterialização e liberação da alma ou do espírito. As asas são símbolos do alçar voo, da espiritualidade; e, apesar de não serem explicitamente referidas na cena da morte da menina, a imagem dos braços estendidos e do vestido que se alça alado as representam. A repetição do verbo “voar” cinco vezes no período, seguido de vírgulas e espaços longos, reitera essa condição. A simbologia do voo por meio das asas exprime geralmente uma elevação ou impulso de transcendência da condição humana. Situação essa que forma uma antítese com o significado terrificante da morte enquanto abismo infernal. Por esse motivo, reitera-se o pertencimento das imagens presentes nesse conto ao regime diurno das imagens, classificação sustentada pelo antropólogo Gilbert Durand.

Ainda na sequência da narração, tem-se a seguinte passagem: “Metros de distância voa e cai feito um pacote ocioso e grotesco no meio do asfalto, um *plaft* que banha de sangue o calor fervente de piche e fumaça” (MOSCOVICH, 2012, p. 99, grifo da autora). O sangue que banha o asfalto é associado ao calor vital e corporal, opondo-se à luz da alma e do espírito. Dessa forma, compreende-se que a ascensão do espírito é denotada pelo alçar voo da menina no momento do choque de seu corpo com o veículo da morte. Em contrapartida, a queda de seu corpo no chão simboliza a materialização terrestre por meio da simbologia do sangue que banha o asfalto.

O fecho da narrativa reitera toda a sensação de impotência humana diante da morte:

As pessoas todas correm, agora elas correm, e passam por ele, por ele que queria salvar, e gritam todos, e passam por ele, ele que queria gritar, e esbarram nele, na impotência dele, na armação dele, nas rodas dele, porque ele, diante da morte, nada mais é nessa hora do que um homem inútil preso a duas pernas que não andam e a duas rodas que não voam. (MOSCOVICH, 2012, p. 99).

As expressões “duas pernas que não andam” e “duas rodas que não voam” sugerem a interpretação de um corpo inútil naquele momento, pois o carro se move enquanto as pernas nada podem fazer. As duas rodas, então, simbolizam as duas pernas do homem, pois este se transforma em uma máquina mortal.

Vínhamos analisando o conto com a perspectiva de que o homem que assiste à aproximação da morte da menina é o condutor do veículo. No entanto, a mesma citação anterior que revela a imobilidade do homem, que está preso a duas pernas que não andam e a duas rodas que não voam possibilita uma outra interpretação desse conto, a de que o homem possa ser um cadeirante expectador da cena. Ainda que se tome essa leitura, retoma-se a incapacidade do ser humano de se sair herói diante da morte. A imobilidade física do homem, pois, reflete a insuficiência humana de agir diante da força da morte.

Os personagens desse conto não são apresentados por nomes, são basicamente um homem e uma menina, porque a morte é fatalidade para todo e qualquer ser humano. A efemeridade do tempo e da vida é a única certeza, assim como a incapacidade diante da morte também atinge qualquer pessoa. Quando se retrata a angústia e o terror diante da morte, mesmo que seja em casos específicos, se abrange toda a coletividade humana, por isso o homem e a menina não possuem nomes, porque qualquer um de nós pode assumir a identidade deles.

3.3.2 “O brilho de todas as estrelas”

O conto “O brilho de todas as estrelas” é narrado em terceira pessoa do discurso e conta a história do personagem “velho” e de sua relação com a natureza, com o cachorro e com o filho diante da morte de uma mulher, interpretada como sua esposa. Logo no início da narrativa, lê-se que o personagem atribui muita atenção aos fenômenos da natureza, conforme a seguinte passagem: “O velho tinha aquele espanto com as coisas do céu. Com a ameaça de furacões e tormentas, com a possibilidade de geada ou neve, com a perspectiva de calor ou rajadas de vento” (MOSCOVICH, 2012, p. 59). Compreende-se que todos os fenômenos naturais não são controláveis pelo ser humano, por isso o sentimento de espanto sentido pelo

velho. Ademais, a aludida citação se refere aos fenômenos tomados como destruidores, degradadores ou arrasadores dos bens e das vidas das pessoas, como, por exemplo, furacões, tormentas, rajadas de vento, geada e neve, todos os elementos que caracterizam a força negativa da natureza sobre o ser humano. Encontra-se nessas palavras a simbologia do destrutível, com uma força que não se consegue controlar, tão pouco modificar seu percurso.

Na sequência, o narrador apresenta a cumplicidade do velho com seu cão, cujo nome Astro possui referência às qualidades transcendentais de luz caracterizadoras do céu. Dessa forma, o nome do cão também é um elemento que enfatiza a atenção e o gosto do personagem velho pelo mistério da natureza. A simbologia atrelada ao nome “Astro” revela a interpretação daquilo que é regular. Os astros possuem a característica da regularidade inflexível, já que se mantêm por movimentos circulares, sinalizando a perfeição. Assim, a citação de que o cachorro estava sempre ao lado de seu dono designa esse comportamento regular do cão: “O cachorro, que sempre ficava aos pés do dono, trocava as orelhas” (MOSCOVICH, 2012, p. 59).

Inversamente à cumplicidade que nutria por seu cão, o velho mantinha com o filho uma relação dificultosa: “O filho, esse nunca respondia, nunca, muito menos escondia o ar de amado. Passava grande parte dos dias trancado no quarto, ouvindo música no último, quase sempre com uns amigos, marmanjos que entravam e saíam feito sombras” (MOSCOVICH, 2012, p. 59).

O filho, que sempre se mantinha calado em relação ao pai, em um certo dia, na hora do almoço, resolve falar:

– Não vejo a hora de ir embora desta merda – deu um tapinha com a mão no ar. – Um velho e um cachorro, que saco, – levantou-se e foi para o quarto, batendo a porta. O pai não reagiu.

Por isso, quando o filho arranhou emprego em Porto Alegre e foi embora de casa, o homem nem reparou muito. Continuou falando sozinho. Sozinho não, continuou falando com seu cão. (MOSCOVICH, 2012, p. 60).

Tal fragmento enfatiza novamente o companheirismo de Astro em relação ao seu dono e a contradição entre as duas relações: enquanto o filho abandona seu pai, o cão continua ao lado deste. A solidão em que o homem estava imerso, mesmo com a presença do filho em casa, era tão grande que ele não estranha a ausência do filho quando este sai de casa para trabalhar em Porto Alegre. Assim, o velho permanece em casa, somente com a companhia de Astro.

Cabe destacar que a simbologia do animal cão está associada também à morte e aos infernos pelo seu aspecto teriomórfico. Uma das possíveis funções míticas do cachorro é a de companheirismo do homem na noite da morte, após ter sido seu companheiro também do dia da vida. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2016, p. 176). Portanto, o cão do velho o acompanha regularmente nessa primeira morte que encontramos na narrativa, a morte simbólica da relação pai-filho, que já era abalada e que se encerra com a ida do filho a Porto Alegre.

A narração apresenta ainda o ambiente em que o conto se passava: “Amanhecera fazia bem pouquinho, e ainda se ouvia, aqui e ali, o cocoricó de algum galo. A cerração se adensava mais e mais. Era muito frio.”. Embora o espaço da narrativa se apresente, implicitamente, em alguma cidade do interior do Rio Grande do Sul, próxima a Porto Alegre, é possível interpretar o frio e a cerração não somente como aspectos climáticos da região sul do Brasil, mas como o personagem se sentia por dentro. A cerração, sinônimo de nevoeiro, é símbolo do indeterminado, “quando as formas não se distinguem ainda, ou quando as formas antigas que estão desaparecendo ainda não foram substituídas por formas novas e precisas” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2016, p. 634). Assim, a imprecisão das formas representadas pela névoa demonstra a escuridão e o breu, nos quais o velho estava imerso, podendo ser percebida como uma fase de transição entre dois estados. O mistério da natureza e a negatividade do frio eram os aspectos que preenchiam o interior do personagem velho.

A cena descrita logo após essa informação também converge ao redor do simbolismo do mistério:

Um cavalo de olhos sonados puxava uma carroça, que se sacudia em trancos no girar redondo. Caminhava a passo, e as ferraduras contra as pedras do calçamento levantavam um som cavo que percutia na neblina. Os paralelepípedos brilhavam de tão úmidos. O cavalo chegou a escorregar as ferraduras umas três vezes. Mastigava os arreios para se conter ao mesmo tempo que bufava seu cansaço (MOSCOVICH, 2012, p. 60).

O cavalo pode ser associado em diversas culturas às trevas do mundo ctoniano. Ele é símbolo da morte e do presságio de degradação da vida. Tal como o cão, o cavalo assume a simbologia de psicopompo, ou seja, clarividente durante a noite, é quem assume o comando do galope, quando seu cavaleiro se torna cego pela escuridão, sendo seu guia e intercessor. A descrição da cena anterior, que se passa no final da noite, ao amanhecer, além de demonstrar a imagem do cavalo em meio à imprecisão entre noite e dia, localiza-o em meio ao mistério da neblina.

Sob essa ótica, é possível associar a rapidez da corrida do cavalo ao tempo e à sua continuidade. Mesmo “sonado” e cansado, o cavalo caminha sacudindo a carroça, não se deixando vencer, nem mesmo pela umidade das pedras que o faziam escorregar. O transcorrer do tempo é traduzido a partir da expressão “no girar redondo”. O movimento giratório da roda é frequentemente símbolo temporal, análogo ao ciclo da vida. Dessa maneira, a citação anterior revela a circunstância à qual o personagem velho está submetido na narrativa, isto é, à transitoriedade da vida, que se constitui a partir dos mistérios e das imprecisões, relacionados à simbologia dos fenômenos naturais que, por sinal, despertavam atenção e espanto no velho.

Até esse momento da narrativa, o personagem protagonista sempre é referido como “velho”. Essa imagem, ao contrário da rapidez e agilidade do cavalo, simboliza a longevidade. Segundo Chevalier e Gheerbrant, a velhice se caracteriza como “um longo acúmulo de experiência e de reflexão, que é apenas uma imagem imperfeita da imortalidade” (2016, p.934). Tal acepção é reforçada *a posteriori* com a revelação do nome do personagem.

Após a passagem do cavalo, a narrativa relata o seguinte: “duas figuras surgiram, vindas lá de dentro. Pararam na soleira. Nem se mexiam. De tão imóveis, as silhuetas pareciam levitar sob o umbral: um velho e um cachorro. Ernesto e Astro” (MOSCOVICH, 2012, p. 61). Cabe salientar que a origem do nome Ernesto é germânica, proveniente de *Ernestus*, que, por sua vez, originou-se de *eornost* e significa “combatente sério”, “combatente firme”, “o que batalha até a morte”⁹. A partir disso, supõe-se uma relação entre a simbologia do nome Ernesto e a simbologia da velhice, a julgar pela maneira como o personagem era caracterizado e chamado desde o início do conto. A velhice, representação da longevidade, e por isso, imagem de uma falsa imortalidade, como já comentamos anteriormente, aproxima-se do conceito atribuído ao nome Ernesto, pela firmeza e combate até a morte. A longevidade, então, pode ser interpretada também como a firmeza e o combate contra a morte; no entanto, a morte é soberana, e o significado de Ernesto é a firmeza somente até a chegada da morte.

Os dois, Ernesto e Astro, direcionam-se, então, a ver as plantas sob o pequeno raio de sol que surge quebrando o céu. Nesse sentido, encontra-se uma imagem simbolizadora da energia solar. As plantas são manifestação da vida e da eternidade por meio de suas sementes; são consideradas o primeiro estágio da vida, simbolizando, acima de tudo, o nascimento contínuo. A fertilidade que fornecem para a terra após a sua morte é capaz de gerar uma nova vida. Essa simbologia é interpretada pela seguinte passagem: “A touceira de alfazema se

⁹ Informações retiradas do *site*: < <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/ernesto/>>. Acesso em 02 de julho de 2017.

projetava para o alto e para os lados. Armação muito vigorosa. Ernesto abriu a metade de um sorriso: “– A lua mudou. Tudo floresce, até o que não é daqui” (MOSCOVICH, 2012, p. 61). Segundo a concepção do personagem, a mudança na fase da lua é responsável pelo viço da planta, que apesar de não ser nativa, estava a florescer, vigorosamente, com seus galhos crescidos. Assim, a viscosidade da planta é para Ernesto uma admiração, algo raro de acontecer. Contrariando as expectativas da morte, a imagem da planta também insiste em demonstrar seu vigor no trecho a seguir:

Ernesto impôs a unha do polegar contra a polpa da planta, esmagando-a contra os dedos. Uma névoa fresca veio do talo machucado. As narinas do homem se abriram, o perfume era vivo – tão constrangedor como pode ser flor rara em viço no inverno do Sul.
Ernesto agarrou ainda outro galho.
E outro.
E os esmagava entre os dedos, e a planta respondia com aquela pungência, um ar novo, qualidade de recém-feito.
Outro galho, mais outro, outros tantos, [...] o perfume era doloroso de atrito às narinas e subia até a testa e se esparramava pela frente, latejando, como nevralgia. Uma dor. (MOSCOVICH, 2012, p. 61).

A planta também assegura sua vivacidade pelo perfume exalado sempre que Ernesto, por várias vezes, aperta o talo contra os dedos, machucando-a e degradando-a. O perfume da alfazema era vivo, como nos mostra a citação, e dessa maneira é considerado como símbolo da vida. Logo, a planta alfazema, “que, de fato, fulgurava”, e apresentava uma grande saúde é símbolo oposto ao ambiente aludido anteriormente, marcado pela incerteza e pelo mistério da noite, pelo vazio e solidão, nos quais Ernesto vivia. O perfume vivo da alfazema aflora em Ernesto uma lembrança:

Os dedos de Ernesto cheiravam a lavanda, um perfume antigo. O mesmo que, anos antes, visitava todos os cômodos da casa e que, assim selvagem e fresco, se adoçava na nuca lisa, de onde brotavam os fios inaugurais da cabeleira negra. A nuca, o pescoço, o colo, os dois seios espremidos de fartura, o regaço – tudo com o mesmo cheiro espirituoso e limpo. Aquele pé de alfazema voltava ao que ali já não estava, feito luz de uma estrela extinta (MOSCOVICH, 2012, p. 63).

A descrição acima demonstra que o cheiro da alfazema o fazia se lembrar de uma mulher. Uma mulher descrita, principalmente, pela sua cabeleira negra e seus seios. Ressalta-se que o cabelo é a parte do corpo que mantém relação íntima com o sujeito. Com referência à mulher, o cabelo simbolicamente é sua principal arma, ligada à provocação sensual. Dessa forma, a lembrança de Ernesto se inicia pela nuca e os cabelos, passando ao corpo e aos seios

da mulher. O perfume da alfazema lembrava a ausência desta, o que causa dor no íntimo do personagem.

Após a lembrança da mulher, Ernesto retorna ao interior da casa, seu espaço íntimo, e se acostuma com a escuridão das janelas e das portas fechadas. Compreende-se, dessa forma, que o pé de alfazema, caracterizando o vigor da vida, fez Ernesto resgatar memórias de quando se sentia vívido, na presença da mulher que preenchia os cômodos da casa com vitalidade e perfume das alfazemas. No entanto, logo que abre os olhos, joga o ramallete no chão e ordena a Astro que entre, retornando ao ambiente escuro e vazio que se tornara a casa com a ausência dessa mulher.

O luto mantido pelo “velho” se interrompe com o som do telefone. Era seu filho, que tentava uma reaproximação:

Vinha de visita no domingo, tanto tempo, ia levar um amigo, passariam o dia lá, e também, tinha visto um telescópio, o pai poderia observar as estrelas de noite, até as crateras da Lua, o preço era bom, mil e quinhentos, de barbada, e também precisava de algum no bolso, se o pai quisesse ajudar, mais uns mil e quinhentos iam bem, muito bem, podia ser, tudo de acordo? (MOSOCOVICH, 2012, p. 64).

A imagem do telescópio que amplia o sentido da visão ligada às estrelas e à lua é interpretada como possibilidade de entendimento dos referidos astros. Ernesto atestava interesse nos fenômenos da natureza e nos astros, justamente pelo teor impreciso que estes possuíam, assemelhando-se ao estado no qual o personagem se encontrava com a ausência da mulher. Além disso, a reaproximação do filho pode ser encarada como falsa, já que este usa o objeto para desvelar sua real necessidade: dinheiro para se manter em Porto Alegre.

Dessa forma, Ernesto, em frente à janela, avista novamente o pé de alfazema cujo perfume, agora, o faz lembrar do filho ainda bebê. Mais uma vez o cheiro da alfazema é associado a um episódio de sua vida: “lembrou do filho pequeno, da pele lisinha, da boquinha cor-de-rosa, das covinhas no riso, dos cílios espessos e da bundinha gorducha”. (MOSOCIVCH, 2012, p. 64). Todavia, a criança, símbolo da pureza e da inocência, não é reconhecida pelo pai na imagem do filho adulto: “Foi só então que falou, a única reação antes de bater o telefone num tranco áspero: – Enfia esse telescópio no rabo. Não me aparece na frente” (MOSCOVIH, 2012, p. 64). Há nessa passagem, então, a ratificação da morte do laço entre o pai e o filho.

Ao anoitecer, “quando o sol ia se pondo e a cerração já havia se escoado no buraco do tempo, Ernesto pegou a tesoura de poda na despensa” (MOSCOVICH, 2012, p. 64). No

fragmento, tem-se a metáfora construída pela expressão “buraco do tempo” para determinar o local de onde surge a cerração. A imagem do buraco simbolicamente é repleta de sentidos; a mais expressiva nesse contexto é a designação da abertura para o desconhecido. Nesse sentido, o buraco converge com a imagem da cerração, a qual sempre é descrita na narrativa ao anoitecer e ao amanhecer, que, conforme já dito, simboliza a imprecisão e o mistério das formas, nada mais do que o desconhecido, traduzido na imagem do buraco.

Em meio ao ambiente lúgubre do crepúsculo, ressurgiu a imagem do cavalo: “A mesma carroça da manhã passava tranqueando na frente de casa, em sentido contrário. Astro ladrava e pulava junto ao portão. O cavalo mastigava os arreios e bufava”. (MOSCOVICH, 2012, p. 65). No entanto, a imagem do cavalo noturno que se assemelhava à efemeridade e continuidade do tempo pela sua corrida, agora tranqueia, além disso, em sentido contrário. Depreende-se que nesse momento o tempo pausa, lançando-se ao revés, à espera do fecho da narrativa, em que Ernesto colhe um ramalhete de alfazemas sob a dor da perda: “O velho empunhou a tesoura e curvou-se adiante, como para cortar os galhos, mas a mão estacou, suspensa e boba. Disse: – Meu Deus” (MOSCOVICH, 2012, p. 65). A mão de Ernesto vacila no ápice da coleta. Assim como o cavalo tranqueia, a mão estaca. Os sentidos se imobilizam diante do horror da lembrança. O cão, por sua vez, também se mantém estático:

Astro ficou parado sobre as patas traseiras, enquanto as dianteiras buscaram o apoio dos ombros do dono. Ernesto retribuiu o abraço. Ficaram assim por um bom tempo. Até que Astro lambeu o rosto salgado do dono. O velho deu duas batidinhas no dorso de Astro, que voltou ao apoio das quatro patas:
– Não é nada, é que dói. (MOSCOVICH, 2012, p.65).

Afora a pausa do cão, a citação anterior também reitera a sua simbologia, cujo mais forte aspecto é o companheirismo que preserva com seu dono, tanto na vida, como na morte. Astro sempre acompanhou Ernesto, tanto nos momentos de dor pela ausência da mulher, quanto no rompimento com o filho. Essas duas mortes, uma física e outra simbólica, são caminhos percorridos por Ernesto sempre junto a Astro, inclusive durante os comentários sobre os mistérios naturais da Terra. O cão acompanha seu dono sob quaisquer circunstâncias, fortalecendo a ideia expressa em seu nome, de regularidade perfeita da ordem dos astros.

Após esse momento de dor junto a Astro, Ernesto arma o buquê, indicativo dos quatro anos da perda dessa mulher, que se supõe ser sua esposa:

A alfazema que fulgurava, as flores, as folhinhas serrilhadas, o verde tirando ao cinza, tudo existia de maneira mais eficaz – um ramalhete. Como se

tratava de amor, e como amava o cachorro, bateu a mão na perna, ordenando que Astro caminhasse junto. Falou:

- Vamos.

Os dois cruzaram o portão. Ernesto consultou o céu:

- Amanhã vai ser um lindo dia.

Partiram, consolados (MOSCOVICH, 2012, p. 65-66).

Confere-se que o personagem Ernesto vive rodeado de imagens convergentes ao símbolo da morte. A atenção despendida para os fenômenos da natureza se dá porque estes são incontroláveis pelo ser humano e se assemelham à força mortal, destino de todo ser vivo. Por conseguinte, a morte da esposa o faz percorrer um caminho transitório, carregado de mistérios, transfigurados no enredo pelo silêncio e pela solidão em que o homem se encontrava, bem como pelas imagens da cerração e do buraco temporal. Ademais, a ruptura de sua relação com o filho caracteriza uma segunda morte na narrativa, de índole simbólica.

O final do conto revela que embora Ernesto, chamado nas primeiras páginas do conto de “velho”, tenha combatido a morte até o final, o sentimento de consolação é o que prevalece diante da certeza de que a morte é invencível. Esse sentimento é transposto explicitamente na citação anterior, com a afirmação de que ambos os personagens partiram consolados e, também, implicitamente, pela prospecção de um lindo amanhã, expresso na fala do personagem. Esse prenúncio de um dia lindo é paradoxal quanto às primeiras descrições dos fenômenos da natureza que causavam espanto no personagem, visto que figuravam a destruição e degradação daquilo que é positivo, a exemplo das tormentas e dos temporais. Com isso, compreende-se que ao final do conto as formas imprecisas veladas pela cerração vão aparecendo sob a luz do dia, com a certeza de que não se pode vencer a morte, mas que se pode brilhar, assim como as estrelas. Esse pensamento, pois, é o fecho da narrativa, com a seguinte citação: “As estrelas, mesmo mortas, brilhavam” (MOSCOVICH, 2012, p. 66).

3.3.3 Gatos adoram peixe, mas odeiam molhar as patas

A narrativa “Gatos adoram peixe, mas odeiam molhar as patas” também é discursada sob a ótica de terceira pessoa. O narrador, onisciente, revela o conflito interior sofrido pelo personagem Saulzinho no que se refere à sua vida. O conto principia descrevendo as volições de Saulzinho, enquanto trabalhava, já à noite, na ferragem da família:

De repente, num gesto raivoso, o rapaz fincou chave de fenda no balcão:

- Não quero mais que me tratem como uma criança! [...] Saulzinho continuou: - *Saulzinho*, uma pinoia! [...]. Saulzinho agigantava-se: - Meu

nome é Saul! – bateu com a mão livre sobre o peito. – Saul, como o primeiro rei de Israel! [...] Saul investia, alteando o tom da voz:
- Vida nova. Nunca mais o nhem-nhem-nhem da mamãe! (MOSCOVICH, 2012, p. 13-14, grifos da autora).

As falas de Saulzinho eram direcionadas ao gato Mishmash, “que enroscado numa almofada sobre o balcão, ronronava o prazer do sono”. Segundo o narrador, as proporções corporais eram uma afinidade entre os dois personagens: “dono e bicho não podiam estar mais gordos”. Assim, a imagem da gordura, símbolo da abundância e da riqueza, está presente em ambos. Pode-se relacionar a abundância e a riqueza com a relação de poder, aspectos encontrados na figura do primeiro rei de Israel, Saul, a quem o próprio personagem se compara. Conforme a Bíblia¹⁰, Saul foi o escolhido por Deus para reinar sobre o povo de Israel e o libertar dos Filisteus. A gordura é representada nessa parábola pelo óleo de azeite, usado por Samuel no ritual de unção à Saul:

Samuel disse a Saul:

- Eu tenho um recado de Deus para você. Samuel tinha levado consigo um frasco de azeite. Ele derramou o azeite na cabeça de Saul, beijou-o e disse:
- O senhor está ungindo você como o chefe do seu povo, o povo de Israel. (BÍBLIA, I Samuel, 10.1).

Dessa forma, entende-se o óleo de azeite como símbolo do poder que, vertido nos personagens Saulzinho e Mishmash, transformou-se na gordura corporal, dotada de um teor de satírico: “Antes de seguir para a casa, levantou o cós da calça, que teimava em se dobrar ao peso da barriga. Apesar disso, sentia-se um recém-ungido. Seguiu a rua com passo marcial e só perdeu a realeza na subida da lomba” (MOSCOVICH, 2012, p. 15). Ao se comparar com o rei Saul, Saulzinho demonstra o almejo pelo poder. Poder para se desvincular dos costumes familiares e do convívio que mantinha com a mãe, caracterizada por uma relação quase infantil. Além disso, o gato, animal de estimação de Saulzinho, também se imbrica a uma simbologia oscilante entre as tendências benéficas e maléficas. Talvez por essa característica, o nome do animal seja Mishmash, termo que na língua inglesa significa “mistura das coisas”.

A figuração do gato pode ser observada por sua índole de emancipação, própria à natureza felina, em relação a seu dono. Apesar de reconhecerem seus “senhores”, os gatos agem de maneira própria, não respondendo de forma imediata como os cachorros, sendo estes animais que demonstram a fidelidade aos seus donos, sempre prontos a acompanhá-los. Independência é uma palavra que define muito bem o gato: ele atende ao dono se estiver com

¹⁰ Primeiro livro de Samuel: 9. 26-27

vontade. Diante das reclamações e expressões de Saulzinho, absorto com a situação enfrentada, Mishmash quase não expressava reação alguma, levantava as orelhas, abria um dos olhos, ou mesmo batia o rabo, comportamento caracterizador da soberania dos felinos.

O gato, então, é interpretado como a personificação do desejo de independência de Saulzinho. Movido por esse desejo, o personagem relatava ao gato as ações que tomaria a partir daquele momento: “alugaria um apartamento, moraria sozinho, andaria de cuecas o tempo todo, se entupiria de salames e linguiças e encheria a cama de mulheres”. (MOSCOVICH, 2012, p. 14). Nota-se que todos os verbos do enunciado são flexionados no tempo futuro do pretérito, expressando a indignação de Saulzinho, mas também a rescindibilidade de suas ambições. Tal flexão configura uma marca linguística que anteciparia a incerteza das ações de Saulzinho.

Em sua casa, Saulzinho se depara com a presença da mãe:

Ao ver o filho, dona Berta avançou em sua direção, desmanchando-se em ói-ói-óis. [...] Saulzinho bem que odiava ser chamado de “criança linda” e bem que tentava se desvencilhar da beijação, mas temia qualquer gesto mais brusco. Passava-lhe pela cabeça parte do discurso que ensaiara na ferragem, que ele não era mais *a criança da mamãe*, muito menos, *o menino mais bonito do mundo*, longe disso, estava com quarenta e oito anos, cento e quarenta e nove quilos, que tinha direito a tratamento de adulto. (MOSCOVICH, p. 15-16, grifos da autora).

A passagem descrita ilustra a maneira como a mãe trata o filho de quarenta e oito anos. Embora Saulzinho tentasse elucidar para sua mãe a necessidade de romper com aquele tipo de convivência, o personagem logo que vê a mesa do jantar, servida com bolinhos de peixe, “sentiu sua vontade de independência minguar feito passa de uva. Era um infeliz prisioneiro, mas também ninguém podia ser feliz de barriga vazia” (MOSCOVICH, 2012, p. 16).

Durante o jantar, dona Berta comenta sobre as subas dos alimentos e agradece aos céus pela ferragem, herança deixada pelo marido falecido. Reclama da solidão em que se encontrava e conta sobre a presença de Seu Natálio, um amigo que a havia visitado para tomar chá. Saulzinho, em meio aos pensamentos de libertação e autonomia, fica consternado com a notícia, batendo na mesa: “- Seu Natálio, aquele maluco, esteve aqui?” (MOSCOVICH, 2012, p.17). A notícia dada pela mãe não agrada nada a Saulzinho, que se “emburra” e avisa que vai se deitar. A mãe, novamente, reage mimando o filho como se ele fosse uma criança: “parou de tirar a louça da mesa, e tapou-o de beijos, ria-se, arrulhava em torno do rebento, seu Saulzinho, vejam só, falando grosso, já estava mesmo ficando um homenzinho”

(MOSCOVICH, 2012, p.17). A própria narração de que Saulzinho se emburrara também evidencia que não só a mãe o tratava igual criança, mas que ele também possuía atitudes e comportamentos infantis, resultante dessa relação.

Nem bem meia hora que Saulzinho tinha deitado, a mãe, como em todas as outras noites, entrou no quarto, puxou-lhes as cobertas, deu-lhe um beijo e apagou a luz do quarto. Antes de sair, disse uns agradamentos em ídiche, convocando a proteção divina para o sono do filhinho. Ele adormeceu e sonhou que reinava sobre todo Israel (MOSCOVICH, 2012, p. 17-18).

Novamente, enfatiza-se com a descrição anterior a relação de dependência de Saulzinho com sua mãe, contradizendo todo o discurso proferido pelo personagem no início da narrativa. Após adormecer, Saulzinho ainda sonha com o poder de reinar Israel, ou seja, devaneia sobre seu desejo de poder e de se tornar autônomo.

A figura do rei Saul, além de simbolizar a autonomia e o poder almejados por Saulzinho, na tentativa de se desvincular de sua mãe, também simboliza a confiança e o modo como Saulzinho se sente ao ser o centro da atenção da mãe. Nesse momento, Saulzinho é rei em sua casa, atraindo para si toda a atenção de dona Berta, a qual, depois da morte do marido, entregava-se inteiramente para a casa e para o cuidado com o filho. Por isso, a imagem do rei Saul é ambígua, pois serve de interpretação seja para o desejo de poderio e autonomia de Saulzinho, seja para o reinado que ele já mantinha no seio da sua família.

A tentativa de Saulzinho em romper a relação de dependência com a mãe também é compreendida como o intento de controlar uma forma de morte, não física como a de seu pai, mas sim simbólica. Essa ambição de controlar a morte é mantida por Saulzinho espelhado na imagem de Saul, rei que travou várias batalhas defendendo o povo de Israel de seus inimigos e que sempre se saía vencedor. No entanto, após desobedecer às ordens divinas, o rei Saul foi castigado por Deus, sendo destituído de seu posto. O combate de Saulzinho com morte, ao tentar controlá-la, também não possui êxito. Mesmo, com todo o ensaio na ferragem, Saulzinho se submete a todas as carícias da mãe, indo dormir com a benção materna evocada em ídiche.

Vê-se no personagem Saulzinho a manifestação do combatente, em vista de sua posição de herói diante da possibilidade da morte. Esse heroísmo contra a morte dialoga com as concepções explanadas por Ernest Becker, em que o ser humano tenta de qualquer forma vencer a morte. Saulzinho e dona Berta conviviam com o luto e a ausência do pai. A morte, em seu sentido físico, demonstrou ao protagonista ser incontrolável e invencível. Assim, uma das formas que o personagem encontra de combater a morte é na investida de controlá-la

simbolicamente, assinalada na narrativa pelo desejo de rompimento com a relação de dependência que conservava com a mãe. Esse desejo também foi vencido, já que o mesmo não consegue se desvincular de dona Berta, como gostaria.

A partir dessa análise, direcionamo-nos para uma segunda parte da narrativa, na qual a ruptura de relacionamento, tanto almejada por Saulzinho, principia a acontecer, no entanto, não sob sua vontade e, sim, sob as circunstâncias de dona Berta: “O dia seguinte passou entre clientes, devoluções e pedidos de buchas e pregos de fábrica. O almoço de Saulzinho foi a vianda da padaria. A mãe não apareceu para ajudar no caixa. Telefonou avisando que ia no cabelereiro” (MOSCOVICH, 2012, p. 18). A narração dessa passagem é o momento em que o conto inicia a descrição da mudança de hábitos da dona Berta. No final do expediente, Saulzinho novamente conversava com o gato, decidido em chegar à casa e conversar com a mãe sobre seu desejo. Entretanto, uma surpresa o acomete:

Na sala, a mãe e seu Natálio conversavam entre xícaras de chá. A mãe havia pintado o cabelo de acaju e, por trás dos óculos, usava uma berrante sombra nos olhos. Saulzinho estacou, incrédulo. Dona Berta não pareceu dar muita bola à chegada do filho [...] A mãe, toda coquete dentro do taierzinho verde-água esclareceu que havia comida no forno. E que ela e seu Natálio iam ao cinema, mas depois um jantarzinho, quem sabe até dançar no Clube da Saudade, não é, Natálio? (MOSCOVICH, 2012, p. 19).

Fatalmente, a aproximação de dona Berta com seu Natálio retira Saulzinho do centro de atenção da mãe. Cabe ressaltar o modo como dona Berta se veste e o entusiasmo para se divertir com Natálio, tratando-o sem pronome de senhoria, o que denota certa intimidade entre os dois personagens; em verdade, a tintura do cabelo acaju e a sombra nos olhos, por detrás dos óculos, anunciam o início de romance entre o casal. Diante da contemplação da cena, Saulzinho sente o prenúncio da morte de sua relação com a mãe, que o faz se lembrar da morte física de seu pai:

Saulzinho sentiu-se secar por dentro, como a passa de uma uva ou de um damasco ou, pior, como um árido figo turco. [...] Encaminhou-se curvado para a cozinha. Não jantava sozinho desde que o pai morrera, fazia uns vinte anos. A lembrança da morte do pai, inclusive, causou-lhe uma grande tristeza. (MOSCOVICH, 2012, p. 19).

A expressão “secar por dentro” é interpretada como imagem da degradação da vida, já que a água e o sumo, no caso das frutas, como a uva, o damasco e o figo, seriam o símbolo da vida e da fertilidade. Todas as três frutas citadas são suculentas, logo, transbordam

vivacidade. Com a ausência da mãe, Saulzinho se sente no processo de secagem como o das tais frutas, simbolizando, assim, a degradação da vida.

Ao deitar-se, ainda na ausência da mãe, Saulzinho novamente sonha com a força e o poder do rei de Israel, que corresponde ao seu desejo de controle da morte, que ainda o animava. No entanto, o relato do conto demonstra que, assim como Saul foi destituído de seu trono, Saulzinho também era afastado aos poucos da atenção suprema da mãe: “Adormeceu com a luz acesa – mesmo porque não havia ninguém para apagar coisa nenhuma” (MOSCOVICH, 2012, p. 19-20).

A decadência da relação de dependência entre o filho e a mãe e da passagem temporal que convergem em torno da simbologia da morte, refletem-se na ferragem da família, cujo nome “era possível ler apenas ‘Ferragem Abramov’. A lâmpada que iluminava a parte do “ich” havia queimado”. (MOSCOVICH, 2012, p. 20, grifos da autora). As mudanças comportamentais de dona Berta mostram a Saulzinho, mais uma vez, que a morte é soberana. Apesar de ele ter esperado um bom tempo por este momento de ruptura com os demasiados carinhos da mãe, Saulzinho percebe que não é ele quem controla esse processo, passando outra vez por um estado de luto, já que a morte simbólica se concretiza contra a sua vontade, assim como a morte física de seu pai: “aquilo que parecia um desrespeito com a imagem abençoada do pai também fez Saulzinho perder a vontade de independência. E o apetite. Chegou a emagrecer, e o cinto que prendia as calças foi diminuindo em três furos” (MOSCOVICH, 2012, p. 20). Nessa citação, o emagrecimento do personagem revela a situação de regressão do poder e da autonomia antes expressos pela gordura, visto que Saulzinho emagrece e perde a vontade de se autogovernar.

Diferentemente do personagem protagonista, Mishmash, o gato, que era a representação do desejo de independência e autonomia de Saulzinho, continua cada vez mais robusto e redondo. Seus atributos felinos não mudam, ele permanece expondo sua independência em relação ao dono. As mudanças de hábito de dona Berta também podem ser interpretadas como uma forma de morte, em seu sentido reconstrutivo de renascimento, pois o personagem sai do estado de luto e se abre para as possibilidades da vida, com a companhia de seu Natálio. Para Philip Kapleau, não somos os mesmos a cada segundo que passa. Essas constantes mudanças caracterizam os estados de morte e renovação que estão arraigados na vivência do ser humano.

Ao final do conto, dona Berta anuncia o novo casamento: “Saulzinho pode muito bem se virar sozinho, já é homem grande, não é, mein kindale?” – O rapaz foi para a cama sem jantar. Mesmo porque não havia o que comer” (MOSCOVICH, 2012, p. 21).

A citação anterior revela alternância de atitudes da mulher, que antes despendia todo seu cuidado para o filho e agora, finalmente, dá-lhe a liberdade tão sonhada. Todavia, vê-se que a atitude de Saulzinho é contrária à esperada, visto que o personagem não consegue se desvincular dos agrados e dos afagos de sua mãe, tampouco se demonstra autônomo diante de sua ausência, indo para a cama sem jantar, por não haver comida pronta. Tal etapa em que o filho perde seus regalos se assemelha ao estágio de luto e de dor de uma morte:

Naquela noite, a que seria apenas mais uma de odiosa série, a mãe não veio, não puxou as cobertas, não apagou a luz, não pediu a proteção divina para o sono do filho. Antes de adormecer e antes de entrar no sonho em que era o rei de Israel, Saulzinho enxugou uma lágrima gorda e insistente que ainda teimava em brilhar no escuro. (MOSCOVICH, 2012, p. 21).

A lágrima é a imagem da dor e se interliga à simbologia do sal, já que é salgada, assim tal quais as águas do mar. O sal, por sua vez, é “ao mesmo tempo, conservador de alimentos e destruidor pela corrosão. Por isso, o seu símbolo se aplica à lei das transmutações físicas e à lei das transmutações morais e espirituais.” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2016, p. 797). Assim o sal simboliza a purificação, por meio da destruição daquilo que é negativo, dando a conservação àquilo que é positivo. Portanto, embora Saulzinho tenha perdido a vontade de independência, sendo vencido pela força da morte, a lágrima que escorre de seus olhos é gorda. Saulzinho, então, ainda mantém um feixe de esperança, representado pelo poder da lágrima de brilhar, mesmo no escuro.

3.3.4 “Um coração de mãe”

O conto “Um coração de mãe”, narrado em terceira pessoa, desvela as angústias e os sentimentos sofridos por dona Dóris nos últimos momentos de sua vida, bem como suas reflexões e reações diante da morte. Com isso, a narrativa possui como marcação temporal do início de enredo a novela das oito, conforme expressam as primeiras linhas do conto: “A novela das oito já estava acabando quando dona Dóris começou com uma queimação na boca do estômago”. (MOSCOVICH, 2012, p. 67). Verifica-se, por meio dessa citação, que a história se passa no período da noite, o qual, segundo o imaginário cultural grego, cria o sono e a morte, os sonhos e as angústias, a ternura e o engano. Assim, a noite encerra concomitantemente em sua simbologia a dualidade das trevas e da preparação para o dia. A noite é interpretada como o começo do dia, simboliza as germinações e o tempo das gestações que geram a vida. Em virtude disso, supõe-se que a narrativa, relacionada ao

símbolo da noite, simboliza o retorno ao indeterminado, onde os pesadelos se misturam aos monstros, liberando a imagem do eterno inconsciente, uma das concepções da morte de acordo com as considerações expressas anteriormente.

Chama-nos atenção também a marcação do horário em que dona Dória começa a se sentir mal, quase no final da novela das oito horas. A simbologia desse número está associada à simbologia da roda e sua significação de eternidade pela regeneração e renascimento, pois oito são seus raios. Conforme Chevalier e Gheerbrant, a forma octogonal, ou seja, uma forma que possui oito lados assume o valor de mediação entre o quadrado e o círculo, simbolizando também a mediação entre o céu e a terra, de maneira a assumir relação com o mundo intermediário. Essa mediação entre a terra e o céu pode ser interpretada como eternidade, simbologia também presente na cultura cristã. Santo Agostinho anuncia que, depois do sétimo dia, o oitavo assinala a vida dos justos e a condenação dos ímpios; portanto, é símbolo da ressurreição ou da transfiguração, prenunciador de um futuro eterno. Para finalizar, a eternidade do oito também se expressa na matemática, pois o infinito é representado pelo número oito deitado: ∞ . (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2016, p. 651-652).

Nessa perspectiva, a marcação do período da noite, em que dona Dóris sente os primeiros sintomas do mal-estar, revela o presságio de morte, símbolo ambíguo por natureza, representando por um lado a degradação e a finitude do Homem e, por outro, a eternidade dos constantes ciclos de nascimento, morte e renascimento. A morte, por exemplo, indica o aspecto perecível e destrutível da existência, mas simboliza também a libertação das penas e preocupações terrenas.

A reação do personagem ao sentir os primeiros desconfortos é compreendida pela banalidade da situação: um simples mal-estar. Cabe-nos pensar nesse momento que o ser humano vive sem pensar na morte, pois apesar de que ela seja certeza para todos os seres vivos, a saúde psicológica humana a faz esquecer. Dessa forma, é como se bloqueássemos a compreensão da possibilidade constante da morte em nossa vida. Assim, dona Dóris demonstra estranheza aos seus mal-estares, pois não era habitual sentir dores no estômago, mas também não cogita se tratar de algo mais sério: “considerou que não devia ter se deitado logo depois da janta, o estômago pesava, podia ser até um resfriado daqueles, o tempo andava uma loucura, o organismo não tinha como resistir” (MOSCOVICH, 2012, p. 67). Nessa passagem, apesar de não manifestar preocupação com o desconforto sentido, dona Dóris atribui aos seus sintomas a imprecisão do tempo. Imprecisão esta que também converge, juntamente com a simbologia da roda e do número oito, como vimos anteriormente, em torno da simbologia da morte.

Além disso, o personagem protagonista demonstra sua fé na existência de Deus ao escutar o som da ambulância: “Pedi a Deus que poupasse aquele doente, e que dela não se esquecesse. Fazia isso – rezar pelos pacientes trazidos pela ambulância para o hospital ali perto – várias vezes ao dia” (MOSCOVICH, 2012, p. 68). Jacob Goldberg e Oscar D’Ambrósio (1933) observam que o ser humano costuma iluminar a morte através da ciência e da religião. Conforme os teóricos, a perspectiva religiosa da vida e da morte busca a aceitação desta levando cada ser humano à compreensão do próprio ser e, conseqüentemente, da humanidade. Assim, “a luz da ciência e da magia busca iluminar o homem para adiar a Morte. A luz da religião, por sua vez, trabalha para que o encontro com Ela seja mais harmonioso e visto como uma reintegração do ser à natureza”. (GOLDBERG E D’AMBRÓSIO, 1933, p. 19). No enredo, a crença na religião se faz valer também pela certeza do alcance da graça: “Voltou a fechar os olhos, era só ficar bem quietinha que tudo iria passar”. (MOSCOVICH, 2012, p. 68).

Ainda sobre a iluminação da morte pela tentativa de compreensão do próprio ser, destaca-se a seguinte passagem:

Escorando as duas mãos no mármore branco da pia, examinou o rosto no espelho. Tirou os óculos. Puxou a pele das bochechas em direção às orelhas: remoçava. Logo, no entanto, uma golfada ardente subiu pela garganta, atrapalhando a breve alegria, e dona Dóris se viu obrigada a soltar o arranjo esticado de pele. Impressionada, não se reconhecia naquelas sensações horrorosas, muito menos no rosto da própria velhice. (MOSCOVICH, 2012, p. 71).

Diante do reflexo do espelho, que transpõe o interior do ser, dona Dóris revela que não se reconhece na velhice, tampouco nas sensações horríveis que sentia. A partir disso, compreende-se que o personagem entra em conflito com a vida, o tempo e a morte. A velhice interpretada como momento próximo da morte, como característica da efemeridade da matéria, e conseqüentemente da vida, bem como as sensações diante da morte não correspondiam à perspectiva de si mesma resguardada pelo personagem.

Meia hora depois do primeiro sintoma, os desconfortos não iam embora; foi então que, em meio aos delírios provocados pela intensa febre, a protagonista começa a rememorar sua família e a morte de seu marido Gildo. Nesse ponto da narrativa, a atenção do narrador passa a mesclar as sensações sentidas por dona Dóris, em meio ao incômodo, e as características de seus filhos, conforme a percepção da protagonista. Segundo o personagem, não podia contar com a presença dos filhos, caso os chamasse por telefone:

Mais uma vez eles diriam, troçando, que a mãe, se queixava tanto de pequenas indisposições que, quando passasse *verdadeiramente mal*, ninguém iria acreditar [...] E se poriam a rir, rir, rir, mancomunados no deboche, como se ela fosse uma caduca, e só ririam assim porque o pai deles tinha morrido, na frente do marido ninguém a trataria como aqueles moleques tratavam (MOSCOVICH, 2012, p. 68, grifos da autora).

Conforme a passagem da obra destacada anteriormente, dona Dóris revela sua insatisfação com o comportamento de seus filhos que a tratavam sem respeito e com deboche. Além disso, é perceptível o sentimento de solidão que assola o personagem, pois, afora a ausência dos filhos, enfrenta o luto pela morte do marido. A morte de uma pessoa próxima é dificilmente aceita pelo sobrevivente, o qual tende a recordar os falecidos através de reminiscências, que nem sempre são exatas. As lembranças, que com o passar do tempo tornam-se geralmente mais espaçadas, são capazes de aproximar os mortos dos vivos por meio da memória, que revive o passado e desafia a morte. (GOLDBERG e D'AMBRÓSIO, 1933, p. 24).

Apesar de em primeiro momento dona Dóris não admitir que seu corpo previa a aproximação da morte, a protagonista inicia um processo de reminiscência que a desafia: “Sem o marido, a casa se tornara enorme, e dona Dóris padecia de solidão, isso os filhos não entendiam, nem o medo da morte que ela passou a sentir, a cama de uma viúva um lugar árido e oco” (MOSCOVICH, 2012, p. 69). O medo da morte passa a ser emplacado por dona Dóris, conforme os pensamentos do personagem, devido à morte de Gildo, que a deixou em condição de viúva em cama árida e oca. Sabe-se que o ser humano se horroriza perante a morte de outra pessoa porque esta a faz se lembrar da própria finitude.

Por isso, é cabível resgatar as considerações de Ignace Lapp expostas por Philip Kapleau, ao alegar que nosso medo da morte é devido à ênfase da individualidade do ser humano. “Quanto mais consciente de si mesmo como indivíduo e não como membro de um grupo, maior é o temor à morte” (KAPLEAU, 1989, p. 51). Dessa forma, dona Dóris se conscientiza de sua individualidade com a solidão devido à ausência de seu marido. A concepção de família e de coletividade se dissipa com a morte de Gildo, o que aumenta/externaliza o medo sentido por ela diante da morte.

Após as reflexões de dona Dóris sobre o caráter de seus filhos e as reminiscências sobre seu Gildo, o conto retorna a narrar as sensações do personagem:

Mais meia hora, e não só a queimação havia aumentado, como os braços e pernas começaram a pesar. Feito uma labareda, o ardume subiu pela garganta mais e mais, indo abrasar até os dentes. Dona Dóris gemeu, o que

fez com que a chama de acidez se transformasse em dor. (MOSCOVICH, 2012, p. 69).

Vê-se por meio da citação que a descrição do estado de dona Dóris é veiculada por escolhas lexicais e verbais que convergem para a formação da imagem do fogo, tais como: “queimação”, “labareda”, “ardume”, “abrasar” e “chama”. O aspecto destruidor do fogo implica um lado negativo, relacionado ao arquétipo ctoniano da morte enquanto trevas, em seu sentido destrutível e perecível à vida. Logo, uma abordagem de leitura simbólica do fogo que parece queimar dona Dóris internamente é a presunção da morte, sentida pelo personagem: “Pensou que as pessoas morriam mesmo de repente, em minuto se respira no minuto seguinte não se respira, era mais sensato telefonar para os filhos” (MOSCOVICH, 2012, p. 70).

Por outro lado, o símbolo do fogo, enquanto purificador e regenerador, desenvolve-se no imaginário humano em todas as culturas (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2016, p. 440). A simbologia do fogo é purificadora porque, conforme a cultura taoísta, o fogo é a liberação do condicionamento humano. Sendo assim, os diversos ritos de purificação pelo fogo, em maioria, relacionam-se aos ritos de passagem, entre a vida e a morte. “Com efeito, simbolizam os incêndios dos campos que se adornam, após a queimada, com um manto verdejante de natureza viva” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2016, p. 441). Pensa-se, então, a possibilidade da aludida perspectiva na interpretação da morte de dona Dóris. Embora não seja possível interpretar explicitamente um rito de passagem de regenerescência na morte da protagonista, é lícito considerá-lo pela simbologia da morte. Assim, o fogo, que ao mesmo tempo preside a morte, estado temido pelo ser humano, purifica pela sua capacidade de libertação da condição humana.

Conforme Durand (2002, p. 173), “a palavra puro, raiz de todas as purificações, significa ela própria fogo em sânscrito”. A origem do fogo se dá de duas maneiras, ou por percussão, ou por fricção. Ao aspecto simbólico do fogo como purificação interessa o fogo proveniente da percussão, pois se assemelha ao “golpe celeste e flamejante do relâmpago”. O fogo purificador é, portanto, prolongador da luz pela sua qualidade luminosa.

A luz, enquanto simbologia relacionada ao fogo, está presente também no conto sob a luz do abajur, que iluminava a protagonista e emitia calor: “A luz do abajur parecia ter esquentado tudo em volta. Aqueles calorões, fogachos que, de repente e sem motivo, já incendiavam o rosto”. (MOSCOVICH, 2012, p. 72). Além disso, a luz se apresenta por meio de clarões, os quais o personagem enxerga diante da morte: “ao dar volta com o corpo,

desorientou-se, e clarões desesperados estouraram nos olhos. Precisava de calma, ela sabia, calma e paciência. Sentou-se na cama e esperou algum tempo, até pararem os clarões” (MOSCOVICH, 2012, p. 75). Assim, entende-se a luz por meio do simbolismo de saída das trevas, ou seja, a luz possui a significação de regeneração luminosa que sucede, em todos os níveis e planos cósmicos, uma época sombria: “A luz só pode ser pensada em relação à obscuridade. Ambas se complementam. [...] Basta lembrar as sementes que, enterradas na escuridão da terra, brotam para a vida e para a luz” (GOLDBERG e D’AMBRÓSIO, 1933, p. 18). Compreende-se então, a estrita relação entres os símbolos de morte, fogo e luz.

O fogo, nos ritos iniciáticos de morte e renascimento, associa-se também ao seu princípio antagonico, a água. Esta, por sua vez, surge na narrativa pelo sentido da audição do personagem protagonista, que escuta o movimento das águas destruidoras e engolidoras da vida, cujo símbolo pode ser interpretado em: “Os ouvidos agora acusavam sons aquáticos, como se o ar se tivesse transformado em água” (MOSCOVICH, 2002, p. 74). Conforme exemplificado por Chevalier e Gheerbrant, na Bíblia as grandes águas anunciam as provações divinas, portanto, a água pode ser significativa de males próximos, dotada de um poder maléfico, tornando-se obra da morte. Essa análise se justifica devido à menção de “sons aquáticos” na citação precedente, uma vez que dona Dóris escutava o som de águas agitadas, que no imaginário humano comportam a desordem e o mal.

Contudo, resgata-se da simbologia da água também seus três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação e elemento de regeneração corporal e espiritual. Ainda, a água, segundo Bachelard (2013), é o elemento que carrega em si a pureza, uma matéria naturalmente pura que metaforicamente possui a força de arrastar e levar o mal através da sua correnteza. De acordo com o filósofo, “pela purificação participamos de uma força fecunda, renovadora, polivalente”. (BACHELARD, 2013, p. 148).

As águas tanto podem ser revoltas e mortais, como vivificadoras. Por isso, pode simbolizar um estado transitório que gera, por si só, sentimentos como a dúvida, a incerteza e a indecisão. A simbologia negativa da imagem do mar, através das suas correntezas malélicas, funde-se com a negatividade da água enquanto seu estado agitado e revoltado. Assim, no movimento de um mar em fúria, transparece a significação destrutora e mortal dessa imagem.

No conto “Um coração de mãe”, o mal-estar sofrido por dona Dóris se assemelha às águas movimentadas e mortais do mar – simbolismo que anuncia e converge em torno do arquétipo da morte – conforme a seguinte passagem: “Dentro do pulmão endurecido, sentia um movimento como de água que se agita, uma onda refluindo e depois se projetando, marolas dentro da costela, volume de mar” (MOSCOVICH, 2012, p. 77). Todavia, ambos os

símbolos [a água e a morte] são ambíguos, visto que podem ser interpretados pela sua significação negativa ou positiva. Nesse sentido, a agitação das águas comparada às ondas do mar se revestiria pela simbologia cíclica dos ritos de passagem, a qual se mencionou em outros momentos. O mar e suas ondas indicam a dinâmica da vida, assinalando tanto seu início como seu fim. Portanto, nesse conto, tais imagens convergem e se constelam ao redor da simbologia dual da morte.

Diante da iminência da morte, dona Dóris a nega e expressa seu desejo de viver: “O tempo passando, outra vez se ouvia a sirene de uma ambulância. Foi quando decidiu que não iria mais esperar a morte. Tinha o hospital ali perto, duas quadras, iria se salvar” (MOSCOVICH, 2012, p. 74). Verifica-se, aqui, que essa volição pela vida é arraigada ao poder da própria consciência de si e de sua situação que, aliás, sempre acompanhou a protagonista, mesmo nas últimas horas de vida, tornando-se imprescindível para levá-la a ir ao hospital, já que o mal-estar, além de continuar, parecia ter aumentado.

Dessa forma, reiterando as concepções de Goldberg e D’Ambrosio (1933), a ideia de procurar o hospital próximo de sua residência representa a segunda forma de iluminar a morte buscada pelo personagem. Isso porque, além da crença na religião, ela busca a crença na ciência, que tenta adiar a morte iluminando o homem. A partir de tal decisão, dona Dóris trava a sua luta contra a morte, firmada pela crença na ciência e pela providência divina:

Quando deu por si, já estava no jardinzinho em frente de casa. Ficou parada junto aos jacintos, recuperando o fôlego. Um vento gelado soprou, parecia um castigo. Ela decidiu que era melhor rezar, tinha de conseguir, Deus ia mandar um táxi, o vizinho do lado iria chegar de alguma festa, um carro dirigido por uma alma boa ia passar por ali, um guarda faria a ronda (MOSCOVICH, 2012, p. 75-76).

Nos últimos momentos da narrativa, aproximando-se da finitude, dona Dóris volta a lembrar do marido, com saudade. A memória retorna ao passado mais uma vez, como tentativa de enfrentar a morte e a solidão:

Mas tudo dependia dela, a morte não ia chegar daquela forma besta, uma mulher que cria os seus não merece morrer na sarjeta. Lembrou das carinhas dos filhos quando pequenos, crianças lindas, pena que tudo acabou daquele jeito, cada um para um lado, cada um com sua cota de pilhagem, e ela sem o amor que a salvasse, nenhum deles merecia ter na boca a palavra doce de mãe. Outra vez pensou no marido e deu graças aos céus por ele estar morto e não ver a tristeza em que havia se transformado sua família (MOSCOVICH, 2012, p. 77).

A ausência e o distanciamento dos filhos também são interpretados como uma morte simbólica. Por isso, o não reconhecimento dos filhos pela própria mãe. A rememoração dos filhos enquanto crianças e do marido é o único caminho que dona Dóris encontra para lançar-se contra a solidão e a morte. Os mortos, assim como Gildo, bem como os ausentes, assim como os filhos de dona Dóris, permanecem vivos e presentes por meio da capacidade de rememoração humana, que também se caracteriza como maneira de vencer a morte.

Impressionada com a própria solidão, dona Dóris viu que um rapaz estava parado na esquina. [...] Dona Dóris olhou o menino e, no rosto meio sombreado por um boné, imaginou as feições de seus filhos, cada um deles, um por vez, e viu cada um deles como figura à distância, todos apartados como por séculos, uma gente débil, criaturas que não podiam com o direito de cuidar de uma mãe (MOSCOVICH, 2012, p. 78).

A imaginação dos semblantes de cada filho transfigurados no rosto do rapaz que entregava jornais é a última tentativa de resgate dos filhos pela memória, pois, por fim, dona Dóris entende que não conseguirá vencer a solidão; apesar da lembrança, os filhos estavam distantes, uma distância sentida com tamanha força, associada ao tempo de séculos. Diante da certeza da morte, o personagem compreende sua incapacidade e se entrega:

Fechou os olhos. Primeiro as pernas se dobraram, o corpo se inclinou para trás e os joelhos bateram contra o chão estourando numa papa de areia e sangue; depois o tronco se projetou para a frente, as palmas das mãos resvalaram contra os pedregulhos, os cotovelos se relaram, e o rosto bateu flácido contra a calçada. Os óculos se projetaram do rosto, agônicos. O jornalista jogou longe o cigarro e correu para socorrer. Mas então tudo estava resolvido. (MOSCOVICH, 2012, p. 79).

A morte de dona Dóris pode ser interpretada conforme a regência das imagens do fogo, da luz e da água analisadas, ao longo deste estudo, como condição de desprendimento e libertação. Atribui-se à morte o aspecto terrificante das trevas por sua característica destrutível e perecível da vida. No entanto, a morte se apresenta à dona Dóris sob seu viés iniciático, purificador e libertador da solidão do luto por seu marido e do sofrimento pela ausência de seus filhos. A morte se apresenta como resolução dos conflitos sofridos por dona Dóris em vida, rememorados ao longo de seus últimos momentos de consciência.

3.3.5 O comportamento humano diante da certeza da morte: a angústia

Todos os quatro contos analisados nesse subcapítulo representam a angústia dos personagens principais diante da certeza da morte. Em “Tempo de voo” e “O brilho de todas as estrelas”, essa certeza decorre pela morte, respectivamente, do personagem menina no primeiro conto e do personagem sem nome no segundo conto, uma mulher que se presume ser a esposa do personagem inicialmente chamado de velho.

Já no conto “Gatos adoram peixes, mas odeiam molhar as patas” e no conto “Um coração de mãe”, as mortes físicas se referem ao pai do personagem protagonista Saulzinho à protagonista do segundo conto, dona Dóris. No sentido simbólico, tem-se a morte da relação entre filhos e mãe em ambos os contos. Conforme esclarecemos nas análises individuais de cada trama, a angústia sofrida pela força da morte se dá de maneiras distintas em cada história. No primeiro conto, “Tempo de voo”, a iminência da morte da menina é assistida pelo personagem “homem”, que em seus pensamentos admite a incapacidade humana diante do destino temeroso de todo ser humano. Assim, as imagens desveladoras dessa angústia, de jogar-se contra à morte em tentativa de vencê-la pelo heroísmo, não é suficiente para derrotá-la. Isso porque a morte se concretiza ao final, a menina é atingida pelo carro, que supomos em nossa exegese ser dirigido pelo “homem”, personagem angustiado pela sensação de ver a morte se aproximar. Toda a descrição do ambiente, bem como a narração da proximidade do fatídico instante sugere a efemeridade da vida, portadora de uma velocidade invencível.

Diferentemente, o conto “O brilho de todas as estrelas” demonstra o personagem velho imerso no sentimento de vazio e luto. Desde o princípio da narrativa, o personagem principal demonstra atenção e espanto pelas coisas da natureza. Há nas imagens das chuvas, dos raios, dos trovões, das tempestades, todos os aspectos negativos que o ser humano não consegue controlar. Assim como o “homem” do conto “Tempo de voo”, o “velho” do presente conto não consegue controlar a morte, que é fase natural da existência, assim como a vida e todos os fenômenos da natureza. Em virtude disso, a morte de sua esposa gera um sentimento de perda tão grande que faz com que o personagem velho viva rodeado de imagens da morte. Além da descrição de seus hábitos, tem-se a escuridão da casa e os instantes do amanhecer e anoitecer imersos por nevoeiros, sugestionando os momentos confusos e ambíguos em que as transições necessárias da vida ainda seguem inacabadas. Conforme vimos na análise individual desse conto, essa transição traduz a negação da morte da mulher que, mesmo após anos, deixa seu rastro na dor e angústia sentidas pelo personagem.

Assim, no que tange aos dois primeiros contos desse subcapítulo, a morte revela aos personagens sua face aterrorizante. A angústia sofrida por eles não impede a concretização da morte, tendo em vista que ela se faz invencível.

Partimos então, a pensar sobre o terceiro conto deste subcapítulo: “Gatos adoram peixes, mas odeiam molhar as patas”. Nesse conto, o personagem Saulzinho também trava sua luta contra as forças da morte; no entanto, da mesma forma como nos contos anteriores, o personagem não pode superá-la. Desde o início da narrativa, Saulzinho expressa insatisfação com o modo de vida que leva ao lado de sua mãe. Seu desejo é de libertação e independência, visto que é tratado igual a uma criança desde a morte de seu pai. Nesse ponto da narrativa, temos um primeiro aspecto que nos permite unir a simbologia da morte com os demais contos. A morte física do pai de Saulzinho, assim como a morte da menina e da esposa do velho, também é concreta. Compreende-se por meio da análise individual do aludido conto que Saulzinho não havia superado a morte tampouco a ausência do pai. Por isso, o anseio por romper com o laço materno se configura como uma morte simbólica, ao passo que insinua uma saída de seu estado de submissão para o de controle sobre sua vida; somente com essa distância, ele operaria de alguma maneira sobre essa força inexplicável que é a morte

A tentativa de controle da morte realizada por Saulzinho é outro aspecto recorrente nos dois primeiros contos desse subcapítulo. O personagem homem, do outro enredo, tenta igualmente subverter a morte, apesar de saber de sua incapacidade. A descrição a seguir sugere que por algum momento o homem tenta reagir contra o inevitável: “O homem para de fazer força com os braços, para de sentir nas mãos o frio álgido do metal” (MOSCOVICH, 2012, p. 98). Compreende-se que a força dos braços é o esforço direcionado a segurar a direção do carro para que não matasse a menina. Além disso, quando o homem assimila que não há mais tempo para reverter a situação, reza a Deus para que este opere um milagre: “[...] e pensa desta vez em Deus, num Deus que teria de se fazer valer numa hora feito aquela, e o homem tenta rezar” (MOSCOVICH, 2012, p. 98).

Nessa perspectiva, o velho, do conto “O brilho de todas as estrelas”, tenta decifrar a morte e tudo que se assemelha a ela, como incontrolável, por meio dos astros e dos fenômenos da natureza. Apesar de explicitamente o conto não apresentar referências à tentativa de controle da morte, pode-se interpretar que o espanto pelos fenômenos da natureza e a constante atenção a eles seja uma maneira de, senão controlá-los, absorvê-los para uma possível aceitação do que é incompreensível, porém natural ao destino humano. Assim como os personagens homem e o velho, Saulzinho, no conto “Gatos adoram peixe, mas odeiam

molhar as patas”, também realiza essa tentativa quando resolve se distanciar dos mimos da mãe.

Se direcionarmos nosso olhar ao último conto, “Coração de mãe”, vemos também que o personagem protagonista, dona Dóris, diante da iminência de sua própria morte, pretende vencê-la assim como os demais personagens mencionados. Dona Dóris decide, após passar mal durante horas, que não esperaria a morte chegar, que iria se salvar. Nesse sentido, o personagem frente a tal fatalidade se ruma ao hospital próximo à sua casa. Ao longo da trama, o narrador enfatiza o sofrimento e as sensações da proximidade da morte; nesse instante, certa da urgência fúnebre, a protagonista, assim como o homem do conto “Tempo de voo”, vendo que os recursos humanos para lutar contra a morte não são suficientes para vencê-la, oscila entre o meneio até o hospital e os pedidos pela ajuda divina.

Conforme vimos ao longo do capítulo dois sobre os aspectos simbólicos da morte e ao longo das análises individuais de cada conto desse subcapítulo, a morte em seu aspecto físico e destrutível é insuperável. Assim, todos os personagens fracassam em suas tentativas de controlá-la: a menina morre independentemente da vontade do homem, o velho segue sua vida imersa nas lembranças da esposa, pois a ausência desta não pode ser preenchida, dona Dóris também fracassa em sua tentativa de se salvar, morrendo sozinha na rua a caminho do hospital, e Saulzinho, ao chegar em sua casa, embora tenha expressado à mãe seu desejo de independência, não consegue se desvincular de seus mimos, carinhos e cuidados.

No caso do conto “Gatos adoram peixes mas odeiam molhar as patas”, o personagem Saulzinho ainda sofre mais uma vez com o aspecto invencível da morte. Apesar das várias tentativas frustradas de tomar o controle sobre a relação de filho/mãe, a ruptura desse relacionamento acontece, porém, não sob o controle do personagem principal, e sim pela força da dinâmica da existência; dona Berta se apaixona por seu Natálio, e somente em decorrência desse novo relacionamento, confere a tão sonhada liberdade a Saulzinho. Nesse viés, a morte simbólica, no que concerne à relação entre Saulzinho e dona Berta, figura-se na narrativa repleta de sua característica inevitável e incontrolável. Por essa razão, Saulzinho falha na tentativa de controlá-la e, ainda, sofre por sua presença invencível.

Apesar das análises apontarem o aspecto incontrolável do destino efêmero da vida, é possível encontrar em todos os contos apreciados a perspectiva de morte enquanto libertação. No primeiro conto, a morte da menina é descrita por meio da ação de “voar”, símbolo de elevação e de transcendência, que se opõe ao aspecto terrificante da morte. A imagem do corpo da menina, que voa após o choque com o carro, somada à imagem dos braços

estendidos e do vestido alçado ao ar, assume a simbologia da desmaterialização e libertação do corpo. Assim, vê-se uma possível interpretação de transcendência no momento da morte.

No segundo conto, a morte da mulher amada soma quatro anos e, apesar do tempo, a dor e a angústia diante da morte ainda continua. No entanto, a citação final da narrativa explicita uma possível luz enxergada em meio às imagens da morte que rodeiam a vida de Ernesto: “Amanhã vai ser um lindo dia. Partiram, consolados. As estrelas, mesmo mortas, brilhavam” (MOSCOVICH, 2012, p. 66).

Apesar das imagens simbólicas que convergem ao redor do aspecto destrutível e negativo da morte, o final do conto “O brilho de todas as estrelas” demonstra a fase de aceitação diante da impossibilidade do ser humano de intervir na morte. Assim, a angústia dá lugar ao consolo e à alternativa de libertação do personagem para um recomeço.

Outro aspecto que permite interpretar a morte como propiciadora de libertação é a lágrima de Saulzinho, que teima em brilhar no escuro ao final do conto. Essa passagem permite identificar que, apesar da escuridão e da angústia causadas pela ruptura da relação com sua mãe, a independência que o personagem sonhara estava ali à sua disposição. Além disso, com a morte da relação quase infantil que mantinha com dona Berta, Saulzinho fica apto a recomeçar e seguir seus próprios desejos.

Do mesmo jeito, a morte de dona Dóris é aceita pelo personagem: “Só então decidiu, e a decisão causou nela grande alívio, como se fosse, próprio de uma mulher arbitrar sobre aquela classe de coisas” (MOSCOVICH, 2012, p. 78). Essa passagem do conto revela que, depois de todas as tentativas frustradas de sobreviver, o personagem decide por se entregar à morte, e essa decisão lhe fornece a sensação de alívio. Esse alívio é interpretado na narrativa como a libertação de dona Dóris de toda a carga que carregava em sua vida: a falta do marido morto e a ausência dos filhos que a abandonaram na velhice. Logo, a morte de dona Dóris também se caracteriza como libertadora.

Nesse sentido, todas as mortes analisadas nesse subcapítulo são conjeturadas pela característica ambígua do símbolo. Os comportamentos dos personagens demonstram a angústia e o terror do ser humano diante da morte física e da tentativa de controlá-la, buscando exercer o heroísmo sobre tal fenômeno. No entanto, todas essas tentativas de superação do tempo e da morte são frustradas, de modo que se compreende face angustiante e aterrorizante da efemeridade da vida. Por outro lado, apesar de todas essas características destrutíveis, há no final de cada conto, mesmo que seja pequena, uma faísca que possibilita a interpretação da morte no seu sentido regenerador e libertador; sinônimo de abertura para um novo ciclo. Encerra-se, assim, a simbologia ambígua da imagem da morte.

AINDA UM FEIXE DE LUZ: CONCLUSÃO

Dispôs-se nessa pesquisa a traçar as imagens desveladoras da simbologia da morte na escrita de Cíntia Moscovich. Para isso, iniciamos essa dissertação tecendo considerações acerca da escritura da aludida autora, resultante do trabalho de pesquisa sobre o panorama da crítica da Literatura contemporânea brasileira a respeito da produção literária da autora sul-rio-grandense. Conforme expressos no primeiro capítulo desse estudo, os resultados desse levantamento propiciaram conclusão de que Moscovich está aos poucos se destacando dentre as produções acadêmicas de crítica literária.

Ainda assim, diante das imensuráveis críticas referentes a escritores consagrados pelo cânone da Literatura brasileira, quando se trata de contemporaneidade, deparamo-nos com pouco material crítico para análise. Além disso, a temática da morte, escolhida como tema base dessa dissertação, quase não é explorada pelas produções e trabalhos acadêmicos investigados acerca da escritora. Por isso, justifica-se a necessidade de elencar na primeira parte diversos temas recorrentes na escritura da autora que não dialogam com a temática da morte, pois concernem às questões de gênero e corporalidade, bem como, à alimentação e à cultura judaica. Ao longo do segundo capítulo, abordaram-se algumas das diversas considerações acerca do pensamento sobre a morte que vão ao encontro da perspectiva da teoria do Imaginário em relação ao âmago da existência humana: a finitude da vida. Enquanto estado desconhecido dos seres humanos, a morte causa terror, medo e pânico em toda a humanidade. Conforme Durand, toda a dinâmica da imaginação humana é, sobretudo, uma tentativa de eufemizar a morte. Diz-se eufemizar porque a morte é o destino certo de todo ser vivo. Assim, tudo que o homem cria, sua cultura, seus objetos e seus sistemas de sobrevivência em sociedade podem ser encarados como produtos da tentativa do heroísmo do homem que tenta se sobrepor à morte. Diante da certeza ou da iminência da morte, a primeira reação que temos é a de negá-la. No entanto, cada indivíduo exprime uma reação, conforme sua experiência de vida e sua construção simbólica a respeito da morte.

É nesse sentido que o capítulo três do presente trabalho analisa as narrativas da obra *Essa coisa brilhante que é a chuva* (2012), da referida autora, com o propósito de traçar as reações dos personagens de cada produção contística diante da morte ou da iminência desta, buscando desvelar a simbologia das imagens que convergem, ao longo de toda a obra, em torno do arquétipo simbólico da morte.

Assim, evidencia-se que o primeiro bloco de narrativas analisado sob o viés simbólico da morte possibilita a reflexão por parte dos personagens sobre a construção de suas próprias

identidades ou autoimagens. Os contos “A balada de Avigdor”, “Mare nostrum” e “Aos sessenta e quatro” retratam simbolicamente a vida e a morte por meio das forças do desejo e do temor – dualidade encontrada em uma mesma existência –, que não se opõem, e sim se complementam. Nesse sentido, a morte representada nesses contos ocorre de forma simbólica, sugerindo a significação cíclica da dinâmica da existência. Os personagens principais de cada narrativa percorrem trajetórias marcadas pelos ritos de passagem, como o batismo na imagem do mar, em “Mare nostrum”, ou a regeneração e purificação de dona Neide pela continuidade da água cíclica que desce no chuveiro. Ou ainda, essa mesma característica de rito de passagem na cor branca das roupas e da filosofia de Avigdor e Débora.

As imagens que convergem ao redor da simbologia da morte em sua ambiguidade simbólica são basicamente a água, a planonda, o mar e as cores branco e amarelo. Todas elas contribuem para o imaginário da morte enquanto uma das faces da existência, sendo, em primeira instância, associada a todo processo de degradação e destruição de tudo aquilo que é positivo ou vivo. No entanto, sabe-se que todo fim pressupõe um recomeço, e a morte, assim como todas as imagens já citadas que convergem ao seu redor, dialoga com essa possibilidade de recomeçar após o final de uma existência. Em virtude disso, a morte é interpretada pela dinâmica das ondas do mar, tanto já explicada ao longo das análises dos contos, e associada também à simbologia da roda. Sempre em constante movimento, a morte é a fase da existência que antecede a vida de um novo ciclo ou que finaliza a vida do ciclo atual.

Já o segundo bloco de narrativas abarca os contos “Caminho torto para uma linha reta” e “Uma forma de herança”. Nessas análises, compreendem-se as atitudes heroicas dos personagens na busca pela superação da morte física ou simbólica. Diante da morte, o ser humano procura vencê-la simbolicamente por meio de suas produções intelectuais, de suas construções culturais ou mesmo de sua perpetuação familiar através das gerações consanguíneas. Assim, no conto “Caminho torto para uma linha reta”, vê-se que a imagem do cão é representativa da desordem inicial da vida do casal de personagens principais da narrativa, não nominados. O conto é narrado pela mulher, em primeira pessoa, descrevendo a chegada de um filhote de *poodle*, um cãozinho de cor clara. Como vimos na análise do conto, essa primeira desordem na organização da família, que até então era composta pelo casal e pela gatinha chamada Rosinha, pode ser interpretada como primeira imagem de morte simbólica na narrativa. Isso porque a desordem ocasionada pela presença do cão rompe com a rotina da casa.

Diante dessa primeira forma simbólica de morte, a mulher, principalmente, demonstra sua revolta e a tentativa de negação dessa desordem por meio da resistência em relação à

aceitação do cãozinho, chamado Pipoca. Conforme vimos no primeiro bloco de narrativas, apesar da certeza da finitude da vida, a existência se dá através da dinâmica cíclica. Assim, reiterando essa abordagem da vida e da morte, após algum tempo com a presença de Pipoca em casa, a ordem se restabeleceu na família. Esse foi o período de adaptação após a desordem, que pode ser interpretado como possível recomeço ou renascimento após a morte. Contudo, o perigo de perder Pipoca surge com a presença de Dorotília, a benfeitora do bairro, pedindo o cãozinho de volta, pois a antiga dona estava reivindicando os seus direitos. Nesse momento em que a ordem na casa da narradora protagonista já estava restabelecida, surge novamente a angústia e o temor pela morte, não a morte física, mas a morte simbólica interpretada pelo rompimento da relação da família com Pipoca.

Essas fases periódicas de ordem e desordem representam a característica cíclica da vida e da morte, que são demonstradas também na narrativa “Uma forma de herança”. Nesse conto, o personagem que carrega toda a simbologia de vida e morte é a “Casa da Marquês”, imóvel da família que recordava a lembrança do pai morto da narradora protagonista. Desse modo, analisando comparativamente ambos os contos, a desordem que ocorre com a chegada de Pipoca na nova família em “Caminho torto para uma linha reta”, ocorre no conto “Uma forma de herança” com a morte do pai do personagem protagonista. Como visto, essas primeiras mortes analisadas se revelam de formas distintas nos contos; simbolicamente no primeiro e fisicamente no segundo.

A força da ação temporal, então, age sobre a desordem da família da narradora protagonista do primeiro conto, e propicia o recomeço desse lar com a presença do cachorrinho. Essa característica no conto “Uma forma de herança”, favorece que a morte do pai seja aceita. No entanto, esse mesmo tempo que eufemizou a dor da morte, agiu sobre a “Casa da Marquês”, envelhecendo-a e degradando-a, gerando uma outra forma de morte, a qual simboliza a efemeridade das coisas e da vida. Nesse sentido, a degradação da casa é símbolo da degradação da vida. Assim, a narradora do conto “Uma forma de herança” retorna à casa da família após anos da morte do pai e se depara novamente com a morte, em sentido simbólico, expresso na sua aparência decadente com o tempo. Esse é o ponto em que os dois contos unem-se novamente, pelo ciclo da existência, após uma primeira morte, o tempo se encarrega de organizar a renovação da vida, porém a iminência da perda de Pipoca e a situação degradante da “Casa da Marquês” são novamente imagens convergentes para a simbologia da morte.

Os dois contos abordam, ainda, a tentativa dos personagens de transcender a morte. No primeiro, a narradora protagonista resolve pagar uma quantia para manter o direito de ficar

com cãozinho, e, após isso, a alternativa heroica que encontra para transcender a certeza da morte é perpetuar a imagem de Pipoca pela sua linhagem. Ao final do conto, a narradora revela não se preocupar com dona Dorotília, o personagem que trazia a ameaça da perda de Pipoca, em razão da visita que faria aos seis filhotes de seu cão, todos iguais ao pai. Já no conto “Uma forma de herança”, a restauração da “Casa da Marquês”, para que servisse como o próprio lar da protagonista, também é uma alternativa de vencer a degradação do tempo. Ademais, o personagem principal opta por deixar o telhado da casa intacto, sem nenhum tipo de restauração. Acompanha-se a metáfora em que o telhado da casa é comparado aos cabelos brancos de uma senhora de idade, um indício simbólico do exercício de heroísmo humano diante da morte.

Assim, embora viabilizem outros caminhos de enfrentamento da morte, tanto “Uma forma de herança” como “Caminho torto para uma linha reta” abrangem, igualmente, a morte pelo viés de sua simbologia cíclica, sempre iniciando ou terminando uma fase da existência. Além disso, a atitude de seus personagens se aproxima por desvelarem a tentativa de superar a morte de alguma maneira heroica, mesmo cientes que fisicamente ela é invencível. As novas ninhadas de Pipoca e a restauração da “Casa da Marquês”, com a preservação de seu telhado, são formas de lutar contra a morte e transcendê-la.

Para finalizar essa pesquisa, destacam-se os contos que abordam a angústia humana diante da impossibilidade de vencer a morte: “Tempo de voo”, “O brilho de todas as estrelas”, “Gatos adoram peixe, mas odeiam molhar as patas” e “Um coração de mãe”. Todos esses abrangem a imagem da morte física carregada de suas simbologias destrutíveis da vida e incontroláveis pelo ser humano. As imagens que convergem em torno dessa simbologia no primeiro conto analisado é a angústia do personagem homem em não conseguir controlar a direção do carro que vai de encontro à menina e a atropela. Compreende-se que a inoperância do homem de salvar a menina da morte se dá devido à velocidade com que o carro se movimenta em direção à menina. Assim, essa celeridade pode ser comparada à velocidade do tempo e conseqüentemente à efemeridade da vida. Assim, a angústia sentida pelo personagem homem também se explica porque, através da morte da menina, o personagem reflete sobre a morte de si mesmo. A simbologia da visão, por sua vez, vem a convergir ao redor dessa possibilidade interpretativa, já que toda a angústia do homem é narrada a partir de sua perspectiva da cena; cabe lembrarmos que o olhar é revelador tanto de quem é olhado como de quem olha. Assim, a efemeridade da vida é nesse conto metaforizada pela velocidade do carro que atinge a menina, desvelando a morte como destino inevitável e incontrolável da vida.

Essa mesma representação de inevitabilidade da morte é contida também em todos os demais contos desse bloco significativo. Como vimos nas análises individuais, o conto “O brilho de todas as estrelas” demonstra o luto de Ernesto, visto que o personagem principal é caracterizado desde o início da narrativa como velho, ou seja, aquele que resiste ao tempo, e por isso, símbolo da eternidade. As imagens que convergem ao redor da morte nesse conto também demonstram sua força arrasadora, impossível de ser vencida pelo homem. Destaca-se nessa narrativa a atenção despendida por Ernesto sobre os fenômenos da natureza. A chuva, os raios, a tempestade e todas as sensações climáticas são fenômenos naturais que o homem não consegue controlar, assim como Ernesto não conseguia controlar a angústia que sentia pela perda da mulher.

Em “Gatos adoram peixe, mas odeiam molhar as patas” e “Um coração de mãe”, a morte também se apresenta de maneira incontrolável. No primeiro conto, Saulzinho anseia controlá-la simbolicamente, pelo desejo de independência. Compreende-se que o personagem protagonista do conto sofre a angústia da perda do pai e, já que não pode controlar a morte física, tenta controlá-la pela perspectiva simbólica, por meio do afastamento de sua mãe. No entanto, o próprio personagem não consegue deixar de viver sob as atenções de dona Berta. A morte, então, denota sua característica inevitável e incontrolável, já que dona Berta se apaixona por seu Natálio e a relação de dependência entre mãe e filho é abalada com a saída da mulher de casa. Assim, vê-se que a morte simbólica, ou seja, a ruptura da relação dependente que Saulzinho mantinha com sua mãe ocorre contra a sua vontade. A morte, então, é mais uma vez simbolizada pelo viés da inevitabilidade.

Essa mesma perspectiva é compreendida no conto “Um coração de mãe”, cujo personagem principal, dona Dóris, morre solitária durante a noite em meio ao caminho do hospital mais próximo. Esse conto descreve todas as sensações do personagem diante da iminência da morte, ao transparecer sua angústia, principalmente em relação ao abandono advindo de seus filhos após a morte do marido. Assim, dona Dóris busca se salvar sem pedir ajuda dos filhos, na expectativa de combater a morte com o alicerce de sua fé em Deus, visto que várias vezes reza pedindo ajuda divina, e com sua fé na Ciência, pela decisão de procurar chegar ao hospital. Apesar disso, a morte mais uma vez emerge sua face indesejada e incontrolável: Dona Dóris é vencida pela morte, antes mesmo de chegar ao hospital.

Percebe-se, então, a partir de todos os contos desse bloco significativo a face de uma morte invencível, incontrolável e inevitável, que por mais que nós, seres humanos, tentemos compreendê-la e adiá-la, não conseguimos vencê-la, pois a morte é nosso destino final. No entanto, apesar de os contos percorrerem as dores e as angústias dos personagens diante da

certeza de finitude, essa mesma morte permite ser interpretada como propiciadora de um novo ciclo. A imagem da menina que voa, a partir do choque com o carro, é descrita na narrativa como símbolo da transcendência e libertação do corpo, já que a ação de voar é intimamente ligada à simbologia da liberdade. A morte de dona Dóris também exerce a função de libertação da dor do luto pela morte de seu marido e pela situação de abandono em que se encontrava. Além disso, movida pela dor da solidão, nos últimos minutos de sua vida, dona Dóris rememora as faces de cada um de seus filhos no rosto de um rapaz que estava próximo, e, após compreender que não conseguiria vencer a morte, toma a decisão de se entregar a ela, compreendendo-a como a libertação de seu sofrimento; só então cai ao chão já sem vida.

A liberdade também é doada à Saulzinho pela mãe, ao deixar a casa e cortar o elo de dependência entre os dois. Ao final do conto, a lágrima que Saulzinho trazia no olhar, símbolo da dor da perda, também teimava em brilhar no escuro, ou seja, trazia o reflexo da transcendência da vida diante da morte. Esse mesmo brilho da lágrima de Saulzinho era encontrado por Ernesto nas estrelas, que brilhavam mesmo estando mortas. Assim, aos quatro anos de morte da esposa, mesmo imerso no luto e na dor de sua ausência, Ernesto consegue visualizar a possibilidade de recomeço após a morte.

Dessa maneira, compreende-se que todas as narrativas de Cíntia Moscovich que constituem a coletânea de contos *Essa coisa brilhante que é a Chuva* (2012) representam, a partir de situações cotidianas da vida, a periodicidade das duas fases da existência, vida e morte. Seja por meio da reflexão de si mesmo, na tentativa de transcender a morte simbolicamente deixando um legado ao restante do mundo, ou mesmo reconhecendo a possibilidade de recomeço após a certeza da impotência dos seres humanos diante da morte, todas as imagens trabalhadas ao longo das análises anteriores revelam que o simbolismo da morte é diretamente associado ao simbolismo dos rituais iniciáticos, cujas transformações constantes são reflexos da dinâmica da vida. Assim, o próprio título da obra, *Essa coisa brilhante que é a chuva*, reporta-se à simbologia da chuva associada ao poder fecundador, pois vinda do céu, fertiliza a terra e gera a vida.

Além disso, a própria formação das chuvas ocorre pelo ciclo da água, que aquecida pelo calor solar, eleva-se ao céu e, posteriormente, retorna à terra. A chuva possui associação simbólica também com a lua e com as águas purificadoras, símbolos desvelados nas narrativas analisadas nessa pesquisa, os quais convergem ao redor da morte, como momento propício à regeneração do ser. Diante disso, conclui-se que a titulação da coletânea de contos exemplifica o imaginário da morte enquanto símbolo da dualidade em uma mesma existência, marcada pelas constantes fases de nascimento, morte e renascimento.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Ana Luiza Nunes de. *A representação da homoafetividade em Duas iguais, de Cíntia Moscovich e Morangos Mofados, de Caio Fernando Abreu*. 2015, 120 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015.

ALMEIDA, Ana Luiza Nunes de. A representação do homoerotismo no discurso de Cíntia Moscovich, em *Duas iguais*. In: *VI Colóquio Mulheres em Letras*, 2014, Belo Horizonte. *VI Colóquio Mulheres em Letras Literatura e Diversidade*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2014.

ANDRADE, Hernani Guimarães. *Morte, renascimento, evolução: uma biologia transcendental*. São Paulo: Editora Pensamento, 1982.

ANDREATTA, Elaine Pereira. *Memória, influência e superação na prosa de Cíntia Moscovich*. 2013, 127 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2013.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de; MOREIRA, Maria Eunice; ZILBERMAN, Regina. *Pequeno dicionário da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Novo Século: 1999.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BECKER, Ernest. *A negação da morte: uma abordagem psicológica sobre a finitude humana*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

BÍBLIA. A.T. SAMUEL. In: *Bíblia sagrada: edição com notas para jovens*. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009, p. 320-359.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)*, 2 v. São Paulo: EDUSP, 1999.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alan. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1991.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*. São Paulo: Escrituras, 2002.

COQUEIRO, Wilma dos Santos. A representação da identidade feminina no Bildungsroman, de autoria feminina contemporâneo. In *IV Simpósio Internacional sobre Literatura Brasileira Contemporânea – Fórum dos Estudantes Brasília*, Brasília, jun. de 2012.

COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de. *Enciclopédia de literatura brasileira*. 2 v. São Paulo: Ministério da Cultura, 2001.

DIAS, Selene de Souza. *As representações do corpo feminino na Literatura e nas artes visuais judaicas da América latina*. 2012, 233 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Espanhol e Português, University of Arizona, Tucson, 2012.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

DURAND, Gilbert. *Mito, símbolo e Mitodologia*. Lisboa: Presença, [198-].

FISCHER, Luís Augusto. *Literatura gaúcha: história, formação e atualidade*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

FREIRE, Pollianna de Fátima Santos. *Entre o impasse e a transgressão: a representação da conjugalidade em narrativas de Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, e Cíntia Moscovich*. 2015, 123 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade Federal de Brasília, Brasília, 2015.

FREIRE, Marcelino e Outros. *Putas: novo conto português e brasileiro*. Porto: Quasi, 2002.

GÓIS, Edma Cristina de Alencar. *Cartografias dissonantes: corporalidades femininas em narrativas brasileiras contemporâneas*. 2013, 196 f. Tese (Doutorado em Literatura), Departamento de Teoria Literária e Literatura, Universidade Federal de Brasília - UnB, Brasília, 2013.

GÓIS, Edma Cristina de Alencar. A procura de si: a representação do corpo gordo em Cíntia Moscovich. *Revista de Estudos contemporâneos*. Universidade de Brasília. 2009.

GOLDBERG, Jacob Pinheiro. *A clave da morte*. São Paulo: Maltese, 1992.

GUIDIN, Marcia Lígia. Um tom déjà vu. *Jornal Rascunho online*. Março de 2013. Disponível em < <http://rascunho.com.br/um-tom-deja-vu/>>. Acesso em 26 de março de 2017.

JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

KAPLEAU, Philip. *A roda da vida e da morte*. São Paulo: Círculo do livro, 1989.

KIEFER, Charles. *Contos do novo milênio*. Porto Alegre: IEL, 2005.

LAJOLO, Marisa. *Como e por que ler romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. *As escritoras contemporâneas e o campo literário brasileiro: uma relação de gênero*. 2008, 249 f. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Brasília, Brasília, 2008.

LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. Deslocar-se para recolocar-se: os amores entre mulheres nas recentes narrativas brasileiras de autoria feminina. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 32, p. 31-45, 2008.

LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. Espaço e mascaramento de gênero em contos de Cíntia Moscovich. In: Cristina Stevens; Susane Rodrigues de Oliveira; Valeska Zanello. (Org.). *Estudos feministas e de gênero: articulações e perspectivas*. Florianópolis: Mulheres, 2014, p. 231-237.

LILEMBAUM, Patrícia Chiganer. A dieta da memória: Cíntia Moscovich. Teia Literária: revista de estudos culturais: Brasil - Portugal - África. V.3 *Memória Imaginário e identidade cultural*. p.233-254. Jundiaí, São Paulo, 2009.

MALTA, Patrícia di. *Sex'n'bossa*: antologia de narrativas eróticas brasileiras. Editora Mondadori, Itália. 2005.

MATOS, Ana Lígia. Paisagem portátil. *E-escrita*: revista do Curso de Letras da UNIABEU. Nilópolis, v. I, Número1, jan.-abr. 2010.

MATTÉ, Manuela. *A construção da identidade feminina em Duas iguais, de Cíntia Moscovich*. 2014, 126 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2014.

MATTÉ, Manuela; SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos. Relações entre memória, reterritorialização e identidade cultural em *Duas iguais*, de Cíntia Moscovich. In: *Nau Literária: crítica e teoria de literaturas*. V.10, Nº 02, Porto Alegre, jul./dez. 2014.

MATTÉ, Manuela; SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos. Representação homoerótica feminina em *Duas iguais*, de Cíntia Moscovich. In: *Caderno Seminal Digital*, ano 20, nº 21, v. 21, jan.-jun. 2014.

MENEZES, Filipi Amaral Rocha de. O brilhante cotidiano de Cíntia Moscovich. In: *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*. Belo Horizonte, v. 7, n. 12, mar. 2013. ISSN: 1982-3053.

MIRANDA, Adelaide Calhman de. Espaço Literário Queer em “Triunfo dos Pelos”, de Aretusa Von, e “Mi Buenos Aires Querido”, de Cíntia Moscovich. In: *Revista criação e crítica*, v.8, Universidade de São Paulo. 2012.

MIRANDA, Adelaide Calhman de. *Pensar o local: gênero e espaço urbano na narrativa brasileira contemporânea*. 2013, 200f. (Doutorado em Literatura). Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

MOSCOVICH, Cíntia. *Anotações durante o incêndio*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

MOSCOVICH, Cíntia. *O reino das cebolas: contos e narrativas*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

MOSCOVICH, Cíntia. *Arquitetura do arco-íris*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

MOSCOVICH, Cíntia. *Duas iguais*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

MOSCOVICH, Cíntia. *Por que sou gorda, mamãe?*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MOSCOVICH, Cíntia. *Essa coisa brilhante que é a chuva*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

MOISES, Massaud de. *História da literatura brasileira*. 3 v. São Paulo: Cultrix, 2001.

MOTA, Virginia Williane de Lima Mota. *Por que sou gorda, mamãe? Marcas da sociedade lipófoba em Cíntia Moscovich*. 2012, 44 f. Trabalho de conclusão de curso. (Graduação em Nutrição), Centro de Ciência da Saúde, Departamento de Nutrição, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012.

NASCIMENTO, Lyslei. Arquitetura do Arco-íris. *O eixo e a roda: Revista de Literatura Brasileira*. Universidade Federal de Minas Gerais. V. 14. 2007. ISSN 2358-9787. P. 209-210. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/issue/view/220/showToc>, Acesso em: 26 de março de 2017.

NÁPOLI, Cristian de. *Terriblemente felices: nueva narrativa brasileña*. Buenos Aires: Emecé, 2007.

NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira: da carta de Pero Vaz de Caminha à contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2007.

OLIVEIRA, Daiane Glaeser. “Um coração de mãe” x “Guri”: aspectos do imaginário em torno da morte na ficção de Cíntia Moscovich. Apresentação de trabalho. In: *I Seminário Internacional Literatura, Imaginário e Cultura*. Universidade Federal do Rio Grande – FURG, setembro de 2015.

OLIVEIRA, Naiara. A representação da cultura judaica no romance homoerótico *Duas iguais* de Cíntia Moscovich. In: *Anais, I encontro de diálogos literários: Um olhar para além das fronteiras*. Faculdade Estadual de Ciências e Letras do Campo do Mourão, 2012.

OLIVEIRA, Nelson de. *Geração 90: manuscritos de computador: os melhores contistas brasileiros surgidos no final do século XX*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: Ed. da Uerj; Topbooks; UniverCidade Editora, 2003.

RODRIGUES, José Carlos. *Tabu da morte*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2006.

RONCARI, Luiz. *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo: EDUSP, 2002.

ROZENCHAN, Nancy. Para além do incêndio: a escrita feminina de Cíntia Moscovich. In: LEWIN, H., coord. *Identidade e cidadania: como se expressa o judaísmo brasileiro*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de pesquisas Sociais, 2009, p. 203-211. Disponível em: <<http://books.scielo.org>>. Acesso em: 26 de março de 2017.

SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos. Arquitetura do Arco-íris: uma leitura de vida. In: *Anais eletrônicos, Seminário Internacional Fazendo Gênero, 10 desafios atuais dos feminismos*, Florianópolis, 2013.

SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos. Autoria Feminina, memória e subjetividade: relações possíveis. In: *Antares: Letras e Humanidades*. v. 6, n° 11, jan-jun, Caxias do Sul, 2014.

SANTOS, Julia Nascimento; SILVA, Vivien Gonzaga. Resistência e renovação: a escrita e a comida em Cíntia Moscovich. In: *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*. Belo Horizonte, v. 2, n. 3, out. 2008. ISSN: 1982-3053.

SANTOS, Tamara dos. A construção do espaço social no conto "uma espécie de herança", de Cíntia Moscovich. In: *Bilros, História(s), Sociedade(s) e Cultura(s)*. Fortaleza, v. 3, n. 4, p. 257-269, jan.-jul. 2015, ISSN: 2357-8556.

SANTOS, Wanessa Oliveira dos. *Memória e palavra em Cíntia Moscovich*. 2010 133 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHWANTES, Cíntia. O autoritarismo em Duas iguais. In: *Literatura e Autoritarismo*. Santa Maria, n. 2, 2002.

SCHWANTES, Cíntia. Narrativas de formação contemporânea: uma questão de gênero. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 30, p. 53-62, Brasília, 2007.

SZTRAUS, Rosa Amanda. *13 dos melhores contos de amor da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro. 2013.

SZTRAUS, Rosa Amanda. *Elas por elas: histórias de mulheres contadas por grandes escritoras brasileiras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

VIEIRA, Nelson H. *Jewish Writing in the Contemporary World: Brazil*. University of Nebraska Press, Nebraska, 2004.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.