



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
FACULDADE DE LETRAS (FL)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LÍNGUISTICA

SABRYNA THAIS SILVA NOGUEIRA

**MEDO E FUGA DA MORTE EM A MÁSCARA DA MORTE RUBRA
E O POÇO E O PÊNDULO, DE EDGAR ALLAN POE**

GOIÂNIA

2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

☒ Dissertação ☐ Tese ☐ Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Sabryna Thais Silva Nogueira

3. Título do trabalho

Medo e fuga da morte em A MÁSCARA DA MORTE RUBRA e O POÇO E O PÊNDULO, de Edgar Allan Poe.

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Sabryna Thais Silva Nogueira, Discente**, em 27/06/2023, às 13:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jorge Alves Santana, Professor do Magistério Superior**, em 27/06/2023, às 19:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3836538** e o código CRC **5F33FB50**.

SABRYNA THAIS SILVA NOGUEIRA

Medo e fuga da morte em *A máscara da morte rubra* e *O poço e o pêndulo*, de Edgar Allan Poe

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para obtenção do título de mestre em Letras e Linguística. Área de concentração: Estudos Literários Linha de pesquisa: LP3 – Literatura, história e sociedade

Orientador: Prof. Dr. Jorge Alves Santana

GOIÂNIA

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Nogueira, Sabryna Thais Silva
Medo e fuga da morte em A máscara da morte rubra e O poço e o
pêndulo, de Edgar Allan Poe [manuscrito] / Sabryna Thais Silva
Nogueira. - 2023.
XCVIII, 98 f.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Alves Santana.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e
Linguística, Goiânia, 2023.
Anexos.

1. Edgar Allan Poe. 2. Medo da morte. 3. Símbolo. 4. Imaginário
durandiano. I. Santana, Jorge Alves , orient. II. Título.

CDU 82



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE LETRAS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 4 da sessão de Defesa de Dissertação de **Sabryna Thais Silva Nogueira**, que confere o título de Mestra em Letras e Linguística, na área de concentração em Estudos Literários.

Aos quatorze dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e vinte e três, a partir das quatorze horas e trinta minutos, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada “**Medo e fuga da morte em A MÁSCARA DA MORTE RUBRA e O POÇO E O PÊNDULO, de Edgar Allan Poe**”. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor **Jorge Alves Santana (Presidente-PPGL-FL-UFG)**, Professor Doutor **Flávio Pereira Camargo (PPGL-FL-UFG)** membro titular interno, Professor Doutor **Gilson Vedoin (UEMS/UUJ)**, membro titular externo. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata **aprovada** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Jorge Alves Santana, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos quatorze dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e vinte e três.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Flávio Pereira Camargo, Professor do Magistério Superior**, em 10/08/2023, às 09:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gilson Vedoin, Usuário Externo**, em 10/08/2023, às 15:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jorge Alves Santana, Professor do Magistério Superior**, em 10/08/2023, às 20:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3952506** e o código CRC **A70CBE63**.

Referência: Processo nº 23070.001722/2023-58

SEI nº 3952506

Para o meu maior incentivador e amigo:

Eduardo Leal

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, Àquele que guia meus passos desde muito antes que eu soubesse caminhar. Que ilumina a minha inteligência e me permite conhecê-Lo um pouco por meio das suas obras manifestas neste mundo visível.

Também sou grata por ter sido tão bem acolhida em Goiânia, por estar tendo nesta cidade um início tão bom de uma nova fase da minha vida. Aos novos amigos, colegas de trabalho e alunos que este lugar me deu: muito obrigada.

Agradeço ao meu orientador professor Dr. Jorge Alves Santana que me auxiliou desde o primeiro e-mail – quando ainda não tinha sequer meu pré-projeto –, me indicando leituras e me fazendo entender melhor o que eu queria estudar. Obrigada pelos nossos encontros, pelo profissionalismo e por todo suporte.

Agradeço ao Programa de Pós Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, aos professores que estiveram na minha entrevista no processo seletivo e àqueles com quem pude aprender em disciplinas durante este tempo: Marcelo Ferraz de Paula, Renata Rocha Ribeiro, Flávio Pereira Camargo e Wilson José Flores Jr.

Agradeço a minha família pelo o apoio, ainda que de longe, e carinho. Em especial a minha mãe, Sandra Cristina, por todo suporte e por acreditar sempre em mim. À minha segunda mãe, Elba Maria, por todo amor e orações.

Agradeço, por fim, àquele que me incentiva desde 2015 a ser uma pessoa melhor e a crescer intelectualmente, profissionalmente e de diversas formas: Eduardo Leal. Obrigada pela paciência e por toda ajuda.

CORIFEU: Foste mais longe ainda em tuas transgressões?
PROMETEU: Fui, sim, livrando os homens do medo da morte.
CORIFEU: Descobriste um remédio para esse mal?
PROMETEU: Pus esperanças vãs nos corações de todos.
Prometeu Acorrentado, Ésquilo

RESUMO

Este estudo investiga os símbolos presentes em dois contos do livro *Histórias extraordinárias* (2010), de Edgar Allan Poe, e como eles sinalizam o mecanismo de fuga da morte, bem como o medo da passagem do tempo. Para a realização deste trabalho foram escolhidos como *corpus* desta pesquisa os contos *A Máscara da Morte Rubra* e *O Poço e o Pêndulo* que transmitem de forma rica e clara o tema proposto. As situações e personagens dos contos nos ajudam a entender melhor o tema da morte e como ele é desenvolvido no imaginário individual e social, estando sempre sujeitos a adições de novos símbolos tendo em vista que o imaginário não está alheio ao seu entorno e suas atualizações. Neste sentido, este estudo lança luz sobre de que forma a literatura possibilita ultrapassar as imagens da realidade, ampliando as percepções singulares e subjetivas, criando novos sentidos e amplificando o real. Como fundamentação teórica foram convocados os estudos de Gilbert Durand (2012) e sua teoria do imaginário, sobretudo seu conceito de regime diurno das imagens. Além de estudos sobre o simbólico e a morte em autores como Jean Delumeau (2009), Jean Chevalier (2001), Philippe Áries (2000) entre outros.

Palavras-Chave: Edgar Allan Poe; Medo da morte; Símbolo; Imaginário durandiano.

ABSTRACT

This study investigates the symbols present in two tales from Edgar Allan Poe's book *Histórias extraordinárias* (2010), and how they signal the mechanism of escape from death, as well as the fear of the passage of time. The tales *The Mask of Death Red* and *The Pit and the Pendulum*, which transmit the proposed theme in a rich and clear way, were chosen for the realization of this research. The situations and characters of the stories help us to better understand the theme of death and how it is developed in the individual and social imaginary, being always subject to additions of new symbols given that the imaginary is not alien to its surroundings and its updates. In this sense, this study sheds light on how literature makes it possible to overcome images of reality, amplifying singular and subjective perceptions, creating new senses and amplifying the real. As a theoretical basis, the studies of Gilbert Durand (2012) and his theory of the imaginary will be called, especially his concept of daytime image regime. In addition to studies on symbolic and death in authors such as Jean Delumeau (2009), Jean Chevalier (2001), Philippe Aries (2000) among others.

Keywords: Edgar Allan Poe; Fear of death; Symbol; Durandian imagery.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. UM GÊNIO ATORMENTADO.....	14
1.2. Le Tombeau d'Edgar Poe.....	21
2. LINGUAGEM IMAGINAL NA FUGA DIANTE DA MORTE	26
2.1. Terminologia do imaginário.....	26
2.2. As faces do tempo.....	31
2.3. O cetro e o gládio.....	32
3. ÓBOLO: O PREÇO INEGOCIÁVEL	34
3.1 A imaginação a serviço do medo.....	35
3.2 A queda como símbolo da morte.....	38
4. SOB O FIAR DAS MOIRAS	46
4.1. Símbolo, alegoria e tema.....	46
4.2. A cor da morte.....	48
4.3. As cores e suas relações simbólicas.....	54
4.4. O relógio de ébano.....	59
4.5. Os convidados e a frivolidade humana.....	61
5. O MEDO DA MORTE E OS NOVOS SÍMBOLOS NO CONTEXTO SOCIOCULTURAL ATUAL.....	63
5.1. Jornalistas como anunciadores do medo.....	64
5.1.2 O papel da imaginação na construção do medo.....	65
5.2 Medo e vírus: novas atualizações simbólicas pós Covid-19.....	66
5.2.1 Medo e confinamento.....	67
5.2.2 Medo e distrações.....	69
5.2.2.1 O imperativo da democratização de tudo e as <i>lives</i> durante a Pandemia do COVID-19.....	70
5.2.3 Medo e máscara.....	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	77
REFERÊNCIAS.....	81
ANEXOS.....	88
Anexo 1.....	88
Anexo 2.....	92

INTRODUÇÃO

Desde o princípio da sua existência, a humanidade precisa conviver com os seus medos, sobretudo com o mais intrínseco deles, qual seja: o medo da morte. Aquilo que nos distingue como seres humanos – nossa capacidade de raciocinar – tem papel fundamental na compreensão do nosso destino, do contrário dos outros animais irracionais que “não têm ciência de sua evanescência”, pois “o homem, ao contrário, sabe – muito cedo – que morrerá” (DELUMEAU 2009, p. 23). Pode-se dizer que os outros medos são ramificações desse que parece ser o núcleo para qual todos os outros convergem, como diz Maria Julia Kóvacs “[...] nenhum ser humano está livre do medo da morte, e todos os medos que temos estão, de alguma forma, relacionados a ele” (KÓVACS 2010, p. 15).

O conhecimento da morte inevitável levou-nos a, desde sempre, tentarmos de alguma forma fugir a esse destino. No mito de Prometeu¹, o titã rouba o fogo dos deuses dando-o aos humanos como um presente desse que, segundo a mitologia grega, foi o benfeitor da humanidade. Com esse presente – que simboliza a capacidade do homem de modificar, até certo ponto, a natureza – os seres humanos ganharam inteligência e astúcia e, com isso, a vã esperança de que de alguma forma poderiam vencer a morte. A tentativa de vencer o tempo também entra neste cenário como o último esforço de combate ao “vilão implacável”; pois “a carne, esse animal que vive em nós, conduz sempre à meditação do tempo” (DURAND, 2012 p. 121), e este pensamento resulta na recusa e combate ao tempo e a morte, o que o Durand (2012) denomina de “desejo polêmico de eternidade”.

A literatura mundial está repleta de obras que versam sobre o assunto da morte de alguma forma. Nelas podemos encontrá-la em seus aspectos mais terríveis – nos assassinatos, suicídios ou tragédias –, mas também seguindo o curso natural da vida, o ciclo comum a todos os seres vivos. No livro *O Estrangeiro*, de Albert Camus, a morte aparece sob dois aspectos a partir do ponto de vista de Meursault²: como sendo ele o assassino de um homem árabe e também aquele que recebe a sentença da sua própria

¹ Personagem importante da mitologia grega. Segundo o mito, ele era um titã que, por roubar o fogo dos deuses e entregá-lo à humanidade, foi severamente castigado por Zeus.

² Narrador personagem de *O Estrangeiro*.

morte. Em *A Dócil*, de Fiódor Dostoiévski, a morte do outro ganha foco e vivemos junto ao narrador a dor da perda. Nos mitos, poemas e epopeias o que não falta são exemplos desse tema que sempre serviu de inspiração aos artistas.

Apesar disso, a temática da morte não envelhece; nunca parece que já falamos o suficiente sobre ela, pois trata-se de um assunto de interesse universal e que recebe influência da época, cultura e fatores naturais ou biológicos que venham a surgir. E é exatamente por essas suas atualizações que falar da morte, neste trabalho, não pode ser considerado redundante ou mais do mesmo, pois vivemos um momento histórico com a pandemia do COVID-19 onde o tema da morte voltou a ser assunto central e necessário.

Para compreendermos melhor algo tão presente em nossas vidas foram escolhidos dois contos presentes no livro *Histórias Extraordinárias* de Edgar Allan Poe: *A Máscara da Morte Rubra* e *O Poço e o Pêndulo*. Neles pudemos observar esse medo diante da morte – comum a todos os homens – representado por meio de símbolos e de descrições narrativas que, apesar de diferentes em contexto, encontram-se em um ponto comum: a fuga diante da morte. Mas antes de analisarmos os contos, faremos um percurso que serve como preparação para um melhor aproveitamento das análises seguintes.

As discussões foram organizadas em cinco capítulos. No primeiro deles, falaremos um pouco sobre a biografia de Edgar Allan Poe, pois acreditamos ser importante observarmos o contexto e alguns acontecimentos da vida do autor para uma melhor compreensão da sua produção literária. Veremos que, durante sua vida, Poe esteve em contato com a morte – desde muito cedo – e esse assunto, central em sua produção, vem de experiências traumáticas com pessoas de seu convívio mais restrito, mas também do próprio contexto social em que ele vivia.

No capítulo dois, faremos uma breve explicação de alguns conceitos importantes da teoria do imaginário de Durand que usaremos durante nossas análises. Esses conceitos, encontrados no livro *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, traduzem parte do pensamento durandiano com relação à morte e à passagem do tempo no imaginário humano. Durand classifica o imaginário como o “[...] conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens* – denominador do pensamento criador humano” (DURAND 2012, p. 18). Assim, poderemos observar como os diversos símbolos se apresentam na linguagem por meio dos contos escolhidos.

No terceiro capítulo, abordaremos o conto *O Poço e o Pêndulo*. Tentando escapar à morte – uma morte sentenciada pelos “juízes vestidos de preto” – está o narrador-personagem do *O Poço e o Pêndulo*, do qual não sabemos o nome. Este homem é sentenciado à morte pela Inquisição Espanhola e a partir disso é levado a um lugar escuro e desconhecido que só aos poucos vai se revelando, tanto para a personagem quanto para o leitor. Nesse lugar, o narrador precisa enfrentar o medo do desconhecido de forma paralela ao medo da morte que, para ele, parecia inevitável.

Mal havia escapado daquele meu leito de horror e dado uns passos pelo piso de pedra da prisão, quando cessou o movimento da máquina infernal e eu a vi subir, como que atraída por alguma força invisível, para o teto. Aquela foi uma lição que guardei desesperadamente no coração. Não havia dúvida de que os meus menores gestos eram observados. Livre! Escapara por pouco à morte numa determinada forma de agonia, apenas para ser entregue a uma outra, pior do que a morte. (POE, 2017 p.111)

Nessa narrativa, além de elementos simbólicos como a sala revestida de tapeçaria negra – usado também em um dos salões do *A Máscara da Morte Rubra* – e o pêndulo representando o tempo como um aliado da morte, os devaneios da personagem e suas ações revelam elementos do imaginário do medo e as tentativas de fuga do homem diante da morte. Em nossa análise, veremos como a construção de cada parte da narrativa pelo autor possibilita um aprofundamento em elementos simbólicos do nosso imaginário com relação ao medo da morte.

Veremos, também, que a escolha do estilo narrativo não é um mero acaso, pois Poe foi bastante influenciado pelos Românticos Ingleses e uma das características da construção literária desse grupo era o uso do imaginário apocalíptico como recurso psicológico. Desta forma, poderemos entender melhor o universo inquisitorial do conto.

No quarto capítulo, analisaremos o conto *A Máscara da Morte Rubra* onde alguns símbolos retratam o medo, mostrando como as ações imaginativas são uma tentativa de enfrentamento às faces do tempo e do medo da morte. O conto narra a tentativa de fuga do Príncipe Próspero e de seus mil convidados da corte diante da peste que assola o país. Ao ver os seus domínios ameaçados, o Príncipe Próspero decide trancar-se em sua abadia com os seus amigos saudáveis, deixando o seu povo à mercê da Morte Rubra. Ali dentro, somos levados a visualizar vários aspectos desta tentativa de fuga da morte do Príncipe Próspero e seus mil convidados. Para tentar esquecerem-se da realidade que os cercava fora dos muros da abadia, o Príncipe e seus convivas dispunham

de várias distrações: banquetes, músicas e grandes festas. Durante todo o conto encontramos elementos que invocam imagens relacionadas ao medo da morte, dentre os quais se destacam o relógio de ébano, Cronos: o “pai que devora todos os seus filhos”. A cada hora completa, o badalar do relógio lembrava ao Príncipe Próspero e seus convidados de suas próprias existências, tirando-os por alguns momentos do êxtase em que se encontravam:

“Mas, assim que os ecos desapareciam interiormente, risinhos levianos logo se riam do próprio nervosismo e insensatez e, em sussurros, diziam uns aos outros que o próximo soar de horas não produziria neles a mesma emoção; mas, após um lapso de sessenta minutos (que abrangem três mil e seiscentos segundos do tempo que voa), quando o relógio dava novamente as horas, acontecia a mesma perturbação e idênticos tremores e gestos de meditação de antes” (POE, 2012 p.147)

Nesse conto, a alegoria com as etapas da vida humana será explorada com a observação de cada símbolo que aparece e que, em conjunto, nos esclarece sobre o tema. Veremos a relação das cores de cada salão da Abadia e como elas representam determinada fase do desenvolvimento humano; além disso, também, a relação entre o simbolismo do número sete. Apresentaremos, de forma conceitual, o que é símbolo, alegoria e tema e suas diferenças, pois faremos uso desses termos durante as análises e faz-se necessário deixarmos claro, antes, o que queremos dizer quando utilizamos cada um desses termos.

No quinto e último capítulo, falaremos sobre os novos símbolos que se atualizam no nosso imaginário a partir de situações e contextos diversos. Para Ferreira-Santos e Almeida, essa capacidade é própria da subjetividade da espécie humana que ao se relacionar com os “aspectos geográficos, históricos, ideológicos ou cósmicos (naturais)”, frutifica o imaginário. Para os autores “há uma gênese recíproca que oscila das pulsões ao meio ambiente material e social e deste àquelas” (Ferreira-Santos e Almeida, 2012 p. 38), o que Durand nomeia de *trajeto antropológico*.

Em seguida, mostraremos alguns símbolos que ganharam novos significados a partir do ano de 2020 após a pandemia do vírus Covid-19. Esses símbolos – como por exemplo a máscara – aparecem nas narrativas que escolhemos para objeto de estudo e se relacionam com nosso contexto atual. Veremos como se dá, na prática, o trajeto antropológico e como nosso imaginário foi modificado e enriquecido simbolicamente a partir de um aspecto natural que mudou o rumo do mundo e a forma de nos vermos nele.

Para esta pesquisa, partimos da premissa durandiana de que todo pensamento humano é representação mobilizado a partir de articulações simbólicas; assim, ao estudar esses simbolismos presentes nos contos, poderemos entender melhor o funcionamento do imaginário com relação aos medos, trazendo à luz aquilo que apenas de forma intuitiva conseguimos vislumbrar, visto que o domínio de predileção dos simbolismos é “o não-sensível sob todas as suas formas: inconsciente, metafísico, sobrenatural e surreal” (DURAND, 1993 p. 11). Sendo possível então, a partir disso, relacionarmos com as novas imagens do medo da morte que se atualizam no imaginário.

Um dos principais teóricos dessa pesquisa, Gilbert Durand, diz que “o símbolo, assim como a alegoria, é a recondução do sensível, do figurado, ao significado; mas, além disso, pela própria natureza do significado, é inacessível, é epifania, ou seja, aparição do indizível, pelo e no significante (DURAND, 1988 p. 14)”. Assim sendo, o conhecimento simbólico está relacionado ao transcendente, ao pensamento indireto e embora o símbolo tenha um caráter universal o seu sentido não o é, particularizando-se nas mais variadas criações humanas, como no caso da literatura. O símbolo também provoca o sentimento de presença concreta do que é simbolizado, trazendo à tona a totalidade do que evoca. Esse tipo de conhecimento ajuda no entendimento do universo simbólico de uma obra, na captação dos sentidos simbólicos, por meio da redundância presente nos textos literários, já que “o conjunto de todos os símbolos sobre um tema esclarece os símbolos” (DURAND, 1988, p. 17). Nos contos *A Máscara da Morte Rubra* e *O Poço e o Pêndulo* de Edgar Allan Poe encontramos um universo de imagens que formam o imaginário do medo, apresentando elementos que retratam isso de forma excelente.

A imaginação simbólica oferece uma possibilidade de criação de sentidos e é na linguagem que se exprime essa capacidade de simbolizar.

O espírito humano mora na linguagem, vive de linguagem e alimenta-se de representações. As palavras são ao mesmo tempo indicadores, que designam as coisas, e evocadores, que suscitam a representação da coisa nomeada. É nesse sentido evocador concreto que o nome tem uma potencialidade simbólica imediata: nomeando a coisa, faz surgir seu espectro e, se o poder da evocação é forte, ressuscita, ainda que esteja ausente, a sua presença concreta (MORIN, 1999, p. 171).

E na linguagem, seja ela ficcional, poética ou dramática, o pensamento simbólico acha um lugar privilegiado para se manifestar. Desta maneira, é lícito invocar as contribuições do pensamento simbólico para buscar compreender as imagens, os símbolos e suas relações nos contos *A Máscara da Morte Rubra* e *O Poço e o Pêndulo*.

Esta investigação no momento hodierno é ainda mais relevante, pois os símbolos representativos da fuga do homem diante da morte se atualizam em um cenário de pandemia. Pretende-se, assim, lançar luz neste universo do medo e fuga da morte através dos enredos presentes nos contos supracitados.

1. UM GÊNIO ATORMENTADO

“From childhood’s hour I have not been
As others were; I have not seen
As others saw; I could not bring
My passions from a common spring
From the same source I have not taken
My sorrow; I could not awaken
My heart to joy at the same tone
And all I loved, I loved alone³.”
Alone, Edgar Allan Poe

É sempre interessante a experiência que temos ao estudarmos determinado autor, pois logo surge a curiosidade sobre sua vida e sobre até que ponto ela influenciou sua obra. A vida de Edgar Allan Poe é um imã para essa curiosidade e, de certa forma, ao conhecê-la não conseguimos ignorar sua influência nos escritos do autor. O crítico brasileiro Ricardo Araújo⁴, no livro *Edgar Allan Poe: um homem em sua sombra*, resalta que é impossível falar de Poe sem mencionar momentos de sua vida que condicionaram muito de sua obra, dizendo inclusive que a pesquisa biográfica é necessária em qualquer trabalho sobre o escritor.

³ Desde a hora da infância eu não tenho sido/Como outros foram; eu não vi/Como outros viram, eu não podia trazer/Minhas paixões de uma fonte comum/Da mesma fonte que eu não tomei/Minha tristeza; eu não podia despertar/Meu coração à alegria no mesmo tom/E tudo que eu amava, eu amava sozinho – tradução minha.

⁴ ARAÚJO, Ricardo. *Edgar Allan Poe: um homem em sua sombra*. Cotia: Ateliê Cultural, 2002.

A morte esteve sempre presente na vida de Poe e é também um dos temas centrais de sua prosa e poesia; bem como um reflexo de uma tendência a explorar e trazer um exagero descritivo abundante.

O que importa compreender, no entanto, é que essa fascinação pela morte não resulta diretamente de não se sabe que pulsão mórbida: é o produto de uma tendência global que é a exploração sistemática dos limites a qual Poe se entrega (o que se poderia chamar seu “superlativismo”). (TODOROV, 1980, p. 158, grifo do autor)

No prefácio do livro *Filosofia da Composição*, de Edgar Allan Poe, Pedro Sussekind diz que há um determinado tipo de crítica que “busca explicar a obra pelo seu criador” e que para isso

“(...)recorre a pesquisas de cartas, entrevistas, testemunhos, a todas as informações biográficas disponíveis. Em busca da frase que possa esclarecer qual foi o ponto de partida para a composição poética: um sonho, uma idéia que ganhou forma lentamente, uma observação casual, uma reflexão ou uma opção consciente para atingir o efeito visado” (2008, p. 9).

Ao logo dos anos, diversos críticos comentaram a obra de Poe – muitas vezes de formas contraditórias entre si –, mas, sem dúvida, um dos temas mais frequentemente tratado por eles é a relação da vida com a obra do nosso autor e a influência que aquela gerou nesta. Por isso, veremos algumas informações biográficas que possam nos ajudar a entender melhor nosso objeto de estudo.

Poe nasceu em Bay Village em Boston, nos Estados Unidos, no ano de 1809. Elizabeth Arnold – chamada de Elisa –, mãe de Poe, veio de uma família de atores londrinos que se apresentavam em teatros de Londres. Elisa teve uma vida dura para a sua idade, ainda adolescente, e com quinze anos casou-se com um jovem ator, C.D. Hopkins, e eles trabalharam no circuito teatral da Virginia. Até que com apenas dezoito anos a jovem Elisa fica viúva, perdendo o marido por consequência da febre amarela. Assim, sem nada mais do que apenas sua experiência e repertoria, algum tempo depois ela conheceu David Poe Jr. que era estudante de direito, mas que preferiu se dedicar ao teatro. David e Elisa casaram-se em 1806 e tiveram dois filhos: William Henry Leonard Poe e Edgar Poe. David desaparece deixando Edgar e seu irmão William ainda pequenos; um ano após, a irmã caçula Rosalie nasce, mas não se sabe a identidade do seu pai.

Pouco tempo depois, um dos eventos mais traumáticos da vida de Edgar Allan Poe acontece. Antes de completar três anos, sua mãe Elisa – então com 24 anos – fica doente e decide voltar para Richmond com seus três filhos. Desamparada, doente e sem nenhum familiar, em um anúncio no jornal local pede ajuda à população: “Ao coração humano,

nesta noite a sra. Poe, agonizante em seu leito de morte e cercada por seus filhos, pede sua ajuda, talvez pela última vez. O generoso público de Richmond certamente se comoverá.” (BLOOMFIELD, 2008, p. 24). Em dezembro de 1811, Elisa morre de pneumonia ou tuberculose, não se sabe ao certo. Ao seu lado, no leito, o menino Edgar, junto a sua irmã Rosalie, vê sua mãe morrer. Eles foram enviados para diferentes lares adotivos e Edgar foi viver com Francis Allan e seu marido John. Constantino Paleólogo⁵, apoiado no estudo *Traumatismo do nascimento*, do psicanalista Otto Rank, considera que Poe tinha uma idolatria pela mãe morta como uma espécie de desejo de penetrar no túmulo e regressar ao útero materno. Para o autor, analisar a biografia juntamente com a obra é uma forma de fornecer a chave para desvendar o enigma da compreensão da obra literária de Poe.

A partir de então, a história nos palcos da família Poe desaparece, mas no pequeno Edgar o amor pela dramatização humana, de certa forma, continua e irá desabrochar ao longo de sua vida. Vida essa que desde muito cedo tem o tema da morte presente e marcante; por isso não é de se estranhar que seja um dos temas principais também em toda a sua obra.

Edgar cresceu e foi enviado aos cinco anos para a escola – uma boa escola – e em 1815 a família mudou-se para Londres onde ficara por cinco anos. Os Allans viveram na Inglaterra entre 1815 e 1820, e esses foram os anos de maior estabilidade na vida de Edgar Allan Poe. Quando a família retornou para os Estados Unidos, Poe já estava com onze anos e, após cinco anos de uma educação rígida, ele descobriu seus talentos intelectuais e, para a surpresa de muitos de nós hoje, sua aptidão para atleta. Pode parecer estranho – quando imaginamos a figura taciturna de Poe – pensarmos nele como um atleta, mas é fato inegável que ele o era (e um dos bons). Poe era nadador e praticante de salto à distância e esses dons chamavam a atenção dos seus colegas. Bloomfiel (2008) diz que ele era “atlético, romântico e literário”. Era romântico, pois nesta época já havia sido apresentado aos ideais românticos de Byron⁶ e Keats⁷. Certa vez, na tentativa de imitar Lord Byron no conhecido episódio em que nadou no Helesponto⁸, Poe nadou onze

⁵ PALEÓLOGO, Constantino. A nostalgia sepulcral de Poe. IN: **Machado, Poe e Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Revista Branca. 1950, pp. 13-98.

⁶ George Gordon Byron, conhecido como Lord Byron, poeta britânico e uma das figuras mais influentes do romantismo.

⁷ John Keats, poeta inglês.

⁸ Perigoso estreito de um quilômetro entre a Europa e a Ásia.

quilômetros no Rio James contra uma grande correnteza, acompanhado do seu professor em um bote para caso algo desse errado.

Com os estudos de grego e latim que teve em Londres, e que continuou a ter em Richmond, Poe lia as narrativas sobre os feitos dos heróis gregos e romanos e tudo isso ia influenciando o garoto que começa a perceber a possibilidade de criações próprias. Porém ele ainda não sabia como transformar esses desejos em algo concreto e esperava – consciente ou não – por um incentivo. E esse primeiro incentivo veio na figura da Helena⁹ de Poe. A Helena na verdade chamava-se Jane Stith Stanard e era o objeto de paixão do jovem Poe, então com quatorze anos. Jane não era uma colega de classe, nem uma menina da vizinhança; ela era mãe de um dos amigos de Poe da escola. Mas em abril de 1824 Jane Stith Stanard faleceu e gerou uma grande tristeza no adolescente que em apenas quatorze anos já havia perdido duas mulheres que lhe eram muito caras.

Em 1826, Poe deixa a casa dos Allan e vai para a Universidade da Virginia para cursar Letras antigas e modernas e, apesar de ser impecável nos estudos e nas notas, a insegurança e a história de filho adotivo sempre cercavam a sua mente e isso o levou ao exagero nos jogos e bebidas. Esses vícios seguirão Poe até o fim da vida, aparecendo como uma forma de escapar da realidade que nem sempre correspondia ao desejo interno do escritor. Em 1827, ele deixa a universidade e volta para Richmond para trabalhar no escritório de contabilidade de Allan, seu pai adotivo.

Pouco tempo depois, Poe muda-se para Boston e quatro meses após sua chegada publica *Tamerlane and Other Poems*, seu primeiro volume de poesias. Era um livro pequeno, com apenas quarenta páginas, e com um número impreciso de tiragens. O que se sabe é que, por ser o primeiro livro do autor, *Tamerlane* é considerado muito raro e são poucos os que têm esse primeiro volume. O livro não rendeu resenhas e teve apenas algumas poucas notas na imprensa local. Segundo Poe, no prefácio do livro, todos os poemas foram escritos quando ele tinha apenas treze anos. Poe tinha dezoito anos quando lançou o *Tamerlane* e buscava construir sua identidade pessoal e conquistar sua liberdade. No livro, ele assina como “Um Bostoniano”, deixando um mistério no ar, algo muito característico seu. Entretanto, dois meses antes de lançar o livro, Poe se alista no Exército

⁹ Referência a Helena de Troia, pivô da guerra entre os gregos e troianos.

dos Estados Unidos e seu fascínio pelo mistério continuou, porém de uma forma distinta¹⁰.

Ao entrar para o exército, Poe decidiu que era hora de dar notícias aos seus pais adotivos sobre o seu paradeiro. Então começa a trocar cartas com sua família, principalmente com sua “Mãe”, Frances Allan. Contudo, um ano após seu ingresso ele foi transferido para a Fortaleza Monroe, que era bem próximo a Richmond. Mas isso foi o mais próximo que ele chegou da casa de sua família adotiva após tê-la deixado de vez.

Nesta época, a saúde de Frances Allan deteriorou-se ainda mais, porém Poe não tinha notícias dela, mesmo pedindo isso ao John várias vezes em suas cartas. Assim, em fevereiro de 1829, pouco antes de morrer, Frances pediu a John que chamasse Poe para vir se despedir dela. Entretanto, não se sabe se por negação pela morte iminente da esposa ou se para magoar Poe, John Allan não envia esta carta e Frances morre sem se despedir de seu filho querido. Outra vez Poe perde uma mulher que significava muito em sua vida. Essa perda foi para Poe motivo de muita tristeza, mas também de ressentimento e revolta contra Allan.

Finalmente decide abandonar o exército e sua vida de Edgar A. Perry, mas ele ainda precisava cumprir três anos de serviço e não podia simplesmente abandonar tudo e partir, pois, se assim o fizesse, seria preso. Então ele precisou encontrar um substituto e teve que pagá-lo cerca de 75 dólares para isso. A situação financeira de Poe não era uma das melhores e, assim, precisou pedir ajuda a seu pai adotivo que concordou em ajudá-lo com a quantia, pois apoiava os planos futuros de Poe: inscrever-se para entrar na Academia Militar de West Point. O último empecilho nesta mudança foi a dispensa do exército que só foi conseguida graças à amizade de Allan com o comandante que aceitou dar a dispensa se ambos – Poe e Allan – prometessem que se reconciliariam. E assim foi feito.

A espera durou um ano e nesse tempo as emoções de Poe e seu pai adotivo voltaram a ficar conturbadas. Mas após um ano, finalmente, ele entra na academia militar e novamente destaca-se por seus dons intelectuais e carisma. Porém, o cadete Poe não estava satisfeito com a vida em West Point, ele queria investir em sua carreira de escritor e, mesmo depois de tanto esforço para entrar lá, decide abandonar a academia. Outra vez os problemas para a desistência aparecem e, novamente, Poe arquiteta uma forma para

¹⁰ Nos anos em que passou no exército, Poe usou um nome falso para que não fosse associado ao seu pai nem ao seu passado. Chamava-se Edgar A. Perry.

sair daquela situação. Neste caso, a única forma de sair de lá era sendo expulso. Para tanto, Poe começa a falhar no comparecimento às aulas, chamadas e até na igreja e, como era esperado, foi expulso em 19 de fevereiro de 1831, com vinte e dois anos. Essa foi a saída definitiva da vida militar e o começo de uma vida civil nova e incerta.

A volta de Poe para a vida de um cidadão comum não foi tão fácil – como não foi fácil até o final de sua vida. Ao sair da academia militar, ele partiu para Baltimore onde alguns parentes seus moravam. Era lá que o seu irmão William Henry Leonard Poe morava desde a morte da mãe. Além do irmão, mais quatro pessoas: Maria Clemm – sua tia –, seus dois primos, Henry e Virgínia, e Elizabeth Poe, a avó paterna.

Os anos de estadia de Poe em Baltimore foram sem dúvida os mais felizes de sua curta vida. Apesar do dinheiro pouco e das dificuldades, sua tia Clemm era um grande bálsamo e segurança para ele. Todas as mulheres importantes em sua vida, até então, tinham sido fracas e debilitadas por alguma doença, mas Clemm, não. Ela era uma mulher forte que sustentava a casa com muito trabalho; e foi nesses anos que ele conheceu sua prima, Virgínia Clemm, que viria a ser sua esposa.

Virgínia era treze anos mais nova que Poe e tinha apenas oito quando ele chegou para morar com sua família. Eles só se casaram cinco anos após sua ida a Baltimore, em 1835, quando ela tinha treze anos. À época, não era crime casamento nessa idade, mas ainda assim eles casaram em uma cerimônia secreta, pois a família fazia várias objeções. Seis meses depois repetiram os votos, porém desta vez em público. O amor entre os dois era forte, assim como a cumplicidade. Sissy – como ele a chamava – era doce e tinha uma presença etérea, contrastando com o lado ríspido e sombrio de Poe. Sobre o casal, uma amiga de Poe, Frances Osgood¹¹, escreveu

Quanto ao amor e à confiança que existiam entre ele e a sua mulher, e que para mim eram um espetáculo delicioso, eu não poderia falar com demasiada convicção, com demasiado fervor. Negligenciei alguns pequenos episódios poéticos nos quais ele lançou seu temperamento romântico. Eu acho que ela era a única mulher que ele tinha sempre verdadeiramente amado (BAUDLAIRE, 2018, p. 18 – tradução minha)¹²

De volta à vida de civil e com uma família para sustentar – além de Virgínia, também sua tia Clemm –, Poe tentou conciliar a necessidade de uma renda fixa e sua

¹¹ Poeta americana e uma das mulheres mais importantes de sua época.

¹² “Quant à l’amour et à la confiance qui existaient entre sa femme et lui, et qui étaient pour moi un spectacle délicieux, je n’en saurais parler avec trop de conviction, avec trop de chaleur. Je néglige quelques petits épisodes poétiques dans lesquels le jeta son tempérament romanesque. Je pense qu’elle était la seule femme qu’il ait toujours véritablement aimée”.

vocação de escritor e começou a trabalhar como editor. Ele trabalhou nesse ramo em praticamente todas as cidades que passou – Richmond, Filadélfia, Nova York – e quando foi contratado como editor do jornal *Southern Literary Messenger*, em 1836, publicou três volumes de poesias e ganhou o prêmio pelo conto *Manuscrito encontrado em uma garrafa*.

Em seus trabalhos como editor, Poe exerceu também a função de crítico literário. Bloonfield diz que ele foi “o primeiro teórico e crítico literário americano” (2008 p.90). Seus ensaios críticos formaram grande parte de seus escritos e isso trouxe bons e maus resultados, pois nem todos gostavam muito do que Poe escrevia sobre suas produções. Ele era exigente quanto ao que lia e sincero – ao menos para si mesmo – com o que escrevia e ficou conhecido como o *Homem da Machadinha*. Assim, muitos chefes ficaram incomodados com as confusões que o *Homem da Machadinha* arrumava e ele foi demitido várias vezes, até que teve a ideia de criar seu próprio jornal. Tentou contato com algumas pessoas que pudessem financiar suas ideias para o jornal que já tinha nome, *The Pen*, mas sem sucesso. Não era fácil achar alguém disposto a investir em uma figura tão polêmica como Poe. Seu brilhantismo intelectual encontrava seu maior inimigo em sua própria incapacidade de lidar com as pessoas.

A necessidade financeira e a oportunidade do momento levaram Poe a trilhar pelos caminhos das palestras que à época, nos Estados Unidos, tinham ganhado popularidade, levando-o a palestrar sobre prosa e poesia. Depois de conseguir um pouco de dinheiro com palestras, em 1844 Poe e sua família foram para Nova York e lá ele começou novamente a trabalhar como editor; e neste mesmo ano lançou um dos seus poemas mais conhecidos – senão o mais –, “O Corvo”.

Três anos mais tarde, em 1847, Poe passou por mais um grande sofrimento, desta vez com sua querida esposa. Virgínia já vinha doente há alguns anos com tuberculose e em 30 de janeiro desse ano ela não resistiu e morreu. Relatos de vizinhas de Poe, segundo Bloonfield (2008), dizem que ela só tinha um sobretudo preto do marido para se cobrir e estava em uma cama bem velha quando morreu. Como se pode imaginar, Poe ficou desolado e por muitos dias viveu deprimido e bebendo muito.

Depois de alguns meses de luto, Poe começou a conversar e se interessar por outras mulheres. Dentre as mais conhecidas estão Mary Louise Shew, Nancy Locke Heywood e

Helen Whitman. Dessas, foi Helen Whitman quem mais o marcou e com quem mais foi alvo de boatos, sejam eles verídicos ou não.

Em 1848 Poe estava trabalhando fora e escrevendo o seu *Eureka* quando começou a se aproximar de Helen. Ela tinha quarenta e cinco anos e era seis anos mais velha que ele. Poeta literata, Helen encantava Poe por seu intelecto e boas conversas. Os galanteios de Poe continuavam sem sucesso e, após um ano, Helen finalmente aceitou casar-se com ele, mas impôs uma condição: que parasse de beber. Ele até tentou, porém não conseguiu e ela cancelou o casamento. Poe seguiu desiludido e até o fim de sua vida não se relacionou oficialmente com nenhuma outra mulher.

Edgar Allan Poe chegou ao final de sua vida rodeado por fofocas, bebidas e enigmas. No dia 03 de outubro de 1849 um amigo de Poe o encontrou em um estado maltrapilho nas ruas de Baltimore e em seguida o levou para o hospital onde ficou até o dia 07 daquele mesmo mês, quando morreu. A causa da morte é ainda hoje um mistério; no hospital foi registrada como congestão cerebral, mas ele foi enterrado dois dias depois sem autópsia e muitos cogitaram e cogitam várias outras causas. Nunca saberemos. O doutor Moran foi o último a estar com Poe e descreveu depois que, nos últimos dias, Poe delirava e falava algumas coisas e que nas primeiras horas do dia 07 ele murmurou: “Senhor, ajudai minha pobre alma” (BLOOMFIELD, 2008, p. 131).

1.2 Le Tombeau d’Edgar Poe¹³

Diante da breve exposição que fizemos da biografia de Poe, pudemos observar que o tema de discussão desta dissertação – a morte e a tentativa de fuga a ela – esteve presente na vida do nosso autor desde muito cedo e que, de certa forma, por vivê-lo intensamente, ressoou de forma predominante em sua obra.

Além dos dois contos objetos de estudo desta pesquisa, é possível identificar esses temas em diversos outros contos e poemas do autor. Por exemplo, em *Ligeia* o narrador personagem perde sua esposa, Ligeia, e não consegue aceitar o novo cenário no qual se encontra. Vive dias e dias em uma tristeza e recordações sem fim de cada detalhe

¹³ “A tumba de Edgar Allan Poe” – tradução minha. Referência ao poema, com o mesmo nome, do escritor Stéphane Mallarmé.

e, principalmente, dos olhos dela. Após a morte de sua esposa, ele não consegue sequer permanecer na mesma casa.

Ela morrerá, e eu, esmagado pela tristeza, não pude suportar por mais tempo a desolação de minha morada na sombria e decadente cidade à margem do Reno. Não me faltava o que o mundo chama riquezas. Ligeia trouxera-me mais, muito mais do que ordinariamente cabe à maioria dos mortais. Por isso, depois de alguns meses de uma triste vadiagem sem propósito, comprei uma abadia (cujo nome não direi) numa das mais ásperas e menos frequentadas regiões da bela Inglaterra, e reformei-a. (POE, 2017, p. 16)

Casa-se outra vez, mais por obrigação e conveniência do que qualquer outra coisa, com lady Rowena Trevanion a quem odiava. No segundo mês de casados, Lady Rowena adoece subitamente e depois de algum tempo também falece. O narrador personagem vive momentos de loucura e delírios na noite da morte dela, imaginando a todo momento que a mulher volta à vida e logo em seguida morre novamente. E assim fica, até que percebe que é agora a sua ex-mulher, Ligeia, que vive. O desejo de reviver Ligeia, a não aceitação de sua morte e o compromisso com outra mulher simplesmente como obrigação é tema recorrente também em outros textos de Poe.

O conto *Ligeia* é um exemplo da negação que vem com o luto desmedido. Sobre esse luto, o filósofo Byung-chul Han, ao analisar a reação de Fédon¹⁴ lança o questionamento sobre se realmente esse luto é pelo outro ou se por si mesmo:

“O seu luto desmedido aponta, justamente, a uma desmedida do eu que, mesmo diante da morte do outro, não cessa. Fédon não irrompe em lágrimas em vista da morte de um estranho, mas sim de um “amigo”, que é uma parte de si mesmo.” (HAN, 2020 p.255)

Teme-se, assim, não mais a própria morte, mas sim a morte do outro; e este sentimento, para Áries (2012), é a origem do culto moderno aos cemitérios e aos túmulos. A morte, antes tão familiar, torna-se aos poucos estranha e até vergonhosa. Na segunda metade do século XIX, época em que viveu Poe, o moribundo era poupado até quanto fosse possível da sua real condição, pois a intolerância com a morte do outro e a confiança do moribundo nas pessoas que o cercava levava a essa reação. O século XIX foi o século das roupas de luto, cortejos, culto à memória e peregrinação aos túmulos.

Assim, podemos perceber uma tônica muito forte de influência da vida do autor, neste sentido, pois as mortes que mais marcaram a vida de Poe foram as mortes de mulheres. Desde a sua mãe biológica, passando por sua mãe adotiva, até a derradeira morte que o levou ao início do seu fim: a morte de Virgínia. O escritor americano Hervey

¹⁴ No Fédon de Platão.

Allen – responsável por uma das biografias mais bem escritas sobre Poe que já li – fala que a morte de Virginia “deve ter tido para ele todos os atributos imaginativos do horror místico com que encarava a morte, e seu estreito dormitório se havia transformado no quarto em que “Ligeia” lutava terrivelmente para entrar no cadáver de “Rowena” (1945, p.209).

Apesar de retratar o assunto da morte de diversas maneiras, uma das mais predominantes na obra de Poe é aquela que traz a mulher como a que sofre de doenças que a levam à morte ou a que é assassinada. Aliado a isso, há uma certa obsessão dos narradores em Poe. No livro *Psychology in Edgar Allan Poe*, Guercio afirma que os narradores de Poe perdem o senso de realidade e que “eles focam o conflito dentro de seu próprio inconsciente externo, o que cria obsessões irracionais. Carl Jung declara que o inconsciente pode forçar o indivíduo a ficar cara a cara com o seu verdadeiro eu através de meios obsessivos, e os narradores de Poe fazem exatamente isso¹⁵” (2019, p.8, tradução minha). Assim, essa ideia pode explicar a obsessão do narrador pelos olhos de Ligeia como uma projeção do próprio inconsciente de Poe.

E, por fim, eu contemplava os grandes olhos de Ligeia. De olhos, não encontramos modelos na antiguidade remota. Pode ser que nos olhos de minha bem-amada estivesse o segredo a que lord Verulam alude. Quero crer fossem eles bem maiores que os olhos comuns à nossa raça. Eram, inclusive, mais rasgados que os olhos agazeados da tribo do vale de Nourjahad (POE, 2017, p. 11)

Ainda sobre a relação simbólica dos olhos, Perera mostra que uma das possibilidades de sentido do símbolo está diretamente relacionada com a relação da mãe com o filho. Diz a autora que

O empenho em descrever a força dos olhos lembra imagens primitivas da deusa Olho, e a deusa sob a forma olho no Egito, bem como a importância vital dos olhos da mãe para o bebê de colo. A primeira coisa que crianças colocam no rosto, quando começam a desenhar a figura humana, são os olhos (1985, p.49)

É sabido que Poe conviveu muito pouco com sua mãe biológica – apenas três anos – e suas memórias sobre ela, portanto, derivam deste curto espaço de tempo onde a maioria dele foi passado no colo, em um universo de extrema dependência e afeto exclusivo; pois nessa fase da vida a relação mãe-bebê funciona quase como uma bolha de aconchego e proteção.

¹⁵ “they focus conflict within their own unconscious outward which creates irrational obsessions. Carl Jung declares that the unconscious can force the individual to come face-to-face with one’s true self through obsessive means, and Poe’s narrators do just this” (GUERCIO, 2019, p.8).

Esta fixação de personagens masculinos – geralmente representados pela figura do narrador – em partes do corpo feminino aparece também no conto *Berenice*, onde os dentes da personagem figuram como a única parte dela que não se deteriora após uma doença que a leva à morte. Sobre essa obsessão pelos dentes, existem algumas compreensões a partir do símbolo, dentre elas a psicanalítica de Marie Bonaparte¹⁶ que vê nos dentes de Berenice a representação da *vagina dentata* “que aparece nos mitos de várias culturas para alertar sobre o perigo do sexo com mulheres desconhecidas. No caso de Egeu¹⁷, esta representação funcionaria para negar o ato sexual, tendo em vista sua vocação ascética e sua tendência a idealizar a prima” (BELLIN, 2017, p.11).

Esses são alguns exemplos que, na obra de Poe, trazem o tema da morte como o foco; mas sem dúvida poderíamos nos debruçar sobre muitos outros. Porém, pensando ainda em Poe nesta esfera biográfica, acredito que seja interessante trazer como ele próprio tentava fugir à realidade tanto da própria vida quanto da morte de quem amava.

A relação de Poe com o álcool é conhecida por todos como sendo turbulenta e destruidora. De fato, a bebida alcoólica servia para o nosso autor como uma ferramenta de escape à realidade que, muitas vezes, se mostrava penosa.

Todas as provas apontam o fato de que, quando alcoolicamente inspirado, ele era insuportável. A isto, e às suas próprias implacáveis vendetas literárias, deveu ele os piores e os mais inveterados inimigos que fez. Sua grandeza intelectual. Seu critério e sua pomposa dignidade, sua sensibilidade mórbida eram igualmente reduzidas a nada e ultrajadas pela caricatura de si mesmo que ele exibia, quando sob a influência do álcool. (...) A desculpa espiritual de Poe jaz no fato de que ele não era vicioso. Não bebia porque fosse viciado, mas porque uma fraqueza nervosa exigia a coragem artificial de um estimulante de alguma espécie, para capacitá-lo a enfrentar o mundo (ALLEN, 1945, p.77)

“Enfrentar o mundo” parece ter sido o que Poe fez durante toda a sua vida. Em suas biografias, vemos um homem que precisou lutar contra o mundo desde cedo; nunca seguindo a fluidez da vida. Por esse motivo, talvez, o álcool tornou-se o caminho menos árduo para enfrentar esta batalha contra um oponente imbatível. Batalha essa que, como o esperado, não foi vencida e que com a ajuda do álcool tornou-se apenas mais breve.

Assim viveu e morreu o “príncipe dos horrores”, o escritor que desde muito cedo experienciou a morte do outro, o outro amado; que encontrou nas mulheres de sua vida o amor e apoio incondicional, mesmo não tendo o mesmo daquele que deveria fazer-se pai

¹⁶ Princesa, psicanalista e escritora francesa ligada a Sigmund Freud que dedicou anos de sua vida estudando a biografia de Poe à luz da psicanálise.

¹⁷ Narrador personagem do conto *Berenice*.

completamente. Embora ficando por aqui por tão pouco tempo – apenas 40 anos – deixou um legado que mudou o rumo da literatura ocidental e será sempre lembrado enquanto suas obras existirem. Poe foi um daqueles homens a quem Camões, em seu *Lusíadas*, diz que “(...)por obras valerosas se vão da lei da Morte libertando” (CAMÕES, 2018, p. 33). A morte esteve desde muito cedo presente na vida de Poe de maneira intensa e real e talvez por isso sua obra seja um retrato dela em suas variadas formas.

2. LINGUAGEM IMAGINAL NA FUGA DIANTE DA MORTE

Os contos *A Máscara da Morte Rubra* e *O Poço e o Pêndulo* foram escolhidos para este trabalho por serem ricos em linguagem simbólica e, por isso, associáveis à teoria do imaginário de Gilbert Durand que explica como o medo da morte e da passagem do tempo se configura nos níveis cultural e social. Para que possamos entender melhor ao longo da nossa análise como isso se apresenta nos textos de Poe, faremos uma pequena apresentação da teoria de Durand e, em seguida, falaremos sobre as diferenças entre símbolo, alegoria e tema; partindo de outros autores que tratam deste universo. A princípio, serão apresentados estes conceitos de forma breve, pois eles serão aprofundados ao longo das análises dos contos.

2.1 Terminologia do imaginário

O principal teórico desta pesquisa, Gilbert Durand (1921-2012) – antropólogo e filósofo francês – foi um dos responsáveis por uma significativa mudança no espírito dos estudos em Ciências Humanas durante o período pós-guerra. Em 1960, como resultado de sua tese de doutorado, o filósofo publicou seu livro *Les Structures Anthropologiques de L'Imaginaire*, trazendo um novo espírito antropológico ao estudo das imagens. Durand era frequentador do Círculo de Eranos¹⁸ e o próprio autor frisa que o contexto intelectual que possibilitou e deu bases sólidas à construção teórica das estruturas antropológicas do imaginário surge das contribuições da psicanálise, da fenomenologia do imaginário de Bachelard¹⁹, da antropologia de Lévi-Strauss e da psicologia analítica de Jung. Durand desenvolveu uma das linhas de trabalho da Hermenêutica Simbólica fundando, em 1966, o primeiro Centro de Pesquisas do Imaginário – também conhecido como Escola de Grenoble.

Em sua teoria, Durand descobre que o imaginário está longe de ser uma expressão apenas para loucura ou fantasia e que ele se desenvolve ao redor de alguns temas e

¹⁸Encontro de pensadores dedicados inicialmente aos estudos das religiões orientais e ocidentais, filosofia e psicologia que ocorreu regularmente próximo a Ascona, na Suíça, a partir de 1933.

¹⁹Filósofo, químico e poeta francês. Seu pensamento está focado principalmente em questões referentes à filosofia da ciência.

imagens. Para o autor, a consciência humana apreende de duas formas: a primeira é pela captura direta da realidade e a segunda pela apreensão indireta e *deformativa* que resulta nas imagens. Assim, o filósofo prefere falar em imaginário e não em simbolismo, dado que, para ele, todo símbolo é uma maneira de expressar o imaginário. E o que é, então, o imaginário? O autor nos diz que o imaginário é

(...) o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens - aparece-nos como o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano. O Imaginário é esta encruzilhada antropológica que permite esclarecer um aspecto de uma determinada ciência humana por um outro aspecto de uma outra (DURAND, 2002, p.18)

Assim, o imaginário preocupa-se em organizar as imagens em grandes núcleos, tendo em consideração as dominantes reflexas e a convergência dos símbolos. Para chegar às suas conclusões sobre as dominantes reflexas, Durand levou em consideração os estudos do neurocientista W. Betcherev²⁰ que falava da existência de basicamente dois reflexos dominantes nos recém nascidos humanos: o da posição vertical, que acontece por meio do esforço voluntário, e o da sucção no qual ele orienta a cabeça na procura do seio materno. Além dos reflexos humanos, Betcherev fala de um outro reflexo apenas em animais que é o copulativo. Durand aceita as conclusões deste último reflexo e estende aos seres humanos. Assim esses reflexos, junto aos símbolos, constituem a base da estrutura do imaginário de Durand e ele explica como a reflexologia guia a representação simbólica:

[...]o primeiro gesto, a dominante postural, exige as matérias luminosas, visuais e as técnicas de separação, de purificação, de que as armas, as flechas, os gládios são símbolos frequentes. O segundo gesto, ligado à descida digestiva, implica as matérias da profundidade; a água ou a terra cavernosa suscita os utensílios continentes, as taças e os cofres, e faz tender para os devaneios técnicos da bebida ou do alimento. Enfim, os gestos rítmicos, de que a sexualidade é o modelo natural acabado, projetam-se nos ritmos sazonais e no seu cortejo astral, anexando todos os substitutos técnicos do ciclo: a roda e a roda de fiar, a vasilha onde se bate a manteiga e o isqueiro, e, por fim, sobredeterminam toda a fricção tecnológica pela rítmica sexual. (DURAND, 2002, p. 54-55)

Essas dominantes reflexivas levaram aos dois regimes, o diurno e o noturno, e a três estruturas ou modalidades. Os regimes são agrupamentos de imagens isomorfas que convergem imagens simbólicas e seguem as conclusões dos estudos de reflexologia. No

²⁰ Wladimir Bechterevev foi um neurologista russo. Devido ao seu grande prestígio como psicólogo, foi consultado por grandes figuras históricas como Josef Stalin.

regime diurno o que prevalece é a dominante postural, no noturno a dominante digestiva e também a sexual.

Para analisarmos o *corpus* desta pesquisa e assim identificarmos os símbolos que sinalizam o mecanismo de fuga da morte e o medo da passagem do tempo, nos utilizaremos, principalmente, do regime diurno da imagem. Esse regime, segundo o proposto por Gilbert Durand, constitui-se “de uma maneira geral, como o regime da antítese” (DURAND, 2002 p.67). O regime diurno é separado em duas partes: “As faces do tempo” e “O cetro e o gládio”; sendo a primeira “consagrada ao fundo das trevas sobre o qual se desenha o brilho vitorioso da luz” e a segunda “manifestando a reconquista antitética e metódica das valorizações negativas da primeira” (DURAND, 2002, p.68). Esse regime, então, caracteriza-se pela angústia da passagem do tempo, o medo do destino desconhecido e a aproximação da morte. O homem angustia-se e de sua angustia motiva as imagens antitéticas, pois a busca incansável pela vida plena contrasta-se com a certeza indubitável da morte.

A nossa escolha pelo regime diurno das imagens ao invés do noturno se dá pelo fato de que em nossos contos de análise os símbolos traduzem a angústia e o medo da morte, na tentativa de vencê-la; e não como a ideia apresentada no regime noturno que é a de integração e aceitação, ou seja:

“(...) em captar as forças vitais do devir, em exorcizar os ídolos mortíferos de Cronos, em transmuta-los em talismãs benéficos e, por fim, incorporar na inelutável mobilidade do tempo as seguras figuras de constantes, de ciclos que no próprio seio do devir parecem cumprir um desígnio eterno” (DURAND, 2002, p.194).

Esta visão dualista e não integrativa que se destaca nestes contos de Poe pode revelar uma tendência geral no Ocidente em valorizar assuntos, digamos, conscientes – no sentido psicológico do termo – e a desprezar o seu próprio lado inconsciente, ou o que Jung chamou de Sombra²¹. Desta forma, o regime diurno consegue demonstrar como isso se apresenta em nível social e, no nosso caso, como se mostra nas obras escolhidas.

Antes, porém, de falarmos sobre os símbolos que compõem o regime diurno em suas duas grandes partes, é importante termos em mente o caráter ambíguo dos símbolos:

“O símbolo é, pois, uma representação que faz aparecer um sentido secreto, é a epifania de um mistério. A metade visível do símbolo, o “significante”, estará sempre carregado da máxima concreção e, como Paul Ricoeur diz de uma

²¹ Metáfora usada por Jung para se referir ao material pessoal que, de forma inconsciente, rejeitamos e enviamos para o inconsciente por temor de encará-lo e trazê-lo ao consciente.

maneira excelente, qualquer símbolo autêntico possui três dimensões concretas: é simultaneamente “cósmico” (isto é, recolhe às mãos cheias a sua configuração no mundo bem visível que nos rodeia), “onírica” (isto é, enraíza-se nas recordações, nos gestos que emergem dos nossos sonhos e constituem, como bem demonstrou Freud, a massa muito concreta da nossa biografia mais íntima) e, finalmente, “poética”, isto é, o símbolo apela igualmente à linguagem, e a linguagem que mais brota, logo mais concreta. Mas também a outra metade do símbolo, a parte de invisível e de indizível que faz dela um mundo de representações indiretas, de signos alegóricos sempre inadequados, constitui uma espécie lógica bem à parte” (DURAND, 1988, p. 12).

Além de símbolos, há outros termos importantes para compreender se quisermos entender melhor a teoria durandiana. Por conta das diversas confusões que giram em torno dos termos do imaginário, Durand faz uma breve exposição e diferenciação de alguns dos principais deles.

O primeiro, de grande importância para a compreensão da sua teoria, é o *schème* (esquema). Segundo o autor, “O esquema é uma generalização dinâmica e afetiva da imagem, constitui a factividade e a não-substantividade geral do imaginário” (DURAND, 2002, p.60). Ou seja, o esquema é anterior a imagem e representa a tendência geral dos homens e da natureza. É importante esclarecer, porém, que os esquemas não são o mesmo que os gestos reflexológicos dos quais falamos, pois não são “apenas engramas teóricos, mas trajetos encarnados em representações concretas precisas” (DURAND, 2002, p.60).

A seguir, Durand define o que são arquétipos, ou seja, a diferenciação dos gestos em esquemas em contato com os ambientes natural e social. Para o autor, “os arquétipos constituem a substantificações dos esquemas” (DURAND, 2002, p.60). A diferença principal entre arquétipo e símbolo é que, geralmente, falta ambivalência ao arquétipo e da sua substantificação, enquanto que o símbolo é ambivalente e carrega em si o próprio substantivo.

Dado que já falamos algumas linhas acima sobre o símbolo e mais a frente dedicaremos um espaço para as definições de símbolo de outros autores, passemos para o próximo termo necessário para compreender a noção de imaginário: o mito. Durand define mito como “um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa” (DURAND, 2002, p.62-63). Assim, o mito já traz algo de racional, pois se utiliza do discurso “no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em idéias” (DURAND, 2002, p.63). Daí surge, então, a mitocrítica durandiana que “funciona como um método de crítica literária que analisa um conjunto de textos e busca, em seu núcleo, as redundâncias temáticas” (SUGAMOSTO E SILVA, 2020, p.47).

Além disso, para Durand, os símbolos que formam o imaginário são resultado de uma troca entre o subjetivo e o objetivo; e em seu livro *As Estruturas Antropológicas do Imaginário* ele faz uma rápida introdução ao conceito de trajeto antropológico, mostrando que os símbolos não são motivados apenas por aspectos extrínsecos à consciência humana – ou “consciência imaginante” – como queriam supor autores como Dumézi²² e Piganiol²³, pois

Fenômenos astrais e meteorológicos, elementos de uma física grosseira de primeira instância, funções sociais, instituições de etnias diferentes, fases históricas e pressões da história, todas essas explicações que, a rigor, podem legitimar esta ou aquela adaptação do comportamento, da percepção e das técnicas, não dão conta dessa potência fundamental dos símbolos que é a de ligarem, para lá das contradições naturais, os elementos inconciliáveis, as compartimentações sociais e as segregações dos períodos da história (DURAND, 2012, p.38)

Além disso, o autor mostra que tentando fugir à visão puramente objetiva, recorreu-se aos comportamentos elementares do psiquismo humano neste processo de compreensão do símbolo e, por consequência, do imaginário. É aquilo que, segundo o autor, a psicanálise fez “voltando deliberadamente as costas às explicações demasiado racionais e lineares da psicologia clássica ou fenomenológica” (DURAND, 2012, p.39) e também na psicologia analítica de Jung sendo “todo o pensamento simbólico, antes de mais, tomada de consciência de grandes símbolos hereditários, espécie de “germe” psicológico, objeto da paleopsicologia” (DURAND, 2012, p.39).

Porém, para Durand, todas as motivações, tanto sociológicas como psicológicas, para compreender as estruturas do simbolismo se tornam insuficientes se separadas

(...)umas porque querem reduzir o processo motivador a um sistema de elementos exteriores à consciência e exclusivos das pulsões, as outras porque se atêm exclusivamente a pulsões, ou, o que é pior, ao mecanismo redutor da censura e ao seu produto – o recalçamento. O que quer dizer que implicitamente se volta a um esquema explicativo e linear no qual se descreve, se conta a epopéia dos indo-europeus ou as metamorfoses da libido, voltando a cair nesse vício fundamental da psicologia geral que denunciemos, que é acreditar que a explicação dá inteiramente conta de um fenômeno que por natureza escapa às normas da semiologia. (2012, p.40)

Por este motivo, com a intenção de estudar o simbolismo do imaginário, Durand segue pela via da antropologia e, assim, faz uso do que ele chama de *trajeto antropológico* que nada mais é do que “a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as

²² Georges Duménil, doutor em Ciência da Religião com tese defendida em 1924, filólogo comparativo francês.

²³ André Piganiol, historiador e arqueólogo francês.

pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (2012, p.41).

O imaginário é, então, fruto desse processo ativo e contínuo entre o que é próprio da espécie humana e aquilo que está no seu entorno, ou seja, “O trajeto antropológico é esse círculo estabelecido entre o homem e o mundo, circuito em que um pólo alimenta o outro e é alimentado por ele. Essa retroalimentação dos pólos põe em evidência a recursividade que caracteriza o trajeto antropológico” (Ferreira-Santos e Almeida, 2012, p.80).

2.2 As faces do tempo

É do isomorfismo destes termos – esquema, arquétipo, símbolos – dentro de um sistema mítico ou de constelações que surgem os regimes já citados. Assim, os símbolos *teriomórficos*, *nictomórficos* e *catamórficos* fazem parte do conjunto denominado por Durand de *as faces do tempo*, do regime diurno, caracterizados pela angústia diante do tempo e da morte. Vale lembrar que o símbolo é ambíguo e que aqui se foca, nesse conjunto, apenas em seus aspectos angustiantes.

Os símbolos *teriomórficos* são aqueles relacionados à animalidade em suas mais diversas formas. Durand nos diz que esses são os símbolos que nos são mais familiares, pois estamos expostos a representações de figuras animais desde a infância, de diversas formas. Além disso, os animais trazem significados para além do sentido arquetípico e que não se ligam de forma direta à animalidade. Como exemplo disso, Durand fala da serpente e do pássaro que só são “animais em segunda instância” e que “o que neles prima são as qualidades não propriamente animais: o enterramento e a mudança de pele que a serpente partilha com o grão, a ascensão e o vôo que o pássaro partilha com a flecha” (DURAND, 2002, p.71).

Continuando, os símbolos *nictomórficos* compreendem aqueles símbolos que representam a angústia baseada no terror infantil do negro e do sentimento de culpa. As trevas também estão associadas ao tempo, pois como diz nosso autor: “A noite negra aparece assim como a própria substância do tempo” (DURAND, 2002, p.92). É o que podemos observar na relação entre a etimologia da palavra *Kala* – que na Índia designa o

tempo – com o nome da deusa hindu *Kali* que também significa tempo, mas que para além desse sentido pode significar “negro, sombrio”. Além disso, o termo *Kali-Yuga*, ou era das trevas, que para os hindus é a época na qual estamos vivendo, também associa o tempo a seu aspecto sombrio. É nesse sentido que analisaremos os símbolos *nictomórficos* presentes nos contos de Poe.

Por fim, os símbolos *catamórficos* reúnem imagens ativas da queda. Durand diz que a primeira experiência que vivemos em relação a essa dinâmica é a experiência do nascimento, onde passamos por mudanças rápidas e bruscas e essa seria “a primeira experiência de queda e a primeira experiência do medo” (DURAND, 2002, p.112). A queda está ligada à aceleração, à rapidez do movimento e também às trevas, por isso “poderá vir a ser a experiência dolorosa fundamental e que constitua para a consciência a componente dinâmica de qualquer representação do movimento e da temporalidade”, neste sentido “a queda resume e condensa os aspectos temíveis do tempo” (DURAND, 2002, p.113).

Portanto, cada uma dessas epifanias imaginárias manifesta-se nas imagens dinâmicas de animalidade, das trevas e da queda, respectivamente. Ao longo de nossa análise aprofundaremos melhor na teoria do imaginário de Durand à medida em que ela nos ajude a compreender melhor o nosso *corpus* e os símbolos nele presentes.

2.3 O cetro e o gládio

Na segunda parte do regime diurno, os símbolos agrupados trazem o aspecto da busca pela vitória sobre o tempo e a morte. Esses símbolos estão ligados à verticalidade humana e às “matérias luminosas, visuais e as técnicas de separação, de purificação, de que as armas, as flechas, os gládios são símbolos freqüentes” (DURAND, 2002, p.54). Para separar os símbolos dessa estrutura, Durand apresenta três grandes constelações de imagens, as quais têm sua base na classificação quaternária das cartas, especialmente, do Tarô. Todos estes símbolos, segundo Durand, baseiam-se na “noção de Poderio” e

(...) a verticalidade do cetro e a agressividade eficiente do gládio são os símbolos culturais desta dupla operação pela qual a psique mais primitiva anexa o poderio, a virilidade do Destino, separa dele a feminilidade traidora, reeditando por sua própria conta a castração de Cronos, castra por sua vez o

Destino, apropria-se magicamente da força e abandona, vencidos e ridículos, os despojos temporais e mortais (DURAND, 2002, p.125).

A primeira das constelações dessa estrutura é a dos símbolos de ascensão e Durand divide esses símbolos em *verticalidade*, *asa* e *angelismo*, *a soberania Uraniana* e *o chefe*. Todos esses símbolos, nessa perspectiva, trazem aspectos diferentes da luta contra o destino pela ascensão.

A segunda constelação é dos símbolos espetaculares, ou seja, aqueles relativos à visão. Dentro dessa constelação estão os de *luz e sol* – “isomorfismo entre céu e luminoso; pureza celeste e brancura; o dourado e o azulado; o sol nascente (adoração do sol); as divindades solares (o oriente); coroa e auréola (solaridade da espiritualidade)” (ROCHA PITTA, 2017, p.31) – e *o olho e o verbo*, pois “(...) Ver é saber. Luz e palavra andam juntas, por exemplo, nos textos bíblicos e nas mitologias de culturas totalmente diversas” (ROCHA PITTA, 2017, p.31).

A terceira e última constelação dessa estrutura é a dos símbolos da divisão (ou diiréticos). Aqui, trata-se da separação por meio das armas, cortantes, que necessitam de um herói que as manuseie. Dentro desses símbolos estão *as armas do herói* – símbolos de poder e pureza – e *as armas espirituais* – como os batismos e rituais, que consistem em formas de distinguir o sagrado do profano, ou outras distinções.

Assim divide-se o regime diurno das imagens e em suas convergências que reúnem símbolos que, de uma ou outra forma, simbolizam maneiras de representação do medo e da fuga diante da morte e da passagem do tempo. Portanto, no decorrer da nossa análise dos contos *A Máscara da Morte Rubra* e *O Poço e o Pêndulo* iremos recorrer, dentre outras coisas, a esses aspectos teóricos que foram apresentados aqui de forma breve e que serão mais aprofundados junto às narrativas.

3. ÓBOLO: O PREÇO INEGOCIÁVEL

“Pensar que as coisas desta vida hão de sempre durar é escusado; antes parece que anda tudo à roda. À primavera segue-se o verão, ao verão o outono, ao outono o inverno, e ao inverno a primavera, e assim gira e regira o tempo nesta volta contínua. Só a vida humana corre para o seu fim, ligeira, mais do que o tempo, sem esperar o renovar-se, a não ser na outra, que não tem termos que a limitem.”

Cide Hamete

O conto "*The Pit and the Pendulum* " foi publicado pela primeira vez em 1842 no anual literário *The Gift: A Christmas and New Year's Present for 1843*. Nesta primeira parte da análise, focaremos no sentido mais direto e literal da narrativa, isto é, a fuga do personagem diante da morte imposta pelo tribunal da Inquisição Espanhola. Posteriormente, trataremos de outras visões e interpretações possíveis a partir deste conto.

Como foi dito, a narrativa de *O Poço e o Pêndulo* passa-se durante a Moderna Inquisição Espanhola, em Toledo, que tinha por objetivo retomar os territórios das mãos dos muçulmanos e convertê-los – bem como aos Judeus – à fé católica. Essa inquisição foi fortemente apoiada por Roma, pois a Espanha era um forte país representante do cristianismo e uma grande aliada.

[...] o cristianismo se tornou assim a alma viva da Reconquista, de sorte que, na medida em que as tropas avançavam pelos territórios antes ocupados, de imediato florescia neles a Igreja, se restabeleciam bispados, fundavam-se mosteiros, a fé era reavivada. Para os governantes e para o povo, patriotismo e religião representavam duas ideias que se fundiam, formando um todo indissolúvel. Ser espanhol era ser católico. (GONZAGA, 1993, p. 175)

A Inquisição Espanhola durou dos anos de 1478 a 1834 e nesse tempo foram criadas prisões em todo o país que, segundo Kamen (1996, p. 215), eram mantidas em bom estado, com celas seguras e amplas. Porém, na narrativa criada por Poe dá-se reverberação aos boatos e suposições que corriam à época. Como alguns prisioneiros ficavam isolados do mundo e eram proibidos de falar qualquer coisa do que viram, criou-se assim um ambiente perfeito para a imaginação alheia e, é claro, para a do nosso autor. Poe cria, então, uma narrativa que sugere o que acontecia ali, mas as interpretações do conto vão além desse aspecto, como veremos mais adiante.

3.1 A imaginação a serviço do medo

No conto não nos é apresentado o motivo pelo qual o narrador personagem foi levado à prisão e essa preferência pelo mistério é recorrente durante todo o enredo, pois muitas coisas não nos são reveladas e outras ficamos sabendo aos poucos, gerando um grande suspense. No início da narrativa, somos apresentados a um julgamento sem nenhuma explicação prévia:

Eu estava exausto, exausto até a morte por aquela longa agonia. E quando eles, afinal, me desacorrentaram e me foi permitido sentar, senti que ia perdendo os sentidos. A sentença — a terrível sentença de morte — foi o último enunciado distinto que me chegou aos ouvidos. Depois dele, o som das vozes inquisitoriais pareceu fundir-se num zumbido fantástico e indeterminado. Trazia-me à alma a ideia de rotação, talvez por uma fantasiosa associação com a mó de uma roda de moinho. Isso durou apenas pouco tempo, pois logo em seguida nada mais ouvi. Contudo, durante algum tempo, eu via — mas com que terrível exagero! Eu via os lábios dos juízes vestidos de preto. Pareciam-me brancos, mais brancos do que a folha de papel sobre a qual traço estas palavras, delgados até o grotesco; delgados pela intensidade de sua expressão de firmeza, de imutável resolução, de severo desprezo pela dor humana. Eu percebia que os decretos do que, para mim, representava o Destino estavam saindo daqueles lábios. Via-os estorcerem-se num movimento letal. Via-os articularem as sílabas do meu nome, e estremecia por não ouvir nenhum som em seguida. (POE, 2017, p. 100)

O narrador personagem inicia sua narrativa mostrando-se “exausto até a morte” pelo o que já havia passado até ali. Podemos imaginar que ele se refere a todo o julgamento até este momento final no qual é dado sua sentença. Também sabemos que ele estava acorrentado e que só então foi dada permissão para sentar-se. De que forma ele estava acorrentado nós só podemos cogitar, mas é fato que não era uma posição confortável.

A sentença recebida depois desses longos minutos de espera foi a de morte e a partir dessa sentença o narrador – e a narrativa – se desliga parcialmente da realidade frente à terrível certeza da morte. O que se segue é uma série de alucinações do narrador que cai em agonia e as vozes dos “juízes vestidos de preto” tornam-se zumbidos ao longe. A sensação de que o mundo está girando, a vertigem, foi comparada pelo narrador com a mó da roda de moinho, assim, com essas descrições conseguimos compreender um pouco do estado de espírito dele. A respeito dessa sensação de vertigem, Durand diz que “é imagem inibidora de toda a ascensão, um bloqueamento psíquico e moral que se traduz por fenômenos psicofisiológicos violentos. A vertigem é um relembrar brutal da nossa humana e presente condição terrestre” (2012, p.113).

Neste primeiro momento, Poe nos traz a reflexão sobre a descoberta da morte individual. Como foi dito, a morte já foi familiar e aguardada, mas agora não gostamos de pensar sobre ela e até, muitas vezes, a ignoramos. Assim, temos duas opções diante da certeza da morte, segundo Morin: “Ou renuncia a olhar para a morte, colocá-la entre parênteses, esquecê-la, como se acaba por esquecer o sol, ou então, pelo contrário, olhá-la com esse olhar fixo, hipnótico, que se perde no estupor e da qual nascem os milagres”²⁴ (1988, p. 17, tradução minha).

O anúncio da morte se particulariza e cada indivíduo o recebe de forma distinta. Porém, no caso do narrador personagem do *O Poço e o Pêndulo*, a morte não chega de forma natural, ela é imposta pelos seus algozes e isso, claro, implica em um terror e inconformismo ainda maior. A fuga da morte neste conto vem carregada, sobretudo, de um desejo por justiça.

Este sentimento de injustiça, de perseguição, fica claro desde o início do conto quando o narrador personagem faz observações sobre os lábios dos juízes vestidos de preto. Ele os descreve como brancos “como folhas de papel”, uma brancura que representa a indiferença, a empáfia com a qual aqueles homens proferiam uma sentença de morte como se estivessem pedindo um café. Essa é a visão do narrador personagem a respeito dos seus juízes.

Ainda neste primeiro momento de alucinações, o narrador personagem fala do ambiente onde tinha acontecido o seu julgamento

Via também, durante alguns momentos de delirante horror, a ondulação leve e quase imperceptível dos panejamentos negros que revestiam as paredes da sala. E, depois, meu olhar caiu sobre as sete grandes velas em cima da mesa. A princípio, elas tomaram o aspecto da Caridade, e pareciam anjos brancos e esbeltos, que me salvariam; depois, de súbito, sobreveio-me ao espírito uma náusea das mais mortais, e senti cada uma das fibras de meu corpo vibrar, como se eu tivesse tocado o fio de uma pilha galvânica, enquanto os vultos angélicos se transformavam em espectros insignificantes, com cabeças de chama, e eu via bem que deles não teria socorro. (POE, 2017, p. 100)

Esse ambiente com paredes revestidas de panos negros é trazido por Poe como uma forma de caracterizar o horror daquele momento, como é comum em narrativas do autor, inclusive no conto *A Máscara da Morte Rubra*, onde iremos analisar melhor este ponto ao falarmos sobre a cor do último dos salões da abadia.

²⁴ “o bien renuncia a mirar a la muerte, la pone entre paréntesis, la olvida, como se termina por olvidar al sol, o bien, por el contrario, la mira con esa mirada fija, hipnótica, que se pierde en el estupor y de la que nacen los milagres”.

Outro aspecto simbólico nessa parte do conto são as velas. Bachelard, em *A Chama de uma Vela*, diz que “a chama, dentre os objetos do mundo que nos fazem sonhar, é um dos maiores operadores de imagens. Ela nos força a imaginar. Diante dela, desde que se sonhe, o que se percebe não é nada, comparado ao que se imagina” (BACHELARD, 1989, p. 9). O narrador personagem observa sete velas em cima da mesa e vê nelas a sua salvação, comparando-as a “anjos brancos e esbeltos”. Essa referência simbólica ao aspecto salvador e purificador das velas é visto em várias religiões e organizações e mesmo não declarando nenhuma fé – ao menos nenhuma fé denominacional – é certo que Edgar Allan Poe conhecia e usava muitos aspectos simbólicos-religiosos em seus textos. Mesmo porque, a linguagem simbólica não se restringe a religiões ou a grupos de qualquer espécie; ela é tudo e está em todas as partes.

Assim, uma das possibilidades que mais se aproxima do contexto do conto nesta parte da narrativa é a do simbolismo cristão dos sete anjos do Apocalipse que representam os sete espíritos de Deus enviados a toda a Terra²⁵. Pois assim como os anjos vêm para trazer o juízo final de Deus sobre a Terra – justiça para o justo e castigo para o injusto –, da mesma forma esses “anjos”, na visão do narrador personagem, traziam a salvação e a justiça para ele que é bom e se encontrava em uma situação injusta. Mas logo as velas tornam a serem apenas velas e sua realidade absurda volta à tona. Podemos observar, então, que a imagem dos juízes e das velas se aproxima muito do seguinte trecho bíblico no livro de Apocalipse:

Voltei-me para saber que voz falava comigo. Tendo-me voltado, vi sete candelabros de ouro e, no meio dos candelabros, alguém semelhante ao Filho do Homem, vestindo longa túnica até os pés, cingido o peito por um cinto de ouro. Tinha ele cabeça e cabelos brancos como lã cor de neve. Seus olhos eram como chamas de fogo (1: 12-14).

Ao mesmo tempo que no Apocalipse há a punição, violência e medo, também há o aspecto da salvação e vida eterna para os homens. Após os sofrimentos revelados no livro, ao ressoar das trombetas, o Cristo virá para pôr fim a todo sofrimento. De forma análoga, no conto, a personagem passa por toda a tortura, medo e confusão e, ao fim, é salva

Depois, um estrondoso toque, como o de muitas trombetas! E um rugido áspero, como o de mil trovões! Precipitadamente, recuaram as paredes abrasadas. Um braço estendido agarrou o meu quando, desfalecido, eu caía no abismo. Era o do general Lasalle. O exército francês entrara em Toledo. A Inquisição caíra nas mãos de seus inimigos. (POE, 2010, p. 112)

²⁵ Bíblia Sagrada, Apocalipse capítulos 5 ao 10.

Todo esse cenário de salvação ao final do conto contribui com a ideia de que o autor procurou relacionar, de forma análoga, seu conto com a narrativa bíblica; fazendo com que o general Lasalle evocasse a figura do Cristo em sua segunda vinda. A própria forma que Poe constrói a narrativa, colocando a chegada do general de maneira tão inesperada, se aproxima da forma com a qual a bíblia descreve a vinda do Cristo que virá “como um ladrão”.

David Hirsch observa que há um contraponto entre o primeiro e o último parágrafo, pois no primeiro a personagem perde a audição e no último há uma expansão e amplificação do que ele ouve, ao soar das trombetas. Ele diz que

“O zumbido ‘indeterminado dos sonhos’ das linhas de abertura é apanhado no ‘zumbido discordante’ da conclusão; a ‘mó de uma roda de moinho’ é amplificada nos ‘mil trovões’... e a imagem em colapso da ‘escuridão superada’ é invertida na imagem em expansão das paredes de fogo correndo para fora²⁶”(1968, p. 648, tradução minha)

Hirsch também sugere uma alusão entre a imagem do general Lasalle com a encontrada no livro de Isaías – capítulo 59 – que retrata o Senhor como um guerreiro vestido com armadura e que vem com o seu exército para trazer a salvação.

3.2 A queda como símbolo da morte

Voltando ao enredo do conto, deste ponto para frente a fuga da morte do narrador personagem vai se intensificando cada vez mais e ele diz que tudo desapareceu, que naquele momento de alucinação pareceu como se sua alma tivesse afundado no Hades²⁷. Foi após a ida ao Hades que nosso narrador personagem voltou à consciência e, ao voltar, trouxe consigo a esperança da sobrevivência, mesmo não tendo ideia do que iria lhe acontecer dali em diante.

Todavia, nem tudo estava ainda perdido. No sono mais profundo — não! No delírio — não! Num desmaio — não! Na morte — não! Nem mesmo no túmulo tudo está perdido. De outra forma, não haveria imortalidade para o homem. Ao despertar do mais profundo dos sonos, quebramos a teia delgada de algum sonho. (POE, 2017, p. 101)

²⁶ “the ‘dreamy indeterminate hum’ of the opening lines is caught up in the ‘discordant hum’ of the conclusion; the ‘burr of a mill-wheel’ is amplified into the ‘thousand thunders’... and the collapsing image of the ‘blackness of darkness supervened’ is inverted into expanding image of the fiery walls rushing outward”.

²⁷ Para a mitologia grega, Hades era o submundo, o mundo para onde iam os seus mortos.

Essa esperança de prorrogar a morte diante do medo que surge dela é uma atitude comum ao homem, principalmente ao homem moderno. Byung-chul, em seu livro *Morte e Alteridade*, diz que “o temor diante da morte implica a possibilidade de prorrogação. Ele diz que “onde se escapou à violência mortal do outro, adiou-se a morte. A prorrogação da morte me dá tempo” (2020, p. 238). Mesmo que não se saiba ao certo o que fazer com esse tempo, sabe-se que ele será usado para tentar escapar da morte de alguma forma. O narrador personagem buscará essa prorrogação tanto quanto possível e, ao menos no caso dele, a prorrogação resultará no esperado – não no combate efetivo à morte, mas ao menos naquela situação de morte específica.

Após receber sua sentença de morte e de viver alucinações que se misturaram com a realidade, o narrador personagem começa a voltar para si e, neste processo, busca recordar o que havia se passado desde o momento da sentença

Entre as frequentes e intensas tentativas de recordar, entre as lutas encarniçadas para recolher alguns vestígios daquele estado de aparente aniquilamento no qual minha alma havia mergulhado, momento houve em que eu sonhava ser bem-sucedido; houve períodos breves, muito breves, quando conjurei lembranças que a lucidez de uma época posterior assegura-me terem conexão tão somente com aquele estado de aparente aniquilamento. Essas sombras de memória falam indistintamente de altas figuras que se erguiam e me arrastavam em silêncio... para baixo, cada vez mais baixo, até que uma odiosa vertigem me oprimiu à simples ideia daquela descida interminável. Falam-me, também, de um vago horror no coração, por causa daquele mesmo sossego desnatural do coração. Depois, sobrevém uma sensação de súbita imobilidade em todas as coisas, como se aqueles que me transportavam (cortejo espectral!) houvessem, em sua descida, ultrapassado os limites do ilimitado e se detido em razão do extremo cansaço da tarefa. Em seguida, evoco a monotonia e a humildade; e, depois, tudo é loucura — a loucura de uma memória que se agita entre coisas repelente. (POE, 2017, p. 102-103)

Nesse trecho, o narrador personagem enfatiza seu medo e angústia por meio da sensação de queda, característica dos símbolos *catamórficos* do regime diurno de imagens, na teoria de Durand. Os símbolos *catamórficos* estão ligados à queda e à experiência dolorosa da infância

Mesmo se contestarmos a realidade de engramas e imaginários preexistentes a qualquer experiência, seremos obrigados a verificar com Betcherev ou Maria Montessori que o recém-nascido é de imediato sensibilizado para a queda: a mudança rápida de posição no sentido da queda ou no sentido do endireitar-se desencadeia uma série reflexa dominante, quer dizer, inibidora dos reflexos secundários. O movimento demasiado brusco que a parteira imprime ao recém-nascido, as manipulações e as mudanças de nível brutais que se seguem ao nascimento seriam, ao mesmo tempo, a primeira experiência da queda e "a primeira experiência do medo" (DURAND, 2002, p. 112)

A queda tem relação com a dor, vertigem e com o medo; pois é natural para bípedes o desconforto com a posição vertical ou para baixo. Além disso, há também a relação da

queda com o castigo, como podemos ver nos exemplos gregos dos mitos de Ícaro²⁸ e Faetonte²⁹, bem como na cultura judaico-cristã com a queda de Lúcifer, como castigo por tentar igualar-se a Deus, e Adão e Eva – protagonistas da queda do Homem – pela desobediência.

Ainda em relação à queda, é possível identificar o influxo Romântico sobre Poe neste conto. É inquestionável que Poe teve muita influência dos Românticos Ingleses como Coleridge³⁰, Shelley³¹, Keats³² e Tennyson³³; assim, a escolha de Poe pelo imaginário apocalíptico nesse conto surge como resultado disso. M.H. Abrams³⁴ diz que o imaginário apocalíptico é um dos recursos mais usados na literatura Romântica Inglesa. Nessa literatura, a história bíblica da Queda é repensada como um crescimento psicológico que vai da inocência para a dor que advém do conhecimento.

Outro indicio de que Poe, assim como os Românticos Ingleses, usa o imaginário apocalíptico como recurso psicológico na construção do mito da Queda é a forma que ele associa o divino com a infância. Nas primeiras linhas do conto, há também um estranhamento do personagem com o sobrenatural, como um trauma de nascimento. Marie Bonaparte³⁵ compara as paredes da prisão – que se contraem ao final do conto – com um “útero gigante” que força o narrador “para o abismo cloacal”, assim como a um feto. Outros aspectos trazidos por Bonaparte sobre essa comparação é o fato de o narrador ficar completamente perdido, sem nenhuma referência, apenas no escuro e no frio daquela prisão, além dos constantes relatos de cair em sono profundo durante alguns momentos.

²⁸ Na mitologia grega, Ícaro – filho de Dédalos – estava aprisionado junto com seu pai em uma alta torre. Eles tentaram escapar do local com o auxílio de asas feitas de pena e cera. Porém, Ícaro voou muito próximo do sol (ignorando os conselhos de seu pai) e suas asas derreteram, o que fez com que ele caísse e morresse.

²⁹ Na mitologia grega, Faeton era filho de Apolo – o deus sol – e ao ser presenteado com uma chance de pedir qualquer coisa ao seu pai, escolhe conduzir a carruagem do sol por um dia, mesmo contra a vontade de Apolo. Porém o trajeto era perigoso e Faetonte acabou trazendo vários transtornos para deuses e humanos, até que Zeus o castigou com um raio que o atingiu e ele caiu da carruagem, morrendo com a queda.

³⁰ Samuel Taylor Coleridge, poeta, crítico e ensaísta inglês, considerado, ao de William Wordsworth, um dos fundadores do romantismo na Inglaterra.

³¹ Percy Bysshe Shelley, poeta inglês.

³² John Keats, poeta inglês.

³³ Alfred Tennyson, poeta inglês.

³⁴ **Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature.** Nova York: W.W.Norton, 1971.

³⁵ **The Life and Works of Edgar Allan Poe: A Psycho-Analytic Interpretation.** New York: Humanities Press, 1971 p.588.

Além disso, o fato de ter um poço neste cenário remete ao que Durand fala sobre a associação do nascimento às águas quando diz que

(...)será necessário lembrar que em numerosas mitologias o nascimento é como que instaurado pelo elemento aquático: é perto de um rio que nasce Mitra, é num rio que renasce Moisés, é no Jordão que renasce Cristo, nascido pela primeira vez da pêgê, sempiterno fons amoris. (2002, p. 226)

Desta forma, é possível perceber a influência Romântica Inglesa tanto sob a forma do imaginário apocalíptico quanto na associação com a infância. Assim, Poe constrói sua narrativa com uma estética bem definida que gera terror e encanto ao mesmo tempo.

Continuando a narrativa, o narrador personagem recebe o castigo – a pena de morte – e a queda ou a sensação de queda simboliza o medo diante do desconhecido que esta sentença o trouxe. Ele não sabe o que lhe acontecerá em seguida nem como morrerá e estas incertezas sobre seu destino deixa toda a situação muito pior. Além desse episódio inicial, o conto é marcado pelo simbolismo da queda, dos símbolos *catamórficos*, começando pelo próprio título.

Depois de seus devaneios e momentos primeiros de medo e angústia com a proximidade de sua morte, o narrador personagem começa a tentar localizar-se, pois tudo o que ele vê é a completa escuridão.

A agonia da incerteza tornou-se, afinal, intolerável e, com cautela, movi-me para diante, com os braços estendidos, os olhos saltando-me das órbitas, na esperança de apanhar algum débil raio de luz. Dei vários passos, mas tudo era ainda escuridão e vazio. Respirei mais livremente. Parecia evidente que minha sorte não era, pelo menos, a mais odiosa das mortes. (POE, 2010, p. 103)

Com isso, começa a tatear sobre as paredes do lugar no qual estava – que ele passa a perceber se tratar de um calabouço –, fazendo cálculos para tentar ter ideia do tamanho daquele lugar. Mas, como tudo estava escuro, não conseguia determinar qual era o ponto de partida e nem saber quando tinha voltado a ele. Então, o narrador rasgou sua roupa e colocou o retalho em um ângulo reto com a parede e começou mais uma tentativa de mapear o lugar. Entretanto, pelo estado escorregadio do chão do calabouço e também por sua fadiga, o narrador personagem acaba caindo e, sem forças, dorme em seguida. Ao acordar, recomeça sua missão, mas logo depois de dar uma volta – ao menos em sua percepção inicial – e chegar novamente perto do pedaço de pano de sua roupa, enrolou-se nele e mais uma vez caiu. Neste momento, ele percebe um novo elemento naquela paisagem macabra na qual se encontrava:

Na confusão que se seguiu à minha queda, não percebi uma circunstância um tanto surpreendente, que, contudo, poucos segundos depois, e enquanto jazia ainda prostrado, reteve minha atenção. Era a seguinte: meu queixo pousava sobre o chão da prisão, mas meus lábios e a parte superior de minha cabeça, embora aparentemente colocados em menor elevação que o queixo, nada tocavam. Ao mesmo tempo, minha testa parecia banhada de um vapor viscoso, e o cheiro característico de fungos podres subiu-me às narinas. Estendi o braço e estremeci ao descobrir que havia caído mesmo à beira de um poço circular, cuja fundura, sem dúvida, não tinha meios de avaliar no momento. Apalpando a parede logo abaixo da borda, consegui deslocar um pequeno fragmento e deixei-o cair dentro do abismo. Durante muitos segundos, prestei ouvidos a suas repercussões, ao bater de encontro aos lados da abertura durante a queda. Por fim, ouvi um lúgubre mergulho n'água, seguido de ruidosos ecos. (POE, 2010, p. 104)

As várias quedas que antecederam a descoberta do poço reforçam a dor, o medo e a vertigem do narrador personagem diante do desconhecido e da morte próxima. Assim, o poço aparece como o elemento mais simbólico desta queda que também é moral, pois como o próprio narrador já ouvira falar das formas de punições da inquisição que não eram nada agradáveis e justas, assim também ele via a sua própria punição.

Minha descoberta do poço tornara-se conhecida dos agentes da Inquisição — o poço cujos horrores tinham sido destinados a um rebelde tão audacioso como eu; o poço, tipicamente infernal e considerado, segundo os boatos, o ápice de todos os seus castigos. (POE, 2010, p. 107)

O poço representa mais que uma forma de morte como tantas outras: é a atestação de que os inimigos do narrador personagem, os “homens vestidos de preto”, desejam para ele a morte mais humilhante. Ao falar sobre o tema da morte em seu livro *Os Sonhos e a Morte*, Marie-Louise Von Franz apresenta um significado ao símbolo do poço que nos ajuda a entender a narrativa, diz ela:

As tumbas em forma de poço, encontradas em muitas áreas arqueológicas, podem ter uma íntima ligação com o símbolo da passagem escura para o nascimento. Esse símbolo, que em essência indica uma experiência puramente psíquica de confinamento temporário, de medo, de escurecimento, mistura-se assim, de modo arcaico, com a ideia de túmulo ou caixão no plano concreto (2021, p.120)

Desta forma, ceder em sua queda no poço era, para o narrador personagem, ceder a sua própria morte. A fuga da morte é também a fuga do ultraje que significaria cair naquele poço e dar-se por vencido. É por isso que mesmo com a possibilidade de ser morto por uma prensa de ferro quente, o narrador personagem não se entrega à morte premeditada por seus algozes.

Corri para suas bordas mortais. Lancei para o fundo um olhar tenso. O brilho do teto inflamado iluminava-lhe os mais recônditos recessos. Contudo, por um momento desordenado, o espírito recusou-se a compreender a significação do que eu via. Por fim, impôs-se — abrindo caminho até minha alma — e gravou-se a fogo em minha mente trêmula. Oh! uma voz para falar! Oh! horror! Oh!

qualquer horror, menos esse! Com um berro, fugi da margem e enterrei a face nas mãos, chorando amargamente. (POE, 2010, p. 112)

A recusa contra a morte pela queda no poço e todas as suas implicações deram ao narrador personagem a possibilidade de lutar até o fim contra sua sentença. Próximo ao fim do conto, ele diz: ““A morte!” — disse eu. “Qualquer morte, mas não a do poço!”” (POE, 2010, p. 112). Não é mais o simples medo da morte, do desconhecido, é principalmente o medo de ceder e de perder a luta contra a inquisição, mas sobretudo contra si mesmo.

Esse poço é também o espaço que armazena uma água misteriosa, uma água escura e que contribui como mais um elemento simbólico sobre o tema da morte em Poe, pois “Em Edgar Poe, o destino das imagens da água segue com muita exatidão o destino do devaneio principal que é o devaneio da morte” (BACHELARD, 1997, p. 51). É possível, ainda mais, associarmos o símbolo da água negra e desconhecida com o inconsciente. A psicologia analítica vê na água o símbolo mais apropriado para o inconsciente pessoal e coletivo. Chevalier diz que “A água é o símbolo das energias inconscientes, das virtudes informes da alma, das motivações secretas e desconhecidas” (1982, p.21-22). Ao se recusar com tanta veemência a morrer a morte do poço, o narrador, psicologicamente falando, recusa-se a mergulhar em seu próprio inconsciente; recusa-se a trazer à consciência conteúdos de sua psique que, talvez, o ajudasse a entender o que o levou até aquela situação.

Quando o narrador personagem cai pela primeira vez próximo ao poço, decide jogar algo ali dentro para tentar diminuir o seu total desconhecimento sobre sua própria situação.

Apalpando a parede logo abaixo da borda, consegui deslocar um pequeno fragmento e deixei-o cair dentro do abismo. Durante muitos segundos, prestei ouvidos a suas repercussões, ao bater de encontro aos lados da abertura durante a queda. Por fim, ouvi um lúgubre mergulho n’água, seguido de ruidosos ecos. (POE, 2010, p. 104)

Esse abismo, que é para ele a queda do poço nas águas desconhecidas, é também a morte ou o abismo individual do homem. O narrador personagem de *O Poço e o Pêndulo* encontra-se encurralado pelo tempo – personificado pelo pêndulo – e o poço: seu abismo e seu fim.

Além dos símbolos *catamórficos* presentes no *O Poço e o Pêndulo*, há também os *teriomórficos*. Na teoria durandiana do imaginário, os símbolos *teriomórficos* são aqueles

relacionados à animalidade angustiante. Dentre as manifestações *teriomórficas* está a do formigamento (*grouillement*), que carrega em si uma “repugnância primitiva” que “diante da agitação racionaliza-se na variante do esquema da animação que o arquétipo do caos constitui” (DURAND, 2002, p. 74). No conto, esse caos se manifesta por meio de ratos.

Logo nos primeiros momentos após finalmente ter uma ideia de onde estaria, o narrador personagem percebe a presença de alguns ratos que subiam do poço e vinham pegar a comida que era colocada pela Inquisição para que ele comesse: “No momento mesmo em que os observava, subiram aos bandos, apressadamente e com olhos vorazes, atraídos pelo cheiro da carne” (POE, 2010 p. 107). Os ratos se aproximavam, mas eram afastados pelo narrador personagem que usava o único braço que podia movimentar para aparta-los. Porém, em seu desespero em escapar da morte pelo pêndulo, ele teve a ideia de usar os ratos para alcançar esse fim.

Durante muitas horas, a vizinhança imediata da baixa armação de madeira sobre a qual eu jazia estivera literalmente fervilhando de ratos. Eram ferozes, audaciosos, vorazes. Seus olhos vermelhos chispavam sobre mim, como se esperassem apenas minha imobilidade para fazerem de mim sua presa. “A que espécie de alimento” — pensei eu — “estão eles acostumados no poço?” A despeito de todos os meus esforços para impedi-los, tinham devorado tudo, exceto um restinho do conteúdo do prato. Eu havia contraído o hábito de agitar a mão num movimento de vaivém ou de balança em torno do prato, mas a uniformidade inconsciente do movimento acabou por privá-lo de seu efeito. Em sua voracidade, a bicharia frequentemente ferrava as agudas presas em meus dedos. Com as migalhas da carne gordurosa e temperada que ainda restavam, esfreguei toda a correia, até onde podia alcançar. Depois, erguendo a mão do chão, permaneci imóvel, sem respirar. A princípio, os vorazes animais ficaram espantados e terrificados com a mudança, com a cessação do movimento. Recuaram alarmados; muitos procuraram o poço. Mas isso foi só por um momento. Eu não contara em vão com sua voracidade. Observando que eu permanecia imóvel, um ou dois dos mais audazes pularam sobre o cavalete e farejaram o loro. Isso pareceu ser o sinal para uma corrida geral. Do poço, precipitaram-se tropas frescas. Agarraram-se à madeira, correram sobre ela e saltaram, às centenas, por cima de meu corpo. Não os perturbou em nada o movimento cronométrico do pêndulo. Evitando-lhe os golpes, ocuparam-se com a correia besuntada de gordura. Apertavam-se uns aos outros, formigavam sobre mim em pilhas sempre crescentes. Torciam-se sobre minha garganta; seus lábios frios procuravam os meus; eu estava semissufocado pelo peso dessa multidão. Um nojo, para o qual o mundo ainda não inventou nome, arfava-me o peito e me enregelava o coração com pesada viscosidade. Mais um minuto, porém, e senti que a luta estaria terminada. Percebi com clareza o afrouxamento da correia. Sabia que, em mais de um lugar, ela já devia estar cortada. Com resolução sobre-humana, permaneci imóvel. (POE, 2010, p. 110)

Podemos observar o uso de palavras como *fervilhamento* e *formigamento* que são exatamente as palavras usadas por Durand para descrever estes símbolos animais. O

narrador personagem se encontra em meio ao caos, com uma navalha quase cortando o seu pescoço e em um calabouço de onde acha que não irá sair vivo.

Durand diz que essa agitação “parece ser uma projeção assimiladora da angústia diante da mudança, e a adaptação animal não faz mais, com a fuga, que compensar uma mudança brusca por uma outra mudança brusca” (2002, p. 74). A mudança brusca, que o narrador personagem faz questão de enfatizar, foi o cessar de sua mão tentando afastar os ratos e mandá-los de volta ao poço. Ao parar seu movimento, os ratos se detêm por alguns segundos, mas logo vão ainda mais ferozes de encontro a ele e a corda suja de carne. E, em seguida, ainda mais ratos saem do poço em direção aos outros.

A ideia de atrair os ratos aparece como uma última tentativa de sobrevivência e é preferível aguentar centenas de ratos sobre o rosto e todo o corpo do que aceitar esta morte terrível escolhida por seus algozes. O medo das ratazanas e seus prejuízos torna-se menor diante da navalha que traz a morte muito mais certa e iminente. Isso se dá, pois “[...] nenhum ser humano está livre do medo da morte, e todos os medos que temos estão, de alguma forma, relacionados a ele” (KÓVACS, 2010, p. 15). O medo de ser mordido pelos ratos só se justifica pela sua consequência a longo prazo – ou não tão longo assim – que seria a morte. Os ratos só deixam de ser tão repugnantes e assustadores quando se afastam da ideia da morte e passam a ser uma possibilidade de salvação. Esta é, inclusive, uma característica do símbolo do rato que “(...) na simbologia, o mesmo papel destrutor que os ratos possuem pode justificar duas aplicações diferentes: a utilização dessa sua característica para se obter uma vingança, ou sua eliminação, para propiciar uma benfeitoria” (CHEVALIER, 1982, p.770).

Vimos, então, que no conto *O Poço e o Pêndulo* é possível identificar símbolos representativos da angústia do destino desconhecido e do medo da morte, por meio da classificação simbólica do regime diurno de imagens da teoria do imaginário de Gilbert Durand e de significados atribuídos aos símbolos nele presentes.

4. SOB O FIAR DAS MOIRAS³⁶

“O teu coração é de ferro. Mas agora senta-te num trono; nossas tristezas deixarmos que jazam tranquilas no coração, por mais que soframos. Pois não há proveito a tirar do frígido lamento. Foi isto que fiaram os deuses para os pobres mortais.”

Iliada, Canto XXIV, versos 521-525

Para entendermos melhor este segundo conto, *A Máscara da Morte Rubra*, faz-se necessário um breve percurso sobre as noções de símbolo, alegoria e tema, pois em nossa análise faremos uso desses conceitos. Diferente de *O Poço e o Pêndulo*, em *A Máscara da Morte Rubra* nosso estudo se estenderá muito em aspectos simbólicos para além da teoria durandiana; mas sem deixar de lado essa que é a base de toda a nossa pesquisa. Por isso, vejamos agora as visões de autores diversos sobre estes termos que, muitas vezes, geram tanta confusão.

4.1 Símbolo, alegoria e tema

Para que nossa análise seja efetiva, é necessário que, antes, expliquemos conceitos importantes deste trabalho; dentre eles estão os de símbolo, alegoria e a diferença desses com o tema das nossas narrativas.

Falar de símbolo é falar de multiplicidade – desde seu sentido até as suas definições. Stanton, em *An Introduction to Fiction*, diz que

“Os símbolos podem ser qualquer coisa desde um ovo até o cenário da história, um único objeto, um tipo repetido de objeto, uma substância física, uma forma, um gesto, uma cor, um som, uma fragrância. Eles podem representar uma faceta de uma personalidade humana, a indiferença da natureza ao sofrimento do homem, futilidade, ambição, responsabilidade humana, o romantismo da juventude”³⁷ (1965, p. 31 – tradução minha)

Na literatura, os símbolos servem como recursos literários usados pelo autor para levar o leitor a compreender os detalhes e ir além “para permitir ao leitor ver os fatos

³⁶ As moiras, na mitologia grega, eram as três irmãs que determinavam o destino, tanto dos deuses, quanto dos seres humanos. Eram três mulheres lúgubres, responsáveis por fabricar, tecer e cortar aquilo que seria o fio da vida de todos os indivíduos.

³⁷ “The symbols may be anything from an egg to the story’s setting, a single object, a repeated type of object, a physical substance, a shape, a gesture, a color, a sound, a fragrance. They may represent a facet of a human personality, the indifference of nature to man’s suffering, futility, ambition, human responsibility, the romanticism of youth”.

através dos olhos do autor, para ver o que os fatos significam e, assim, para compartilhar a experiência imaginada³⁸”(1965, p. 23 – tradução minha). Em *An Introduction to Reading and Writing*, Roberts e Jacobs falam que o símbolo reúne, na literatura, coisas específicas como pessoas, ideias ou modo de vida.

Em narrativas curtas como os contos, um símbolo é geralmente uma pessoa, lugar, ação, coisa, situação ou até mesmo pensamento. O símbolo aponta para além de si mesmo para um significado maior e mais complexo. Laurence Perrine em *Literature Structure, Sound and Sense* também apoia a teoria do símbolo dizendo que "um símbolo literário é algo que significa mais do que é. É um objeto, uma pessoa, uma situação, uma ação, ou algum outro item que tem um significado literal na história, mas sugere ou representa outro significado também" (1974, p. 211).

As alegorias, por outro lado, são definidas pela Dra. Stephanie Carrez, em seu artigo entregue na conferência da Nathaniel Hawthorne Society, da seguinte forma:

Uma alegoria visa apenas indicar um segundo nível de significado; ela fornece uma ligação entre um objeto e um significado abstrato. Os dois elementos permanecem distintos e a única função do objeto é sugerir o significado secundário. Uma alegoria, portanto, representa uma ideia que poderia ser expressa em palavras abstratas, que a interpretação da alegoria é finita. Como consequência, uma alegoria aborda o intelecto do leitor e tem um significado claro” (CARREZ, 2004, p. 2 – tradução minha)

Abrams define alegoria como "uma ficção narrativa na qual os agentes e as ações, e às vezes também o cenário, são criados para fazer sentido coerente no nível literal, ou primário, de significação, e ao mesmo tempo para significar uma segunda ordem correlacionada de agentes, conceitos e eventos" (1985, p.4). No *Literary Dictionary*, alegoria é uma história ou imagem com um segundo sentido distinto parcialmente escondido por trás do sentido literal ou visível. Chevalier diz que a alegoria “é uma figuração que toma com maior frequência a forma humana, mas que por vezes toma a forma de um animal ou de um vegetal ou, ainda, a de um feito heróico, a de uma determinada situação, a de uma virtude ou a de um ser abstrato” (1982, p. 22).

Quanto ao tema, Stanton o define como o "significado de uma história que especificamente explica o maior número de seus elementos da maneira mais simples" (1983, p.145). Adrian Jaffe e Virgil Scott em *The Studies in the Short Story*, afirmam que o tema pode ser definido como "a generalização, declarada ou implícita, que está por trás

³⁸ "to enable the reader to see the facts through the author's eyes, to see what the facts mean, and thus to share the imagined experience".

da narração em uma situação específica envolvendo indivíduos específicos³⁹" (1968, p. 8 – tradução minha). Norton, em *The Impact of Literature-Based Reading*, define o tema como "a ideia subjacente que liga o enredo, o conflito, os personagens e a criação em conjunto em um todo significativo", e "uma declaração que o autor quer transmitir sobre a vida ou a sociedade⁴⁰" (1992, p. 28 – tradução minha).

Jaffe e Scott afirmam não ser fácil encontrar o tema em uma ficção, pois ele tem várias características e princípios. Dentre esses princípios, dois mais importantes são que a ideia de tema não pode ser equiparada com a moral – pois mesmo tratando às vezes sobre a moral, nem sempre é isso que acontece – e que um tema não pode ser declarado como princípio ou verdade geral, pois a experiência humana é bem mais complexa que isso (1968, p. 9).

Os autores supracitados também dão indicativos de como identificar o tema em uma história. Eles dizem que o papel do leitor é muito significativo na construção do tema, mas que o tema geral, o tom e outros elementos na obra estabelecem limites a esta liberdade interpretativa do leitor. O escritor, utilizando-se de vários elementos, sugere ao leitor o que ele deve prestar mais atenção e, desta forma, o tema surge como resultado dessas observações. Assim, eles afirmam que tudo em uma obra literária pode ser chamado tema, mas o tema é a coisa mais importante que leva em direção a algo na obra literária. Neste estudo, a alegoria e o símbolo que representam outro significado, bem como o significado literal, revelam ou transmitem o tema destes contos.

4.2 A cor da morte

O conto "*The Masque of the Red Death*" foi publicado pela primeira vez em 1842 na *Graham's Lady and Gentlemen Magazine*. Na publicação original, o título recebeu a ortografia em inglês de "mask", mas foi alterado para "masque" em 1845 (JACOBUS, 1996, p. 72-76); especificando, talvez, o sentido de máscara usada no contexto de festas e bailes. Essa narrativa é considerada como uma obra literária do gênero de ficção gótica,

³⁹ "the theme can be defined as "the generalization, declared or implied, which is behind the narration in a specific situation involving specific individuals".

⁴⁰ "the underlying idea that links the plot, the conflict, the characters and the creation together into a meaningful whole" e "a statement that the author wants to convey about life or society".

caracterizada por uma atmosfera sombria e macabra, com foco em temas de morte, horror, loucura e sobrenatural.

Neste conto, somos apresentados à tentativa de fuga do Príncipe Próspero e de seus mil convidados da corte diante da peste que assola o país, a Morte Rubra. Ao ver os seus domínios ameaçados, o Príncipe Próspero decide trancar-se em sua abadia com os seus amigos saudáveis, deixando o seu povo à mercê da Morte Rubra; ali dentro somos levados a visualizar vários aspectos desta tentativa de fuga da morte do Príncipe Próspero e seus mil convidados. Para tentar esquecerem-se da realidade que os cercava fora dos muros da abadia, o Príncipe e seus convidados dispunham de várias distrações: banquetes, músicas e grandes festas. E assim viveram por algum tempo, até que um mascarado estranho – não convidado – aparece trazendo a morte para dentro da abadia.

A Máscara da Morte Rubra é uma das narrativas mais conhecidas de Poe, apesar de ser também uma das menores em termos quantitativos. Zapf diz que este texto parece ter um apelo mais universal e um significado humano imediatamente reconhecível. No conto, não encontramos um enredo sofisticado, com um nível complexo de compreensão; pelo contrário, nos deparamos com a simplicidade – ao menos a princípio – da alegoria e da escolha por uma forma mais tradicional de narrativa:

Por muito tempo a “Morte Rubra” devastara o país. Jamais pestilência alguma fora tão mortífera ou tão terrível. O sangue era seu avatar e seu sinal — a vermelhidão e o horror do sangue. Surgia com dores agudas, súbitas vertigens; depois, vinha profusa sangueira pelos poros e a decomposição. As manchas vermelhas no corpo, em particular no rosto da vítima, estigmatizavam-na, isolando-a da compaixão e da solidariedade de seus semelhantes. A irrupção, o progresso e o desenlace da moléstia eram coisa de apenas meia hora. (POE, 2010, p. 116)

A falta de indício do tempo e lugar específicos onde se passa a narrativa parece servir ao propósito de colocá-la como uma espécie de drama metafísico que lembra os homens de sua mortalidade. Tudo neste conto – a figura alegórica da morte rubra, o uso de temas apocalípticos – parece afastar a narrativa do estilo vigente da época de Poe para um passado distante. Mas a qual propósito serviria esta escolha do autor? Hubert Zapf explica que, desta maneira, Poe tenta encontrar uma forma equivalente ao tema do seu texto que é “ao mesmo tempo universal e atemporal” e

“Tenta abordar verdades arquetípicas da natureza humana e simultaneamente dramatiza o fato de que essas “verdades” estão indissoluvelmente conectadas com sua própria transitoriedade, e com a contínua autodissolução das formas

históricas em que a vida e a cultura humanas se articulam⁴¹” (1989, p. 113 – tradução minha)

Outro elemento importante a se destacar desde o início é o simbolismo do sangue neste conto, começando pelo seu título. A morte rubra carrega duas funções na narrativa: a da peste que assolava aquele país e a do personagem ou figura que leva a praga para dentro da abadia. A praga é descrita como devastadora e terrivelmente mortal, deixando suas vítimas com dores horrendas e sangrando por todo o corpo por alguns minutos antes de suas mortes. Como personagem, A Morte Rubra é descrita por Poe da seguinte forma:

Todos os presentes pareciam se dar conta de que, nos trajes e nas atitudes do estranho, nada havia de espiituoso ou de conveniente. Alto e lívido, vestia uma mortalha que o cobria da cabeça aos pés. A máscara que lhe escondia as feições imitava com tanta perfeição a rigidez facial de um cadáver que nem mesmo a um exame atento se perceberia o engano. E, no entanto, tudo isso seria, se não aprovado, ao menos tolerado pelos presentes, não fora a audácia do mascarado em disfarçar-se de Morte Rubra. Suas vestes estavam salpicadas de sangue; sua ampla fronte, assim como toda a face, fora borrifada com horrendas manchas escarlates. (POE, 2010, p. 119)

Em ambas as funções da Morte Rubra no texto, o sangue é um elemento central e carrega em si as várias possibilidades existente na linguagem simbólica. O sangue é aquele que simboliza o fluir, o líquido responsável pelo funcionamento da vida humana, mas também a cor da morte, do perigo, pois “O sangue vive numa ambivalência total. A de o associarmos à vida, mas com a mesma intensidade à morte. Não é um fluido tranquilo, uma linfa sossegada. É uma chamada de atenção, um alerta, um grito” (CUNHA E SILVA, 2012, p. 34). Sobre isso, Durand também fala da relação do sangue em Poe quando diz que

“(…) no poeta E. Poe, a água maternal e mortuária não passa do sangue. O próprio Poe escreve: “Esta palavra sangue, esta palavra suprema, esta palavra rei, sempre tão rica de mistério, de sofrimento e de terror... esta sílaba vaga, pesada e gelada.” É este isomorfismo terrificante, de dominante feminóide, que define a poética do sangue, poética do drama e dos malefícios tenebrosos” (2002, p.109)

Além disso, a relação do homem moderno com o sangue, muitas vezes, não passa da puramente biológica, mas nem sempre foi assim; como afirma Umberto Eco no prefácio do livro do antropólogo italiano Piero Camporesi: “O sangue é importante. Mas hoje em dia é estudado apenas em laboratórios, e não temos relação direta com nosso sangue. (...) Em outros séculos o sangue era realidade cotidiana: as pessoas conheciam

⁴¹ “It attempts to approach archetypal truths of humans nature and simultaneously dramatizes the fact that these “truths” are indissolubly connected with their own transitoriness, and with the continuous self-dissolution of the historical forms in which human life and culture articulate themselves”.

seu aroma, sua viscosidade⁴²”(1995, p. 10 – tradução minha). Isso reafirma a ideia levantada alguns parágrafos acima de que Poe construiu uma narrativa com elementos mais tradicionais, um tanto deslocada do seu tempo.

O conto inicia mostrando-nos a figura do Príncipe Próspero como alguém egoísta e incapaz de pensar naqueles que viviam em seus domínios, apenas preocupado com sua vida e a de seus convidados. Apesar do estado de desolação no qual se encontrava o país, o narrador caracteriza o Príncipe como “feliz”, “intépido” e “sagás” e continua:

Quando seus domínios começaram a despovoar-se, chamou à sua presença um milheiro de amigos sadios e frívolos, escolhidos entre os fidalgos e damas da corte, e com eles se encerrou numa de suas abadias fortificadas. Era um edifício vasto e magnífico, criação do gosto excêntrico, posto que majestoso, do próprio príncipe. Forte e alta muralha, com portões de ferro, cercava-o por todos os lados. Uma vez lá dentro, os cortesãos, com auxílio de forjas e pesados martelos, rebitaram os ferrolhos, a fim de cortar todos os meios de ingresso ao desespero dos de fora, e de escape, ao frenesi dos de dentro. A abadia estava amplamente abastecida. Com tais precauções, podiam os cortesãos desafiar o contágio. O mundo externo que se arranjasse. Por enquanto, era loucura pensar nele ou afligir-se por sua causa. O príncipe tomara todas as providências para garantir o divertimento dos hóspedes. Contratara bufões, improvisadores, bailarinos, músicos. Beleza, vinho e segurança estavam dentro da abadia. Além de seus muros, campeava a “Morte Rubra” (POE, 2010, p. 116)

Interessante observarmos a ênfase do autor ao caracterizar os amigos chamando-os de “frívolos”. Essas pessoas são os sobreviventes, sobre os quais Byung-Chul Han diz que “em vista da morte do outro, sente uma satisfação oculta” (2020, p. 153). A satisfação não é pela morte do outro, mas por serem eles os que ficaram vivos em meio a tantas mortes. Frivolidade e tentativa ingênua de vencer a morte, caracterizando este desejo universal do homem que se agarra a todas as possibilidades e ilusões para imaginar-se imortal. Tal qual Sísifo⁴³, que tentou de várias formas enganar a morte e os deuses, o homem guarda em si o autoengano que denuncia o medo de seu destino final.

Desta forma, o Príncipe e seus convidados entram em uma Abadia totalmente equipada e preparada para esta fuga da realidade; tal Abadia era “fortificada” com “forte e alta muralha, com portões de ferro” (POE, 2010 p.116). Este desejo pueril de fugir da peste por meio do abrigo, do trancar-se por trás desta fortaleza, personifica-se nos muros

⁴² “Blood is important. But nowadays it is studied only in laboratories, and we have no direct intercourse with our blood. (...) In other centuries blood was daily reality: people knew its aroma, its viscosity”.

⁴³ Personagem famoso da mitologia da Grécia antiga, pertencente à tradição homérica, criada por volta do século VIII a.C que ficou conhecido por tentar enganar a morte e os deuses, mas que acabou recebendo o castigo de Zeus de ficar eternamente rolando uma pedra morro acima e, tão logo chega ao topo, a pedra volta a base e Sísifo recomeça tudo outra vez.

e portões daquele lugar. A imaginação, como diz Bachelard, trabalha para ver nessas coisas uma proteção para além da espacial, assim

(...)veremos a imaginação construir "paredes" com sombras impalpáveis, reconfortar-se com ilusões de proteção ou, inversamente, tremer atrás de um grande muro, duvidar das mais sólidas muralhas. Em suma, na mais interminável dialética, o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo. (2008, p. 17)

O muro é “separação entre os irmãos exilados e os que ficam(...); entre o soberano e o povo; separação entre os outros e eu. O muro é a comunicação cortada, com sua dupla incidência psicológica: segurança, sufocação; defesa, mas prisão” (CHEVALIER, 1982, p. 336). Assim, toda essa proteção visível trazia uma segurança emocional e mental ao Príncipe e seus convidados, mas que logo mostra-se insuficiente diante da Morte Rubra que não conhece limites geográfico, de raça, condição social e econômico.

Há de se considerar, porém, que o símbolo do muro – como todo símbolo – é ambíguo e, em alguns casos, pode ser observado em seu aspecto acolhedor, protetor. Porém, aqui, o analisamos em seu sentido divisor, fazendo parte do regime diurno das imagens pois, como diz Durand ao falar da ambivalência desse símbolo, “há nesses aparatos uma vontade diirética que não se pode negligenciar mas que só um contexto militar vem precisar pelo gladio ou pelas ameias” (2002, p.169). Na narrativa, o contexto é o da busca pela separação naquilo que não deixa de ser uma guerra, com um inimigo ainda mais poderoso.

Continuando, ainda a respeito desta ilusão sobre a própria realidade da morte e sua soberania, o Príncipe não só envolve a si e seus convidados nesta esfera fechada por muros, mas também organiza toda uma série de divertimentos e distrações dentro da Abadia. Sobre esses elementos, falaremos melhor no decorrer deste capítulo; por ora, foquemos no baile de máscara: “Ao fim do quinto ou sexto mês de reclusão, quando mais furiosamente lavrava a pestilência lá fora, o príncipe Próspero decidiu entreter seus amigos com um baile de máscaras de inédita magnificência. Que cena voluptuosa, essa mascarada!” (POE, 2010, p. 116). A escolha por um baile de máscara justamente no momento do ápice da peste não é coincidência. Era necessário algo grande para conseguir esconder o medo igualmente grande de todos na Abadia. O uso da máscara reflete a tentativa de enganar ou esconder os próprios medos. Sobre isso, diz Caillois:

“Máscara e medo, máscara e pânico estão constantemente presentes juntos, inextricavelmente emparelhados [...] o homem abrigou atrás desse segundo rosto seus êxtases e suas vertigens, e sobretudo o traço que ele tem em comum

com tudo o que vive e quer viver, o medo, sendo a máscara ao mesmo tempo tradução do medo, defesa contra o medo e meio de espalhar o medo” (1968, p. 239).

Desta forma, “a máscara visa dominar e controlar o mundo invisível” (CHEVALIER, 1982, p.597). Porém, por outro lado, podemos ligar a máscara a sua origem etimológica latina, a *persona*, que significa “máscara, máscara trágica, máscara ritual e máscara de ancestral. Ela aparece no início da civilização latina” (MEAD, 1973, p. 383). Associado a isso, como conceito psicológico, o termo *persona* foi usado por Carl Gustav Jung para explicar um recurso da personalidade usado na interação com o mundo exterior, sua “máscara social”. Jung define *persona* como “máscara que aparenta uma individualidade, procurando convencer aos outros e a si mesma que é individual, quando na realidade não passa de um papel ou desempenho através do qual fala a psique coletiva” (2008, p. 151). Nesta perspectiva, podemos entender o comportamento do Príncipe e seus convidados como uma tentativa da *persona* em mostrar uma tranquilidade e uma atitude externa bem diferente da verdadeira, da interna, de cada um.

Continuando a narrativa, somos apresentados pelo narrador aos salões da Abadia:

Era uma série imperial de sete salões. Na maioria dos palácios, tais séries formam longas perspectivas em linha reta, as portas abrindo-se de par em par, possibilitando a visão de todo o conjunto. Aqui, o caso era diverso, como se devia esperar do gosto bizarro do duque. Os apartamentos estavam dispostos de forma tão irregular que a vista abarcava pouco mais de um por vez. A cada vinte ou trinta metros, havia um cotovelo brusco, proporcionando novas perspectivas. À direita e à esquerda, no meio de cada parede, uma alta e estreita janela gótica abria-se para o corredor fechado que acompanhava as sinuosidades do conjunto. Essas janelas estavam providas de vitrais cuja cor variava de acordo com o tom predominante da decoração da sala para a qual davam (POE, 2010, p. 116)

Começamos pelo número de salões: sete. O número sete é carregado de simbolismo e sentidos em diversas culturas. Ele traz em si tantas expressões, crenças, ciclos, rituais entre outras coisas, que teríamos que nos voltar a um estudo aprofundado só sobre ele. Para nossa análise, trataremos apenas de algumas dessas possibilidades que nos ajudarão a entender melhor a narrativa de Poe. No *Dicionário de Símbolos*, as primeiras palavras sobre o número sete o definem como correspondente “aos setes dias da semana, aos setes planetas, aos sete graus de perfeição, às sete esferas ou graus celestes, às sete pétalas de rosa, às sete cabeças da naja Angkor, aos sete galhos da árvore cósmica e sacrificial do xamanismo e etc” (CHEVALIER, 1982, p. 439). Cada período lunar corresponde a sete dias os quais, juntos em quatro períodos, somam vinte e oito dias, indicando um ciclo concluído. Ainda, ao falar sobre o simbolismo do número sete, Von Franz diz que

“o sete é habitualmente considerado o número do processo de evolução. É também o número dos sete planetas da Astrologia clássica, que são os elementos de base do horóscopo e que representam os elementos arquetípicos fundamentais que constituem toda personalidade humana” (2010, p.168)

O mito da criação judaico-cristã apresenta a duração de sete dias para a criação do mundo, momento onde Deus separa o firmamento, colocando cada coisa em seu devido lugar. Esta ordem se contrapõe à desordem da estrutura da Abadia e da forma como os salões estão dispostos, refletindo o gosto “excêntrico” do Príncipe e também sua confusão interior.

O número sete é universalmente um símbolo de totalidade em movimento, totalidade essa que, no conto, pode ser entendida como a vida humana. Os sete salões da Abadia podem ser vistos analogamente como as etapas da vida, começando no nascimento e terminando com a morte. A disposição desses salões se dá do oriente para o ocidente da Abadia e cada um com uma cor predominante na decoração, começando com o azul e terminando com o preto.

4.3 As cores e suas relações simbólicas

A relação das cores dos salões da Abadia com a alegoria supracitada não é por acaso, há entre elas significados simbólicos muito expressivos. O narrador nos apresenta os salões e suas respectivas cores da seguinte forma:

A sala da extremidade oriental, por exemplo, fora decorada em azul, e intensamente azuis eram suas janelas. A segunda sala tinha ornamento e tapeçarias purpúreas; purpúreas eram as vidraças. A terceira fora pintada de verde, sendo também verdes as armações das janelas. A quarta havia sido decorada e iluminada de alaranjado; a quinta, de branco; a sexta, de violeta. O sétimo aposento estava completamente revestido de veludo preto, que, pendendo do teto e ao longo das paredes, caía em dobras pesadas sobre um tapete de mesmo estofado e cor. Nesse aposento, entretanto, a cor das janelas não correspondia à das decorações. Suas vidraças eram vermelhas, de uma escura tonalidade sanguínea. Cumpre notar que em nenhum dos aposentos havia lâmpada ou candelabro pendendo do teto ricamente ornamentado a ouro. Luz alguma emanava de lâmpada ou candelabro em qualquer das salas. Contudo, nos corredores que as acompanhavam, em frente de cada janela, havia um pesado trípode a sustentar um braseiro cuja luz, filtrando-se através dos vitrais, iluminava o aposento, ocasionando uma infinidade de vistosas e fantásticas aparências. Na sala negra, porém, o clarão, infletindo sobre as negras cortinas através dos vitrais sanguíneos, produzia um efeito extremamente lívido, e dava aparência tão estranha à fisionomia dos que ali entrassem que poucos tinham coragem de atravessar-lhe o umbral (POE, 2010, p. 117)

Há, em diferentes leituras críticas, a ideia de que os sete salões representam as sete idades do ser humano; como a de Roppolo em *Meaning and The Masque of the Red Death*

que usaremos como base e chave interpretativa. O autor diz que os salões “conotam as sete idades do homem do azul do amanhecer da vida até o preto de seu anoitecer” (ROPOLLO, 1967, p. 137). Ele também faz uma ligação entre o conto de Poe com a peça *As You Like It*, de William Shakespeare, mostrando com isso a influência do autor inglês sobre Poe e em específico no conto em questão. Vejamos agora o monólogo retirado da peça *Do jeito que você gosta*:

(...) O mundo é um palco e todos os homens e mulheres são na verdade atores: têm suas saídas e suas entradas e no decorrer da vida atuam em vários papéis, cada ato correspondendo **a sete idades**. Primeiro **a criança**, choramingando e regurgitando no colo da babá; depois **o aluno** contrariado, com sua pasta e seu rosto travesso matinal, arrastando-se como lesma para a escola; então **o amante**, suspirando como uma fornalha, entoando uma canção dolente em louvor dos cílios da amada; aí **o soldado**, cheio de juras estranhas e barba de leopardo, zeloso da sua honra, impetuoso e pronto para a briga, buscando a fama fugaz, nem que seja na boca do canhão; e depois **o juiz**, com a barriga bem forrada de frango, olhos severos e barba bem cuidada, cheio de ditos sábios e banalidades – e assim ele cumpre o seu papel; **na sexta idade** o cenário muda: magros pijamas, chinelos, óculos no nariz e bolsa a tiracolo, o vigor da mocidade já guardado – um mundo tão vasto para pernas tão fracas – sua voz máscula, retomando o balbuciar infantil, apita e chia ao falar; **a última cena**, que encerra esta história estranha e agitada, **é a segunda infância** e o mero esquecimento, sem dentes, sem olhos, sem sabor, sem nada (2011, Ato II, VII) (Grifos meus)

Desta forma, levando em consideração a referência à peça de Shakespeare e relacionando-a às cores dos salões da Abadia em *A Máscara da Morte Rubra*, podemos considerar cada cor ligada a uma das etapas da vida humana, como veremos melhor a seguir.

Entretanto, é importante destacar que a relação simbólica das cores é bastante controversa, podendo variar de acordo com a cultura. Em um dos livros base para esta pesquisa, o *Dicionário de Símbolos*, por exemplo, conseguimos perceber as várias possibilidades dos símbolos das cores. Portanto, não pretendo limitar o símbolo às interpretações que virão a seguir; pois “o símbolo(..) transcende o significado e depende da interpretação que, por sua vez, depende de certa predisposição” (CHEVALIER, 1982, p. 24).

O primeiro salão apresentado no conto é o de cor azul; esta cor representa a primeira fase da vida, ou a criança. Ao azul são associadas imagens de pureza, ao imaterial, pois “O azul é a mais fria das cores e, em seu valor absoluto, a mais pura, à exceção do vazio total do branco neutro” (CHEVALIER, 1982, p. 107). Assim é a primeira fase da vida com toda a pureza infantil; o azul que também é associado ao nascer do dia, ao nascer do homem. Sobre este caráter puro da cor azul, Durand diz que “(...)esta pureza é a do céu

azul e do astro brilhante, e Bachelard mostra que esse céu azul, privado do cambiante das cores, é "fenomenalidade sem fenômeno", espécie de nirvana visual que os poetas assimilam quer ao éter, ao ar "puríssimo", quer, no caso de Goethe, ao Urphanomen, quer, no caso de Claudel, ao vestido da "puríssima" (2002, p.147-148).

Em seguida, vemos o salão de cor púrpura ligado à segunda fase da vida humana que no texto de Shakespeare corresponde a do estudante. O psicólogo J. Bamz⁴⁴ diz que essa cor remete ao estágio de conhecimento, isto é, quando a criança começa a desenvolver seu intelecto, o que pode ser considerada a fase da pré-adolescência.

No terceiro salão a cor predominante é o verde, correspondendo à fase do amante. Podemos associá-la à adolescência/ juventude, onde são perdidas as características infantis e onde começa a redescoberta de si, inclusive no âmbito da sexualidade e do relacionamento com seus pares. O verde é o despertar: para a vida e para si e é também um intermediário: "O verde, valor médio, mediador entre o calor e o frio, o alto e o baixo, equidistante do azul celeste e do vermelho infernal – ambos absolutos e inacessíveis – é uma cor tranquilizadora, refrescante, humana" (CHEVALIER, 1982, p. 939). Essa cor simboliza, assim, um despertar do vigor da juventude e de nosso lado mais humano e carnal.

A cor laranja é a predominante no quarto salão, sendo análoga à fase do soldado. O soldado é aquele que enfrenta seus medos e desafios, que vive aventuras e avança passo a passo para sua meta. É nesta fase – na casa dos vinte – onde nos aventuramos na vida, onde mais lutamos para sermos alguém, ter uma profissão, um bom emprego. É aqui que buscamos coisas materiais e que nos darão suporte nos anos seguintes.

É também laranja a cor – aproximadamente – do planeta Júpiter. Na astrologia, Júpiter é associado à expansão, a um foco de luz que ilumina e nos mostra o caminho a seguir. Ele é regente dos signos de Sagitário e Peixes, por isso também pode ser associado à busca por algo maior, que nos transcenda e que nos faça evoluir como pessoas. Desta forma, o laranja carrega em si um meio termo característico também dessa fase humana de mudança que fica "entre o ouro celeste e o vermelho ctônico, esta cor simboliza antes de tudo o ponto de equilíbrio entre o espírito e a libido" (CHEVALIER, 1982, p. 27); pois

⁴⁴ J. Bamz, *Arte y ciencia del color*, publicada em Barcelona pelas Ediciones de Arte.

é esta a fase que já não nos identificamos totalmente só com a libido, mas começamos a vislumbrar algo que nos transcende.

O antepenúltimo salão de cor branca é simbolizado, na analogia do conto, com as fases da vida no texto de Shakespeare, pelo juiz. Esta figura simbólica do juiz é muito significativa, pois é nessa fase que nos tornamos adultos e ganhamos um certo poder sobre nossas vidas. Para a astrologia, é neste período – entre os 29 e 30 anos – que somos considerados de fato adultos. O primeiro retorno, ou revolução, do planeta Saturno marca um período de grandes mudanças na vida das pessoas, assim “O primeiro retorno, aos 29, normalmente implica um período de sensatez — o indivíduo aceita que a maturidade e a responsabilidade devem vir no lugar do abandono da juventude” (GUTTMAN, 2005, p. 176). A Saturno associa-se também a figura do juiz, como descrito no livro *Astrologia e Mitologia*:

O Saturno astrológico sempre foi associado à letra da lei e não ao espírito: os gnósticos e os primeiros cabalistas identificaram Saturno com o deus do Velho Testamento, que viam como um pai tirânico, obcecado pelo cumprimento rígido da lei. Realmente, pode ter havido uma ligação simbólica muito antiga entre Saturno e Javé, pois o sabá de Javé ou o dia sagrado é no sábado — dia de Saturno. (GUTTMAN, 2005, p. 168)

A cor branca simboliza também uma mudança de condição, de mutação do ser em um rito de passagem como o batismo, por exemplo. Eliade (1979) diz que nos ritos de iniciação o branco representa a luta contra a morte, ou seja, da partida para a morte do Eu antigo que dá lugar a um novo Eu. Desta forma, o branco ligado a esta fase da vida representa uma mudança que gera e dá à luz a uma nova perspectiva de vida e da própria forma de nos enxergarmos.

O próximo salão, o sexto, é o de cor violeta. Esta é a cor “da temperança, feita de uma proporção igual de vermelho e de azul, de lucidez e ação refletida, de equilíbrio entre a terra e o céu, os sentidos e o espírito, a paixão e a inteligência, o amor e a sabedoria” (CHEVALIER, 1982, p. 960). É o período da vida humana onde a maturidade nos leva a um nível de maior reflexão e a partir dela agimos no mundo de uma forma mais equilibrada e lúcida. É neste período, também, que Jung diz que acontece a *metanóia*. Para ele, *metanóia* é o processo que ocorre a partir da segunda metade da vida no qual o indivíduo não mais coloca sua libido para o mundo externo, mas sim para seu mundo interior.

Na segunda metade da vida, a morte se torna mais uma realidade a ser aceita ou negada. E o reconhecimento daquelas forças e fraquezas que

foram reveladas em anos anteriores também é um processo que pode ser proveitoso na velhice, conduzindo há uma aceitação de si mesmo. Isso incluiria a chegada da função inferior e do animus ou anima à consciência, um completar-se da personalidade, no processo de individuação. Podemos falar de uma plenitude ou de um florescimento natural e de um sentido de uma vida satisfatoriamente vivida (JUNG, 1991, par. 787).

Além disso, ao falar sobre o simbolismo da água, Durand a associa – em seu aspecto noturno – às cores verde e violeta, pois são “ ‘cores de abismo’, a própria essência da noite e das trevas” (2002, p.222). Neste sentido, a cor violeta pode significar uma descida na nossa própria “treva”, ou seja, no nosso inconsciente, o que leva ao processo de autoconhecimento e à *metanóia*.

Assim, a morte se torna cada vez mais próxima, uma realidade inevitável, mas que muitas vezes ao longo da vida foi escondida da própria consciência. Agora já não é mais possível ignorá-la e aqueles que a aceitam e se preparam para este evento conseguem aproveitar melhor este período da vida, pois a rejeição e a vontade de voltar no tempo só deixará a vida mais difícil. Sendo esse o penúltimo salão, é também o lugar em que a morte está à espreita.

Chegamos, assim, ao sétimo e último salão, o de cor preta. Ele é associado ao ancião e à morte. O preto traz em si a sensação do desconhecido, de espessura, peso. Em muitas culturas está relacionado à morte e ao luto, ao fim da vida neste plano terreno, como diz Chevalier: “O preto como evocação da morte está presente nos trajes de luto e nas vestes sacerdotais das missas de mortos ou da Sexta-feira Santa. Junta-se as cores diabólicas para representar, com o auxílio do vermelho, a matéria em ignição”(1982, p. 743). Interessante notarmos que em *A Máscara da Morte Rubra* o último salão é todo revestido de tapeçarias pretas, mas que, do contrário de todos os salões até então, não reflete a mesma cor nos vitrais e, sim, a cor vermelha. As cores preta e vermelha formam, assim, o ambiente propício à evocação da figura da morte que neste caso se personifica na Morte Rubra. A cor negra do salão sinaliza uma angústia da qual Durand diz que

(...)seria psicologicamente baseada no medo infantil do negro, símbolo de um temor fundamental do risco natural, acompanhado de um sentimento de culpabilidade. A valorização negativa do negro significaria, segundo Mohr, pecado, angústia, revolta e julgamento. Nas experiências de sonho acordado nota-se, igualmente, que as paisagens noturnas são características dos estados de depressão. (2012, p. 91)

Percebemos, desta forma, que a analogia entre os salões da Abadia e as fases da vida pode, de fato, ser considerada para a análise deste conto e que ajuda no estudo da relação do homem com a morte, que é a que buscamos nesta pesquisa.

4.4 O relógio de ébano

Outro elemento muito importante para a nossa análise do conto é o relógio de ébano que se encontra no último dos salões.

Era nesse mesmo aposento que havia, encostado à parede oeste, um gigantesco relógio de ébano. Seu pêndulo ia e vinha num tique-taque lento, pesado, monótono. Quando o ponteiro dos minutos completava a volta do mostrador, e a hora estava para soar, saía dos brônzeos pulmões do relógio um som limpo, alto, agudo, extremamente musical, mas de ênfase e timbre tão peculiares que, a cada intervalo de hora, os músicos da orquestra viam-se constrangidos a interromper momentaneamente a execução para ouvi-lo. Nesses momentos, era forçoso que os dançarinos parassem de dançar, e um breve desconcerto se apoderava da alegre companhia. Enquanto vibrava o carrilhão do relógio, os mais afoitos empalideciam, e os mais idosos e sensatos passavam a mão pela fronte, como em sonho ou meditação confusa. Tão logo se esvaíam os ecos, um riso ligeiro percorria a assembleia. Os músicos se entreolhavam, sorrindo da própria nervosidade e loucura, fazendo juras sussurradas, uns aos outros, de que o próximo carrilhonar do relógio não mais produziria neles tal comoção. Todavia, sessenta minutos mais tarde (que abrangem três mil e seiscentos segundos do tempo que voa), quando vinha outro carrilhonar do relógio, de novo se dava o mesmo desconcerto, o mesmo tremor, a mesma meditação de antes (POE, 2010, p. 117)

O grande e principal símbolo do relógio é, sem dúvida, o tempo; mais especificamente o tempo cronológico. A palavra grega *chronos*, que significa tempo, é associada ao deus mitológico grego Cronos (ou Saturno, para os romanos). Segundo a mitologia, Cronos

(...)era filho de Urano (Pai Céu) e Gaia (Mãe Terra). Quando Urano se tornou tirânico e despótico, Gaia persuadiu Cronos a derrubar seu pai. Cronos esperou Urano e castrou-o com uma foice; tornou-se assim rei dos deuses. Casou-se com sua irmã Réia e, como seu pai, tornou-se um déspota à sua maneira. Começou a acreditar que seus filhos tentariam destroná-lo, assim como ele destronara seu pai. Logo que Réia dava à luz, Cronos engolia os recém-nascidos, consumindo sua própria descendência. (GUTTMAN, 2005, p. 168)

Assim como Cronos, o tempo também devora seus filhos e sua passagem é temida por muitos, ainda que inevitável. No conto, o relógio de ébano personifica esse tempo que passa e que, ao passar, aterroriza o Príncipe e seus convidados na abadia. O relógio é, como diz Durand ao falar da visão de Bergson sobre o símbolo, “uma projeção espacial do tempo, uma dominação determinista e tranquilizadora das caprichosas fatalidades do devir” (2002, p.284).

A narrativa nos mostra que a cada hora completa saía do relógio um som alto e agudo que constrangia a todos que estavam se divertindo no baile de máscara. Assim, só no momento em que eles ouvem o badalar é que a alegria e o êxtase são interrompidos. O relógio funciona, então, como um despertar, tirando-os do transe no qual se encontravam. Todos os muros, portões e formas de fuga da Morte Rubra não impedem que o tempo continue passando da mesma forma que passava do lado de fora da abadia.

A certeza da finitude leva o homem a usar de artifícios para ser no mundo. Ricoeur diz que “A ideia de que terei de morrer, não sei quando, nem como, veicula uma certeza (*mors certa, hora incerta*) assaz flutuante para agir sobre o desejo(...)desejo de ser, esforço para existir” (2012, p. 11). Essa é toda a lógica dos símbolos do regime diurno de Durand, os quais, a partir de um atitude antitética, procuram combater e vencer a morte, pois “todo o sentido do regime diurno do imaginário é pensamento ‘contra’ as trevas; é pensamento contra o semantismo das trevas, da animalidade ou da queda, ou seja, contra Cronos, o tempo mortal” (DURAND, 2002. p. 188)

Desta forma, é este desejo que motiva o Príncipe e seus amigos a fecharem os olhos para a realidade, buscando no divertimento e prazeres o remédio que alivia, mas que é incapaz de curar. Porém, as doze badaladas do relógia à meia-noite anunciam o aparecimento da Morte Rubra.

Doze foram as badaladas; por isso, os que meditavam entre os foliões tiveram tempo de meditar mais longa e profundamente. E antes que se esvanecesse o eco da última badalada, muitos dos convivas puderam perceber a presença de um novo mascarado, que, até então, não atraía as atenções. Entre murmúrios, propagou-se a notícia da nova presença; elevou-se da companhia um zum-zum, um rumor de desaprovação e surpresa, a princípio; de terror, de horror e de náusea, depois. (POE, 2010, p. 118)

O número doze é bastante simbólico em diversas tradições – especialmente na judaico-cristã com, por exemplo, as doze tribos de Juda e os doze apóstolos do Cristo. O Zodíaco, zona da esfera celeste cortada ao meio pela eclíptica⁴⁵, contém as doze constelações que o Sol parece percorrer durante um ano, dividido em doze casas. No Tarô, a carta de número doze é a do Enforcado que mostra o fim de um ciclo onde não há evolução; essa carta é seguida pela carta treze que é a da Morte.

⁴⁵ A eclíptica é a órbita descrita pela Terra em seu movimento de translação ao redor do Sol, no intervalo de um ano sideral; trajetória aparente do Sol sobre a esfera celeste.

Contudo, é só nesse momento, à meia noite e no decorrer das doze badaladas, que todos na abadia se tornam conscientes da figura da Morte Rubra, em uma hora tão simbólica.

No folclore, a hora do fim do dia, ou a meia-noite sinistra, deixa numerosas marcas terríficas: é a hora em que os animais maléficos e os monstros infernais se apoderam dos corpos e das almas. Esta imaginação das trevas nefastas parece ser um dado fundamental, opondo-se à imaginação da luz e do dia (DURAND, 2002, p. 91)

Após a morte do Próspero e seus convidados, o relógio de ébano também para de funcionar. O tempo não passou mais para aqueles dentro da abadia, a sentença final foi decretada e Cronos devorou mais alguns de seus filhos.

4.5 Os convidados e a frivolidade humana

Outro aspecto interessante e significativo no conto é a presença dos convidados do príncipe Próspero. Eles fazem parte de um grupo seleto de amigos e nobres próximos do monarca e, durante a narrativa, aparecem sempre em conjunto; é o grupo todo e nunca um só personagem se destacando. Nesse sentido, eles trazem consigo a ideia de coletividade e como ela reage ao medo da morte e tentam escapar a ela.

No início do conto, os convidados são descritos como sadios e frívolos; pois parece ser a intenção de Poe que desde o início o leitor reconheça nessas pessoas uma frivolidade e egoísmo imensos. Para sustentar essa forma de agir e o auto engano, o príncipe “tomara todas as providências para garantir o divertimento dos hóspedes. Contratara bufões, improvisadores, bailarinos, músicos. Beleza, vinho e segurança estavam dentro da abadia” (POE, 2010, p. 116). Os convidados também demonstram um grande medo quando são confrontados com a figura mascarada que chega no baile. Quando essa figura, que depois ficamos sabendo se tratar da Morte Rubra, aparece no baile, todos ficam com medo e tentam evitá-lo, mesmo quando Próspero insiste para que peguem o mascarado intruso.

No primeiro momento que se seguiu à fala do príncipe, houve um ligeiro movimento de avanço do grupo em direção ao intruso. Este se achava perto e, com passos deliberados e firmes, aproximou-se do anfitrião. Mas, devido ao indefinível terror produzido pelo mascarado no ânimo de todos, ninguém se atreveu a agarrá-lo. Sem empecilho, ele se afastou, passando a um metro do lugar onde estava o príncipe. À sua passagem, toda a vasta assembleia, como que movida pelo mesmo impulso, afastou-se do centro das salas para as paredes, e o mascarado pôde seguir seu caminho com desembaraço, e com os mesmos passos solenes e medidos com que passara da sala azul à vermelha, da

vermelha à verde, da verde à alaranjada, desta para a branca, e para a violeta, sem que nenhum dos circunstantes tivesse esboçado um gesto para detê-lo (POE, 2010, p. 119).

Este primeiro impulso dos convidados em agarrar o mascarado reflete o impulso que, por alguns momentos durante a vida, o ser humano tem em se achar imortal; momentos onde pensamos conseguir burlar a morte de alguma forma. Geralmente são momentos de muita alegria e saúde, onde a ideia da mortalidade parece absurda. Um personagem da mitologia grega que representa muito bem esta sensação é Faeton. O mito da queda do filho do Sol, contado por Ovídio nas *Metamorfoses* (I a.C.), fala que Faeton era um jovem filho de uma mortal com o deus Hélios. Por muito tempo, Faeton não sabia de sua origem paterna, até que insistiu muito e sua mãe contou tudo. Sabendo de quem era filho, o jovem vai até seu pai que o reconhece e, para tentar suprir o tempo de sua ausência, diz a seu filho que concederá um desejo e fará o que ele lhe pedir. Faeton não sabe aproveitar sua chance e pede ao pai que o deixe levar a carruagem na qual o deus Hélios conduzia o Sol em seu percurso. Mesmo contra sua vontade, Hélios cede ao desejo do filho e o jovem sai para conduzir a carruagem; porém, como era imprudente e inexperiente, acaba caindo e morrendo – depois de ter feito um grande estrago no mundo.

O desejo imprudente de Faeton de enfrentar o grande perigo iminente da morte tem muito a ver com o sentimento jovial de achar que nada o atingirá e que nem a morte pode vencê-lo. Mas esse sentimento logo é confrontado com a realidade e a força imbatível da morte. Foi isso que aconteceu também aos convidados na abadia, pois “Há fibras no coração dos mais levianos que não podem ser tocadas impunemente. Mesmo para os perversos, para quem vida e morte são brinquedos igualmente frívolos, há assuntos sobre os quais não se admitem brincadeiras” (POE, 2010, p. 119). Desta forma, os convidados percebem que não há nada que possam fazer diante do inevitável da morte.

Um outro aspecto que podemos observar na atuação dos convidados no conto é a relação que Poe faz entre esses e os sonhos: “(...) para lá e para cá, nas sete salas, movimentava-se uma multidão de sonhos. E esses sonhos andavam de um canto a outro, impregnando-se do colorido das salas, fazendo a música extravagante da orquestra soar como o eco de seus passos” (POE, 2010, p.118).

É importante analisarmos que o vocábulo “sonho”, aqui, é empregado em seu sentido figurado, como fantasia, devaneio ou utopia e não no sentido do ato de sonhar. Com isso, os convidados representam, de forma mais clara, o desejo utópico do ser

humano em escapar do destino da morte. Por isso que na narrativa os convidados, ou os “sonhos”, param suas diversões ao ouvirem o badalar do relógio e só voltam quando ele se vai:

Porém, quando os ecos do carrilhão se esvaíam — tinham durado apenas um instante —, um frouxo de riso os acompanhava. E, mais uma vez, a música era reiniciada, os sonhos tornavam a viver e a circular mais alegremente que nunca, banhados pelas cores que a luz dos tripodes, atravessando os vitrais, projetava sobre eles. Entretanto, à última das sete salas, ninguém se aventurava, porque, avançando a noite, a luz filtrada pelas rubras vidraças fazia-se mais sanguínea; e a negrura dos panejamentos causava medo. Aqueles cujos pés pisassem o tapete veludoso ouviriam o som abafado do relógio, e o ouviriam mais solenemente enfático que os convivas dos demais salões (POE, 2010, p.118)

Só a ideia da morte é capaz de trazer uma realidade imutável e, para muitos, pesadosa. As fantasias – representadas pelos convidados – caem por terra diante do inevitável da morte. Por isso que, para eles, chegar no sétimo salão era tão aterrorizante, pois obrigava-os a deixarem de lado por um momento todas suas ilusões e vãs esperanças; o que nos lembra a famosa inscrição no portão do inferno na obra de Dante Alighieri, *A Divina Comédia*, que diz “abandone toda esperança aquele que por aqui entrar”.

Portanto, pudemos observar, por meio da análise dos símbolos e alegorias encontrados no conto *A Máscara da Morte Rubra*, a representação na literatura do medo da passagem do tempo e da fuga do ser humano diante da morte.

5 O MEDO DA MORTE E OS NOVOS SÍMBOLOS NO CONTEXTO SOCIOCULTURAL ATUAL

“In my beginning is my end”.

T.S Eliot

Até aqui, vimos o tema da morte sob uma perspectiva histórica – ao dissertarmos um pouco sobre as mudanças da percepção da morte ao longo dos séculos XII e XX – e literária-simbólica por meio dos contos de Poe. A partir de agora, traremos a discussão para o nosso contexto mais imediato, observando como os contos *A Máscara da Morte Rubra* e *O Poço e o Pêndulo* podem nos ajudar a compreender o tema do medo da morte no cenário que temos em nossa sociedade, mais especificamente no Brasil.

Partindo da premissa durandiana de que todo pensamento humano é representação mobilizado a partir de articulações simbólicas, poderemos, então, nos debruçar sobre as novas imagens do medo da morte que se atualizam no imaginário social. Ferreira-Santos e Almeida (2012) dizem que “aspectos geográficos, históricos, ideológicos ou cósmicos (naturais)” frutificam o imaginário. Desta forma, faremos uso de alguns símbolos presentes nos contos supracitados para entendermos de que forma ocorre suas atualizações no nosso contexto, em especial do ano de 2020 até os presentes dias.

5.1 Jornalistas como anunciadores do medo

No conto *O Poço e o Pêndulo*, o narrador personagem vive momentos de intenso terror físico e psicológico que vêm como consequência da sentença recebida pela Inquisição Espanhola. A esses homens o narrador personagem se refere como “juízes vestidos de preto” e nas primeiras linhas do conto diz que “quando eles, afinal, me desacorrentaram e me foi permitido sentar, senti que ia perdendo os sentidos. A sentença — a terrível sentença de morte — foi o último enunciado distinto que me chegou aos ouvidos” (POE, 2017, p.100).

Da boca desses juízes foram proferidas as palavras que a personagem menos queria ouvir, pois foram palavras que mudaram, de uma hora para outra, sua percepção sobre si mesmo: ele já não era mais apenas um homem vivendo sua vida, agora era um homem que possuía total consciência de sua morte iminente e que não estava em seu controle fazer nada para mudar essa situação. Neste desespero, o narrador foca sua atenção nos lábios dos juízes e diz:

Eu via os lábios dos juízes vestidos de preto. Pareciam-me brancos, mais brancos do que a folha de papel sobre a qual traço estas palavras, delgados até o grotesco; delgados pela intensidade de sua expressão de firmeza, de imutável resolução, de severo desprezo pela dor humana (POE, 2017, p.100)

Como todo símbolo, a boca carrega aspectos positivos e negativos. É por ela que passam o sopro, o alimento e a palavra que pode ser força criadora; mas é pela boca, também, que podem sair forças destrutivas pois “a força capaz de construir, animar (i.e., de dar alma ou vida), de ordenar, de elevar, é igualmente capaz de destruir, de matar, de confundir, de rebaixar: a boca derruba tão depressa quanto edifica seus castelos de palavras” (CHEVALIER, 1982, p.133).

Este símbolo ganha uma perspectiva mais abrangente quando aliado à figura do jornalista. Essa profissão, em si mesma dicotômica, funciona ela também em seus aspectos de luz e sombra, já que os jornalistas são capazes de anunciar desde a mais maravilhosa boa nova até a mais terrível das notícias.

O jornalista precisa ser, muitas vezes, o mensageiro – como nas tragédias gregas – que anuncia o que não queremos ouvir, mas que precisamos saber para que possamos compreender o todo que nos cerca, como se comprova no anexo 1 sobre a questão da Covid-19 em nosso país. No Brasil, a violência, descaso governamental e tantos outros problemas sociais são anunciados diariamente em diversas mídias por meio desses profissionais apelando para os sentidos, assim

“Os relatos produzidos pelos veículos de comunicação são concebidos para que o leitor empregue o sentido sobre eles, no entanto os protocolos fornecem as chaves para que tais sentidos sejam empregados de forma mais ou menos semelhantes – o medo, nesse processo, se revela um importante dispositivo de construção dessa interlocução” (BORGES, 2013, p.115)

O medo atua nesse processo de recepção da informação e na construção de sentido por parte daqueles que recebem a informação. A sua proporção determinará o nível de afetação de determinada notícia na vida de cada indivíduo e como ele reagirá a ela. Em *O Poço e o Pêndulo*, a recepção do narrador à sua sentença levou-o a alucinações e a uma série de reações causadas pelo medo de sua morte. Analogamente, ao recebermos informações que nos causam medo, pela boca dos jornalistas, reagimos de maneiras diversas: às vezes de forma proporcional e outras vezes nem tanto. De qualquer maneira, essa figura atua hoje como fator mediador neste processo de recepção e digestão do medo em suas mais diversas formas.

Na pandemia causada pelo vírus Covid-19 não foi diferente. Dada a novidade de toda a situação causada pelo vírus, muitas informações precipitadas foram anunciadas – às vezes, simplesmente, pelo desconhecimento natural do próprio anunciador – e em algumas situações causaram mais pavor do que deveriam. Assim como o narrador de *O Poço e o Pêndulo*, a sentença de morte foi anunciada pelos lábios dos homens e mulheres que exerciam a sua profissão e que tiveram que ser este canal por onde notícias ruins tiveram que ser apresentadas.

5.1.2 O papel da imaginação na construção do medo

Ao recebermos informações desenvolvidoras de medos, anunciadas por quaisquer que sejam os meios, passamos para um segundo momento que consiste na tentativa de entendermos racionalmente do que se trata. Como já foi falado nos capítulos anteriores, o medo da morte é agravado pelo fator do desconhecido que permeia o tema. O que não conhecemos pode ser muito mais assustador do que deveria ser, pois não conseguimos concebê-lo na nossa imaginação e, conseqüentemente, não sabemos lidar como é preciso.

O narrador de *O Poço e o Pêndulo* experimenta essa sensação logo após acordar de um desmaio em um local desconhecido. Na tentativa de se dar conta de sua real situação, tateia naquilo que logo depois descobre ser uma prisão com um poço – onde a inquisição planejava que caísse. Ele admite que “não tinha grande interesse — nem certamente esperança — naquelas pesquisas, mas vaga curiosidade me impelia a continuá-las” (POE, 2010, p.104). Essa curiosidade que nos impele a compreender aquilo que nos causa medo para que, assim, possamos nos livrar ou suplantá-lo.

Nossa imaginação – se deixada a sua livre vontade – também pode ser aterrorizante, pois ela permeia pelas impressões, memórias, coisas que ouvimos e lemos e os resultados de suas associações podem ser diferentes da realidade. Um exemplo disso surgiu com a facilidade de pesquisa que o site da Google – e a internet no geral – possibilita, inclusive no que diz respeito a nossa saúde. O site é a principal forma de acesso dos usuários que procuram conteúdos sobre doença/saúde (MORRETI; OLIVEIRA; SILVA, 2012). Se estamos doentes e decidimos procurar informações sobre a doença, a partir do que estamos sentindo, qualquer sintoma pode ser digitado e, jogado fora de contexto, pode trazer um diagnóstico muitas vezes distante do real. O medo sai do plano do totalmente desconhecido para o das suposições e, neste plano, tudo pode ser piorado ou amenizado, pois parte de indícios e nunca de fatos.

Por tanto, conhecer o que nos causa medo coloca no plano da imaginação aquilo que só existia de forma abstrata e opaca. Quando o narrador de *O Poço e o Pêndulo* finalmente consegue enxergar – ainda que minimamente – seu cárcere, logo começa a associá-lo com as histórias que já tinha ouvido falar sobre as formas terríveis de castigo e morte impostas pela Inquisição. Daí para frente, entendendo sua situação, ele não deixa de temer a morte, mas ao menos pode planejar formas de fugir a ela, já que ele agora sabe com o que está lidando.

5.2 Medo e vírus: novas atualizações simbólicas pós Covid-19

Os tópicos anteriores deste capítulo serviram como plano de fundo para o assunto que trataremos neste tópico e nos seguintes. A figura do jornalista – ou mídia – e dos mecanismos de busca junto à imaginação formaram um ambiente propício para a propagação de um medo que despertou em todo o mundo uma consciência há muito esquecida ou ignorada.

Até antes do ano de 2020, nossa sociedade atual vivia apoiada em suas seguranças artificiais e tecnologias e a ideia de algo como as pestes, que conhecíamos só a partir dos livros de história e literatura, parecia absurda de acontecer conosco. Grandes epidemias pareciam coisa da Idade Média, mas não para nós, homens e mulheres do século XXI. Havíamos esquecido de coisas básicas para nós como humanidade, até que um vírus chegou e mudou todo o cenário, assim como diz Edgar Morin no livro *Changeos de Voie*: “A nossa fragilidade foi esquecida, a nossa precariedade ocultada. O mito ocidental do homem, cujo destino é tornar-se «mestre e possuidor da Natureza», colapsou diante de um vírus⁴⁶” (2020, p.20 – tradução minha).

Esta nova realidade pós pandemia do Covid-19 trouxe consigo novos símbolos significadores do medo e atualizou outros tantos, realizando aquilo que discutimos ao falarmos sobre o conceito de *trajeto antropológico*. Por isso, é de extrema importância que nos debrucemos sobre eles para que possamos compreender nossa situação e assim integrá-la ao que somos. Para tanto, a literatura pode servir como este mediador, possibilitando um diálogo entre o que já conhecemos e aquilo que nos dispomos a conhecer.

Há na literatura uma quantidade extensa de narrativas que tratam do tema da peste, como por exemplo *O Decamerão*, de Boccaccio⁴⁷, e *A Peste*, de Camus⁴⁸. Um dos objetos de estudo desta pesquisa, o conto *A Máscara da Morte Rubra*, narra uma realidade muito próxima a vivida por nós nos últimos anos e por isso servirá como ponto de partida para a análise dos símbolos que surgiram ou se atualizaram como consequência desse vírus.

⁴⁶ “Notre fragilité était oubliée, notre précarité était occultée. Le mythe occidental de l’homme dont le destin est de devenir « comme maître et possesseur de la Nature » s’est effondré devant un virus”.

⁴⁷ Giovanni Boccaccio, poeta e crítico literário italiano, especializado na obra de Dante Alighieri.

⁴⁸ Albert Camus, escritor, filósofo, romancista, dramaturgo, jornalista e ensaísta franco-argelino.

5.2.1 Medo e confinamento

No capítulo sobre o conto *A Máscara da Morte Rubra*, vimos que a narrativa conta a história de Próspero, um príncipe que ao ver seus domínios assolados pela pestilência da Morte Rubra, tentando fugir da morte, junta-se com mais mil convidados em uma abadia e tranca-se, isolando-se de tudo e todos que estavam fora do muro que os cercava.

Esta atitude de isolamento – ainda que no contexto da narrativa denote um tanto de egoísmo por parte do Príncipe, principalmente – é recorrente e até necessária quando olhamos para trás na nossa história. Ao falar sobre o comportamento coletivo em tempo de peste, Delumeau afirma que “todos os relatos de outrora descrevem o perigo do contágio inter-humano” e que “era preciso, se possível, fugir ou, na impossibilidade disso, isolar ou isolar-se” (2009, p. 159-160).

A tentativa de impedir o contágio por meio do isolamento mostra-se, então, como uma medida necessária. Porém, o fato da necessidade não diminui a sensação de medo e de uma certa impotência diante da situação; causando assim diversos problemas a níveis social e mental. Foquemos, por hora, no primeiro deles que emerge do âmbito econômico e da desigualdade social.

O príncipe Próspero dispunha de condições para o seu refúgio e o narrador diz que “A abadia estava amplamente abastecida. Com tais precauções, podiam os cortesãos desafiar o contágio. O mundo externo que se arranjasse. Por enquanto, era loucura pensar nele ou afligir-se por sua causa” (POE, 2010, p.116). Em tal situação, ficar recluso não significava uma complicação. Mas as doenças e pestilências não escolhem grupo de pessoas para agir, não existem “botes salva-vidas” preferenciais quando o assunto é livrar-se da morte; pois é fato “que, rico ou pobre, jovem ou velho, ninguém podia vangloriar-se de a ela escapar” (DELUMEAU, 2009, p.164).

Ao contrário do príncipe Próspero, muitas pessoas que precisaram se isolar na pandemia do Covid-19 não dispunham de uma situação financeira suficiente para se manterem enquanto – por uma necessidade justa – precisavam deixar seus trabalhos e ocupações cotidianas. O medo do vírus foi potencializado com outros medos, inclusive o da fome.

Algumas pesquisas foram feitas nos últimos anos, no Brasil, sobre a relação entre a pandemia do Covid-19 e o enfrentamento à fome. Dentre elas, destaco o artigo *Máscaras cobrem o rosto, a fome desmascara o resto: covid-19 e o enfrentamento à fome no Brasil*, feito por alguns discentes da Universidade Federal do Espírito Santo, onde podemos encontrar uma discursão sobre os aspectos políticos e técnicos das políticas de segurança alimentar e nutricional durante esse período.

Os autores afirmam que com este novo cenário “além da tragédia sanitária propriamente dita, com a nova doença, apontam num horizonte próximo consequências sociais graves, com acentuação da pobreza e sua face mais cruel, desumana e humilhante, desafiando nossos valores, nossa resiliência e nossa humanidade: a fome” (2020, p.4). E, de fato, a pandemia e o confinamento trouxeram ao debate temas importantes para nós, como a desigualdade social.

O confinamento foi um espelho crescente das desigualdades sociais: a pandemia acentuou dramaticamente as desigualdades socioespaciais. Nem todos têm uma segunda casa para fugir da cidade. Certas condições de alojamento exíguo para famílias com crianças tornaram o confinamento inviável⁴⁹ (MORIN, 2020, p.25)

O príncipe Próspero dispunha de um lugar amplo e seguro para tentar fugir à contaminação da Morte Rubra. Seu *status*, riqueza e toda a estrutura social contribuíram para uma segurança, dentro do possível. Mas essa não foi a situação da maioria dos brasileiros; muitos dependiam da merenda escolar para compor sua alimentação diária, além da estrutura da própria casa não possibilitar um mínimo de conforto para a família que no dia a dia normal viviam mais tempo fora – voltando só para dormir, muitas vezes – e que passaram a ter que conviver com essa dificuldade vinte e quatro horas por dia.

Portanto, ter que ficar em casa tornou-se mais que uma ação voluntária ou necessária para a contenção do vírus; ficar em casa também simboliza, agora, o medo da fome, de encarar a própria realidade precária do amanhã e da morte que está à espreita. Isolar-se da sociedade é abrir os olhos para o que somos e o que temos e, muitas vezes, o que encontramos não é aquilo que gostaríamos de ver.

⁴⁹ “Le confinement a été un miroir grossissant des inégalités sociales: la pandémie a accentué dramatiquement les inégalités socio-spatiales. Tout le monde n’a pas de résidence secondaire pour fuir la ville. Certaines conditions de logements exigus pour familles avec enfants ont rendu le confinement invivable”.

5.2.3 Medo e distrações

Após decidir pelo confinamento, o príncipe Próspero tratou de organizar distrações para ele e seus convidados durante o tempo de reclusão na Abadia: “O príncipe tomara todas as providências para garantir o divertimento dos hóspedes. Contratara bufões, improvisadores, bailarinos, músicos. Beleza, vinho e segurança estavam dentro da abadia. Além de seus muros, campeava a ‘Morte Rubra’” (POE, 2010, p.116). Ele sabia da necessidade humana por lazer e passatempo, ainda mais em situações de estresse. Em nosso contexto de pandemia e necessidade de isolamento não foi diferente.

5.2.3.1 O imperativo da democratização de tudo e as *lives* durante a Pandemia do COVID-19

Não é preciso se esforçar muito para lembrarmos como no início do confinamento, no mundo todo, as redes sociais serviram como ferramenta principal no que tange às distrações. O usuário, que já utilizava as redes em seu dia a dia, passou a utilizá-la não mais como uma forma de comunicação com o mundo externo, mas como a única. As *lives* na plataforma do Instagram multiplicaram da noite para o dia, inclusive proporcionando shows de artistas diversos.

O grande boom das *lives* durante esse período, alterou a forma como os artistas e o público se relacionaram entre si e com os modos operativos de circulação dos produtos da indústria cultural do espetáculo. Shows que antes presencialmente eram locais, passam a atingir uma possibilidade de acesso em escala global (ARAUJO, CIPINIUK, 2020, p.4)

Apesar deste aspecto democrático das *lives* e da internet como um todo, é necessário observar a situação, também, em seu aspecto negativo neste contexto específico. O crítico e historiador alemão Siegfried Kracauer parte do pensamento dialético de tradição materialista e em suas análises afirma a necessidade de se observar o objeto de estudo a partir de suas próprias contradições e partes isoladas para que seja possível a construção do todo. Seguindo a linha de pensamento de Kracauer, neste sentido, ao falarmos da democratização de acesso à internet e todos os seus benefícios, precisamos pensar também nos prejuízos e contradições advindos deste panorama.

A princípio, a palavra *democratização* parece trazer em si apenas significados positivos; pois por derivar da palavra democracia, que em nosso imaginário social parece significar sempre algo positivo, quase nos paralisa à possibilidade de algo além disso. Porém, por mais que a democracia e a democratização sejam algo bom e de interesse de todos, em alguns momentos podem trazer prejuízos à nível individual e social. Isso acontece pois, como diz Kracauer, existem “as coisas que se escondem por baixo da aparência de santidade” (KRACAUER, 2015, p. 25).

A internet trouxe possibilidades incríveis, nunca antes imaginadas, e serve ao seu propósito de democratizar a informação, de ligar o mundo e as pessoas. De fato, é muito mais fácil para nós hoje o acesso a pesquisas e livros, por exemplo, do que aquilo que era necessário fazer para ter acesso a determinadas informações antes da internet. Mas, como quase tudo, ela também apresenta seus pontos sombrios, começando pela própria ideia do que seja a democratização neste ambiente cibernético.

A questão, como se verá, não é meramente uma curiosidade acadêmica. Em torno da noção de democracia cristaliza-se um conjunto de práticas e de instituições que, em última análise, reverbera na própria distribuição do poder nas sociedades. Interpretar o que se imagina por “democracia” nas condições da cibercultura é uma tarefa eminentemente política (CAZELOTO e TRIVININHO, 2009, p.30)

Estas palavras, democracia e democratização, parecem ter perdido o seu significante no espaço cibernético e podemos associá-las ao conceito de “significante vazio”, dado pelo sociólogo argentino Ernesto Laclau (1996), ou seja, “como algo que aponta para uma impossibilidade estrutural: uma totalidade de sentido que não pode ser preenchida e que, por isso, determina as condições de possibilidade de todos os fechamentos parciais de sentido” (CAZELOTO e TRIVININHO, 2009, p.31).

No entanto, o esvaziamento de um significante não deve ser visto como algo puramente linguístico. Neste processo contraditório e ambíguo, “atuam linhas de força e práticas hegemônicas prévias, que buscam dar um determinado sentido político ao deslizamento dos significados. Um significante vazio é, ao mesmo tempo, condição e resultado de uma prática hegemônica” (CAZELOTO e TRIVININHO, 2009, p.31). Assim, é possível que o esvaziamento de sentido sirva a propósitos políticos de fetichização de determinado produto ou ideia, o que Marx (2005) chama de fetiche de mercadoria. É importante frisar, contudo, o que aqui se entende por mercadoria. Segundo Marx,

A mercadoria é, antes de tudo, um objeto externo, uma coisa que, por meio de suas propriedades, satisfaz necessidades humanas de um tipo qualquer. A natureza dessas necessidades – se, por exemplo, elas provêm do estômago ou da imaginação – não altera em nada a questão. (2005 p.157)

Portanto, as *lives* como forma de distração e entretenimento, no contexto da pandemia, podem ser consideradas como mercadoria; pois são, de certa forma, um espetáculo e como tal é o equivalente abstrato das mercadorias (DEBORD, 1997, p.34). Desta forma, são passíveis de fetichismo, pois a ideia de distração e democratização que habitava na gênese da ideia destas *lives* foi deixada de lado e substituída por outras, como veremos mais adiante.

Neste sentido, podemos observar o fenômeno da democratização da arte e música e entretenimento no geral, por meio das *lives*, como uma forma de esvaziamento de sentido do que se entende por democrático pois, como veremos, forças atuantes por trás dos “palcos” mostram que aquilo que se pretendia ser democrático na verdade funcionou como ferramenta do que Chicote diz ser uma “concepção antropológica da ‘crise da cultura’” e da perda de certa noção de comunidade, substituída pelo individualismo egoísta do capitalismo tardio (2019, p. 63).

Com o avanço pelo mundo da pandemia do Covid-19 tivemos que modificar muitas de nossas atividades cotidianas; dentre elas o entretenimento, um ramo que precisou se reinventar para que pudesse seguir nessas novas circunstâncias. Nessas adaptações, a possibilidade de usar a internet para shows, apresentações e palestras por meio de *lives* surgiu como uma ótima oportunidade para levar lazer à população que padecia com tantos problemas e, além disso, ampliar o acesso a esse entretenimento para a maioria da população. Entretanto, este aspecto democratizador das *lives* trouxe alguns questionamentos.

Em *O Ornamento da Massa* (1927), Kracauer diz que para analisar a modernidade é necessário focar menos no julgamento que uma determinada época faz sobre si mesma, do que nas manifestações de superfície pois os juízos “enquanto expressão de tendências do tempo, não representam um testemunho conclusivo para a constituição conjunta da época”; já por outro lado as manifestações de superfície “em razão de sua natureza inconsciente, garantem um acesso imediato ao conteúdo fundamental do existente” (KRACAUER, 2009, p. 91).

As *lives* aparecem como uma manifestação de superfície, pois sua “natureza inconsciente” revela o que a consciência coletiva – ao afirmar o desejo pela

democratização de entretenimento – ignora. Talvez seja verdade que, de maneira consciente, a promoção e organização dessas *lives* procurasse isso. Mas inconscientemente pulsava o desejo e tentativa de alheamento da própria realidade.

É importante frisar que não trago ao debate o questionamento de se esse desejo inconsciente é bom ou mau. Pois é fácil recorrermos a argumentos de ambos os lados dado a situação em que vivíamos – e ainda vivemos em menor proporção – para defendermos pontos de vista diferentes. Porém, o foco aqui não está na validade ou não destas *lives*, mas apenas na constatação de seu uso como forma de alheamento. Além disso, a própria forma de analisar a realidade que Kracauer utilizava, e que aqui faço uso, não permite que cheguemos a conclusões deste tipo, pois ele traz em seu método justamente as contradições e tensões contidas nelas.

No artigo *O entretenimento online – A sociedade espetacular das lives nos tempos de pandemia* (2020), os autores focam nas *lives* de músicos durante esse período. Eles mostram como os artifícios usados nesse meio de entreter tem uma força maior de persuasão do que show em condições normais.

Uma live, que nada mais é que um show online ao vivo, pode se utilizar de recursos próprios do cinema, como por exemplo efeitos de câmera que nossos olhos não seriam capazes de efetuar. Giros em 360° no ambiente, zoom em recortes específicos de aproximação ou afastamento, câmera lenta, desfoques pontuais e etc. A utilização desses artifícios simples e de natureza ilusionista, por si só já transformariam o modo de assistir um show ao vivo presencial e assim, a forma de recepção e interação deste público (ARAÚJO E CIPINIUK, 2020, p.)

Além da capacidade de persuadir por meio dos efeitos e possibilidades, as *lives* também trouxeram um tipo de alheamento menos elaborados do que o supracitado. Pessoas comuns também tiveram a oportunidade de usar esta ferramenta para falarem sobre assuntos de seu interesse. Professores, médicos, advogados, psicólogos, diversos profissionais passaram a usar as *lives* para mostrar seus trabalhos, mas também para falar com o seu público sobre assuntos de interesse em comum. O que por um lado pode ser uma oportunidade fantástica de abertura e compartilhamento do conhecimento, por outro pode ser uma oportunidade perfeita para o isolamento em bolhas.

No período de confinamento, nossa vulnerabilidade estava a um nível altíssimo e por isso nossa suscetibilidade também. A possibilidade de ouvir pessoas falarem sobre temas do nosso interesse, do conforto da nossa casa, é maravilhosa; porém, o perigo de

ouvirmos **só** pessoas que falam sobre coisas que gostamos de ouvir está em ignorarmos outras tantas que não gostamos, mas que precisamos ouvir.

O atomismo social do qual fala Tocqueville⁵⁰, mais do que nunca, virou prática durante o período mais crítico da pandemia. Este terreno foi fértil para as *fake News*, teoria da conspiração e tantos outros problemas sociais que, apesar de já existirem, acharam ocasião perfeita para se multiplicarem.

Portanto, o que parecia ser algo positivo em uma situação caótica, mostrou-se também em seu lado sobra e condutor de outros problemas. As *lives* surgiram como um canal extremamente eficaz para que conteúdos inconscientes dos indivíduos e da sociedade como um todo fossem espalhados em nome da democratização do entretenimento e possibilidade de amenizar as dores e tristezas.

Mesmo ajudando várias pessoas a passarem o tempo, a se distraírem um pouco da situação caótica em que o mundo vivia, essas ferramentas trouxeram um pouco de alienação à própria realidade e em nenhum caso isso pode ser considerado algo positivo. Estar alheio ao seu entorno pode trazer consequências piores àquelas que imaginamos fugir ao tentarmos ignorá-las. Quando fugimos à dor, muitas vezes estamos fugindo à nossa vida, àquilo que nos constitui e que nos movimenta, pois “A dor é a espora da atividade, e nessa atividade sentimos primeiramente a nossa vida; sem a dor, a ausência de vida tomaria lugar” (HAN, 2020, p.55). Ausência de vida é morte. Na Grécia antiga, diz Von Franz “designava-se *Thanatos*, a morte, como *thymoraistes*, ‘aquele que abate o *thymos*’. *Thymos* é o impulso vital, ou a coragem de enfrentar a vida” (2021, p.121). Esse é, pois, o perigo da alienação que nos tira momentaneamente de situações doloridas e incômodas, mas que nos impede de compreendê-las e desta forma integrá-las àquilo que somos.

Durante a narrativa, Próspero e seus convidados vivem de festas e bebidas, e no último baile que eles participaram – o de máscaras – por algumas vezes seus divertimentos foram interrompidos pelo badalar do relógio de ébano, que simboliza a força do tempo que passa, ainda que tentemos o ignorar. Durante o confinamento, muitos de nós sentimos o peso do tempo que não passava ou que, ao passar, trazia a incerteza do futuro, dos questionamentos sobre a doença e do medo da morte. As distrações ganharam

⁵⁰ Alexis de Tocqueville, pensador político, historiador e escritor francês conhecido como “o profeta da democracia”.

novos sentidos durante este período, seus aspectos positivos e negativos foram ampliados ao extremo; mudando a forma de sua produção e recepção.

5.2.4 Medo e máscara

Desde o título até o episódio do baile de máscara – fato central da narrativa – o símbolo da máscara está presente de forma significativa em *A Máscara da Morte Rubra*. No capítulo sobre esse conto, já pudemos falar um pouco de alguns significantes desse símbolo e agora o veremos sob uma nova perspectiva que, apesar de nova, pode ser associada a significados já consolidados.

Em um estudo recente, o professor do Departamento de Antropologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, João Leal, fala a respeito do significado da máscara à luz da antropologia. Ele faz uma breve abordagem do sentido da máscara em algumas culturas e contextos e chega à conclusão de que

Apesar dos três sentidos que podem ter (presentificação, representação, ocultação da identidade), as máscaras têm, entretanto, aspetos comuns. Entre eles conta-se, por um lado, a momentânea suspensão dos signos da identidade pessoal dos mascarados. E conta-se, por outro lado, a associação das máscaras a eventos sob a forma de ajuntamentos festivos ou reivindicativos em que o relacionamento social ou a afirmação da identidade de grupos é um dos aspetos relevantes (LEAL, 2021, p.158)

Desta forma, para o autor, as máscaras sanitárias associadas ao Covid-19 trazem uma diferença pelo seu teor utilitário. A princípio, a máscara funciona apenas como um meio de evitar a propagação do vírus; entretanto, por seu uso associado ao confinamento e distanciamento social, a máscara também revela uma “consequência involuntária” e

(...)uma sinalização ainda mais radical dessa suspensão do corpo como instância principal do relacionamento social. Não são só os gestos, mas o rosto e a sua capacidade expressiva – de emoções e sentimentos sobre os quais repousam as sociabilidades – ficam confinados. A própria identidade da pessoa fica suspensa ou, nos casos em que as pessoas se conhecem, meio oculta. De alguma forma, as máscaras alternativas às simples máscaras cirúrgicas – pretas, de cores que podem coincidir com a da roupa, com arcos-íris ou com motivos do patrimônio nacional – tentam contrariar essa lógica despersonalizadora da máscara sanitária (LEAL, 2021, p.159).

Assim, a máscara como símbolo ganha sentidos distintos a partir da pandemia de 2020: ela simboliza nossa tentativa de fugir ao vírus e, consequentemente, à morte. É o retrato deste período tão doloroso para todos nós e que em alguns casos, deixando apenas os olhos à mostra, permitiu que ao menos a tristeza e as lágrimas pudessem ser compartilhadas.

Por outro lado, pelo seu sentido uniformizador, trouxe o senso de igualdade para o mundo: diante de um vírus, diante da morte, somos todos iguais. As diferenças sociais e econômicas não importaram, todos tivemos que usar a máscara e tivemos que fazê-lo visando o bem comum. Nossa sociedade individualista precisou pensar em si como uma parte de um todo, o que não deveria ser uma surpresa por sua obviedade; além de passarmos a refletir sobre vários aspectos da vida

As limitações do confinamento levaram cada um a interrogar-se sobre o seu modo de vida, as suas verdadeiras necessidades, as suas aspirações, que são reprimidas (...), esquecidas naqueles que gozam de uma vida menos escravizada, e geralmente mascaradas pelas alienações do quotidiano ou reprimidas no «divertimento» pascal, que nos afasta dos verdadeiros problemas da nossa condição humana⁵¹ (MORIN, 2020, p.19 – tradução minha)

Uma das atribuições ao símbolo da máscara parece nos esclarecer bastante sobre esse processo de enxergar o todo. Chevalier diz que “A máscara teatral – que é também a das danças sagradas – é uma modalidade da manifestação do *Self* universal” (1982, p.595). *Self*, para a psicologia analítica, é um arquétipo que une consciente e inconsciente em uma pessoa, ou seja, representa a psique como um todo: “O *Self* é a meta da nossa existência, por ser ele a mais completa expressão da combinação a que estamos fadados e que denominamos individualidade” (JUNG, 2009, p.156). Assim, para que haja individualidade se faz necessário uma união com o todo, e isso envolve a nossa relação em sociedade.

De forma paradoxal, para que pudéssemos nos conectar com os outros, foi preciso uma separação por meio do isolamento. Para que pudéssemos enxergar nossas misérias e atitudes irrefletidas, foi necessário a ação da mãe natureza em seu aspecto negativo. Tais misérias se configuram principalmente na gestão governamental aparada por dispositivos legais do Estado, como nos esclarece o anexo 2 deste trabalho. Enfim, para que

⁵¹ “Les contraintes du confinement ont poussé chacun à s’interroger sur son mode de vie, ses vrais besoins, ses aspirations, qui sont réprimées(...), oubliées chez ceux qui jouissent d’une vie moins asservie, et généralement masquées par les aliénations du quotidien ou refoulées dans le « divertissement » pascalien, qui nous détourne des vrais problèmes de notre condition humaine”.

conseguíssemos enxergar o nosso rosto e o dos nossos semelhantes foi necessário escondê-lo por baixo de uma máscara.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A certeza indubitável da morte não nos livra do grande incômodo de pensarmos nela; seja porque o desejo humano de agir no mundo sempre nos pede mais tempo para fazer coisas que ainda nem nomeamos, seja pelo fato de não nos agradar o desconhecido do além vida. De qualquer forma, vivemos esta expectativa, cada um como lhe apraz: alguns ignorando completamente essa verdade, aproveitando o aqui e o agora, fazendo do *carpe diem* seu lema maior. Outros, se apegando a algo que os transcenda e que os dê esperança de uma salvação, usando a vida terrena como um trampolim para a próxima. Seja qual for, porém, nossa atitude diante da morte que ela sirva, de alguma forma, para vivermos melhor, pois caso contrário se tornará apenas uma atitude vazia e substancialmente nula.

A literatura, fruto da arte humana, surge como uma tentativa de – a partir do que conhecemos – irmos além; adentrar terrenos que só nossa suposição e imaginação podem alcançar. Como diz Eliade: “sentimos na literatura uma revolta contra o tempo histórico, o desejo de atingir outros ritmos temporais além daquele em que somos obrigados a viver e a trabalhar” (2013, p.164).

Partindo desse pressuposto, falar da morte por meio da literatura torna-se efetivo em termos abrangentes: tanto nos auxilia no processo imaginativo de pensar a morte e seus assuntos subjacentes, como a processarmos e ampliarmos nossa própria consciência sobre nossas vidas como indivíduos e, de forma secundária, como sociedade.

A escolha pela obra de Edgar Allan Poe como base para esta pesquisa mostrou-se eficiente e rica em conteúdo, pois além de ser tema central de sua obra, também trouxe a oportunidade de observarmos como a vivência do homem Poe e toda uma série de mortes

de pessoas importantes durante sua vida afetou-o e refletiu-se nos seus textos. Há algo diferente aqui – em Poe –, pois não é apenas um escritor escrevendo sobre a morte; para mim, a proximidade com a qual o homem Poe vivenciou-a fez dela a base sob a qual a imaginação e criatividade dele se instalavam e cresciam.

Além disso, mesmo se tratando de um autor do século dezenove em nada pôde atrapalhar nosso diálogo. Pelo contrário: serviu para reafirmar a imutabilidade de alguns princípios, como é o caso da morte como um fim certo para todos. Fala-se sobre esse tema desde os gregos antigos e falar-se-á até que o último ser humano da Terra dê seu suspiro final.

Durante o desenvolver desta pesquisa, pudemos observar como nossa imaginação e vivências diversas podem produzir conteúdos que expliquem melhor o medo e fuga à morte. Por meio da narrativa de *O Poço e o Pêndulo*, observamos os símbolos representativos da fuga do homem diante da morte assim como foi concebido por Durand em sua teoria do imaginário. A construção literária de Poe pôde reunir alguns dos símbolos que foram agrupados por Durand em seu regime diurno das imagens e pudemos discutir como a angústia do narrador personagem representa também a angústia de todos os seres humanos diante deste fim inevitável.

Por outro lado, com o príncipe Próspero e seus mil convidados em *A Máscara da Morte Rubra*, pudemos – partindo ainda dos símbolos do regime diurno – ampliar nossa análise por meio do uso da alegoria contida no conto e os diversos símbolos que a compõe. Além disso, a narrativa possibilitou um diálogo frutífero com nossa realidade recente pós pandemia do COVID-19 e vimos que, assim como o tema da morte, muitos símbolos foram atualizados em nosso contexto, por meio do processo do trajeto antropológico.

Desta forma, esses símbolos e suas atualizações possibilitaram a reflexão feita no quinto e último capítulo deste trabalho, onde vimos que o contexto de dor e luto pelas perdas de milhares de pessoas vítimas deste vírus foi campo fértil para a emersão de conteúdos problemáticos no Brasil e no mundo e que por muito tempo vinham sendo ignorados ou que não recebiam a devida atenção de nós como indivíduos e daqueles responsáveis pelo funcionamento e bem-estar social. Por falar neles – os designados e escolhidos para zelar pelo povo –, a figura de Próspero nos levou a refletir sobre como o impacto que a negligência para com o povo, por parte dos seus representantes, pode ser desastroso.

Assim, em nossa conversa ao longo das páginas anteriores, pudemos talvez nos questionar: como a literatura, com sua potencialidade simbólica, pode contribuir no processo de enfrentamento contra o mundo objetivo da morte? Como algo desta natureza subjetiva pode nos ajudar a entender o incompreensível da morte?

Ora, se partimos apenas de uma visão utilitarista das coisas – como é comum em nossos dias –, a literatura parece ser inútil, pois não realiza efetivamente qualquer milagre que nos livre da foice de Tânatos. Ela não traz qualquer indício de como prorrogar esse encontro, nem de como vencer o que para muitos é o grande vilão: Cronos, o tempo.

Se olharmos para a literatura como a arte que, antes de tudo, age como um espelho refletindo toda a espécie de vício que nós mesmos insistimos em negar que existem; ou, por outro lado, nos mostrando capacidades ocultas de vencer nossos demônios, de amar nosso próximo o quanto for possível – pois é verdade que entender o outro completamente não é uma meta realista, mas sempre poderemos amá-los em suas imperfeições. Se, enfim, percebermos que quando lemos sobre um homem⁵² que certa vez se achou tão excepcional e que por isso qualquer atitude sua – até o assassinato de duas mulheres à machadada – poderia ser passível de aceitação; se percebermos que ali, naquele absurdo, está escondido uma verdade que cabe a cada um de nós e que só pela *catarse* gerada por aquela situação podemos reconhecer, aí então a literatura se mostrará em toda a sua mais bela utilidade. Essa ideia comunga com o que disse Mario Berenghi ao responder sobre a serventia da literatura; ele diz

A literatura é uma técnica de “instrução da imaginação”, que não serve simplesmente para “comunicar”, mas para fazer viver experiências simuladas. Por meio de uma prática de simulação socialmente compartilhada (portanto, diferente da fantasia individual), o leitor tem a possibilidade de ampliar sua própria complexa experiência existencial: de clareá-la e de enriquecê-la, de articulá-la e de ampliá-la, adquirindo assim novos instrumentos para enfrentar os desafios da vida real. Também podemos formular essa ideia em termos moralmente mais comprometidos. O final das obras literárias deveria servir para nos ajudar a viver. *Servem para viver*: assim soa o título de um ensaio inteligente de Bruno Falcetto (subtítulo: *Por uma educação com uso de literatura*). Para viver, ou para sobreviver, ou para nos fazer viver melhor, como escreveu Tzvetan Todorov em um livro de 2007, *A literatura em perigo*; e como reiterou Antoine Compagnon, no mesmo ano, em sua aula inaugural ao Collège de France, *Literatura para quê*, a literatura serve para nos fazer mais felizes. Ou menos infelizes. E para nos fazer melhores: mais sábios, mais conscientes, mais sensíveis, mais perspicazes (aqui, Compagnon cita uma célebre passagem do ensaio “O miolo do Leão”, de Calvino); em geral, mais preparados para interpretar o mundo que nos circunda, o mundo humano in primis. Como consequência, melhor inseridos no ambiente que nos é

⁵² Referência ao personagem principal de *Crime e Castigo*, de Dostoiévski, Rodion Românovitch Raskólnikov.

próprio: mais hábeis em compreender nossos semelhantes, suas ações e suas atitudes, assim como as dinâmicas das relações que nos ligam a eles; mais preparados para compreender o sentido e o peso das palavras, nossas e dos outros (Berenghi, 2017).

Desta forma, os contos sobre os quais aqui falamos e que analisamos baseados na teoria do imaginário e de arcabouço simbólico, contribuem com a possibilidade imaginativa de pensarmos na morte e suas situações antes mesmo que seja preciso enfrentarmos ela no mundo objetivo e real. Ao fazermos tal trabalho no plano do imaginado e por meio das representações daquilo que cada símbolo ali contido se faz concretizar, podemos lançar feixes de luz na escuridão que repousa sobre o tema da morte. Portanto, tornando-a, assim, algo essencial para agirmos mais conscientes no mundo. De tal forma, esse agir consciente poderá nos livrar de muitos problemas que só pedem um pouco mais de razão e ampliação de horizontes para serem resolvidos.

REFERÊNCIAS

- ABRAMS, M. H. *A Glossary of Literary Terms*. Massachusetts: Heinle & Heinle, 1999.
- ALMEIDA, Rogério de. **A literatura como Itinerário de Formação: real, imaginário e modos de viver**. In: Barros, João de Deus Vieira. (Org.). *Educação e Simbolismo: leituras entrelineares*. Maranhão: Editora da Universidade Federal do Maranhão (EDUF-MA), 2011. p. 245-286.
- ALLEN, Hervey. **Israfel, Vida e obra de Edgar Allan Poe**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1945.
- ARAÚJO, Mayra Terra Maluf de. CIPINIUK, Alberto. **O entretenimento online – A sociedade espetacular das lives nos tempos de pandemia**. v. 7 n. 2 (2020): Dossiê Arte e Covid-19. Rio de Janeiro, 2020.
- ARAÚJO, Ricardo. **Edgar Allan Poe: um homem em sua sombra**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- ARIÈS, Philippe. **O Homem Perante a Morte**. (Coleção "Biblioteca Universitária" n.º 47). Mem Martins, Publicações Europa-América, volume I, 2.ª edição, 2000.
- ARIÈS, Philippe. **História da Morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- AUERBACH, Erich. A Meia Marrom. In: *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BACHELARD, Gaston. **A Chama de uma Vela**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BAUDELAIRE, Charles. **Edgar Poe, Sa Vie Et Ses Oeuvres**. Paris: Createspace Independent Publishing Platform, 2018.
- BECKER, Ernest. **A Negação da Morte**. Tradução: Luiz Carlos do Nascimento silva. Rio de Janeiro: Editora Record, 1973.

BELLEHUMEU, C. R.; LAPREÈ, R. **L'Imaginaire Durandien – Enracinements Et Envolvs Em Terre D'Amérique**. Canada: L'Université Laval, 2013.

BELL, H.H. "The Masque of the Red Death": An Interpretation. *South Atlantic Bulletin*. Vol. 38, No. 4 (Nov., 1973), pp. 101-105.

BENJAMIN, Walter. (1938) **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Obras Escolhidas vol. III. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BENJAMIN, Walter. (1936) O narrador. In: **Magia e técnica, arte e política**. Obras Escolhidas vol. I. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BERTA, Peter. **Afterlife in Cross-Cultural Perspective**. In. KASTENBAUM, Robert. **Macmillan Encyclopedia of Death and Dying**. New York: Macmillan Library Reference, 2002.

BERENGHI, Mario. **Istruzioni per l'immaginazione / A cosa serve la letteratura?**. Doppiozero, 2017. Disponível em:< <https://www.doppiozero.com/cosa-serve-la-letteratura>>.

BLOOM, Harold. **Death and Dying**. New York: Bloom's Literary Criticism, 2009.

BLOOMFIELD, Shelley Costa. **O livro completo de Edgar Allan Poe: a vida, a época e a obra de um gênio atormentado**. São Paulo: Madras, 2008.

BONAPARTE, M. **Life and works of Edgar Allan Poe: a psychoanalytic interpretation**. London: Imago, 1949.

BORGES, Vânia Coutinho Quintanilha. BORGES, Wilson Couto. **A materialidade do medo: o papel da narrativa jornalística na ampliação deste estado afetivo**. In: *Revista Contracampo*, v. 26, n. 1, ed. abril, ano 2013. Niterói: Contracampo, 2013. Pags: 106-125

BOTTING, F. **The Gothic**. New York: Routledge, 1996.

BURANELLI, Vincent. **Edgar Allan Poe**. New Haven: Twayne Publishers, 1961.

CAILLOIS, Roger. **Le Folklore de la Bretagne**. 4 vol, Paris, 1968, II, p.239.

CANDIDO, Antonio. **A literatura e a formação do homem**. In: *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades/ Ed.34, 2002.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

CARREZ, Stephanie. **Symbol and Interpretation in Hawthorne's Scarlet Letter**. Hawthorne in Salem, 2004. Disponível em: < [Symbol and Interpretation in Hawthorne's Scarlet Letter \(hawthorneinsalem.org\)](http://hawthorneinsalem.org) >. Acesso em: 13 de junho de 2022.

CASSUTO, Leonard. **The Coy Reaper: Un-masque-ing the Red Death** in *Studies in Short Fiction*, Vol. 25, No. 3, 1988, p. 317-320.

CAZELOTO, Edilson. TRIVININHO, Eugênio. **A cibercultura e seu espelho [recurso eletrônico]: campo de conhecimento emergente e nova vivência humana na era da imersão interativa**. – Dados eletrônicos. – São Paulo: ABCiber; Instituto Itaú Cultural, 2009. – (Coleção ABCiber) 166 p.

CHEVALIER, Jean. **Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleur, nombres**. Paris: Édition Robert Laffont, S.A et Édition Jupiter, 1982.

CHENEY, Patrick. “Poe’s Use of The Tempest and the Bible in The Masque of The Red Death”. *English Language Notes*, Vol. 20, No. 3-4, 1983, p. 34.

CHICOTE, Francisco. M. G. Objeto y sujeto en Siegfried Kracauer. **Pandaemonium Germanicum**, São Paulo, v. 23, n. 39, p. 57-85, 2019. DOI: 10.11606/1982-8837233985. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/163245>. Acesso em: 18 jul. 2022.

DE SHELL, Jeffrey. **The Peculiarity of Literature: An Allegorical Approach to Poe’s Fiction**, Madison, New Jersey: Fairleigh Dickenson Presses, 1997.

DELUMEAU, Jean. **A história do medo no ocidente, 1300-1800: Uma cidade sitiada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. Tradução de Maria Lucia Machado.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. 4. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012. Tradução de Hélder Godinho.

DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. 3. Ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004. Tradução de Renée EveLevié. (Coleção Enfoques. Filosofia)

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Trad. Eliane Fittipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix, 1988.

DURAND, Gilbert. **L`exploration de l`imaginaire: introduction à la modélisation des univers mytiques**. Paris: l`Espace Bleu, 1988.

DURAND, Gilbert. **Campos do Imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

DURAND, Gilbert. **On the Disfigurement of the Image of Man in the West**. Londres: Routledge, 1977.

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos**. Lisboa: Arcádia, 1979.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FERREIRA-SANTOS, Marcos; ALMEIDA, Rogério de. **Aproximações ao imaginário: bússolas de investigação poética**. São Paulo: Képos, 2012.

GARCÍA, F.; FRANÇA, J. PINTO, M. O. (Orgs.) **As arquiteturas do medo e o insólito ficcional**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2013.

GARGANO, James. The question of Poe's narrators. In: REGAN, Robert. **Poe: a collection of critical essays**. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1967, p. 164-171.

GONZAGA, J. B. **A inquisição em seu mundo**. São Paulo: Saraiva, 1993

GRIMAL, P. **Dicionário de Mitologia grega e romana**. 6. ed., Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011

GUTTMAN, Ariel. **Astrologia e mitologia: seus arquétipos e a linguagem dos símbolos**/Ariel Guttman e Kenneth Johnson; tradução de Julia Vidili - São Paulo: Madras, 2005 il.

HAN, Byung-Chul. **Morte e Alteridade**. Rio de Janeiro: Vozes, 2020.

HARVEY, Paul. **Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HENNEZEL, Marie de; LELOUP, Jean-Yves. **A arte de morrer: tradições religiosas e espiritualidade humanista diante da morte na atualidade**. Petrópolis: Vozes, 1999.

HIRSCH, Davida. **The Pit and The Apocaliptse**. The Sewanee Review. Vol. 76, No. 4 (Autumn, 1968), p. 632-652

JUNG, Carl Gustav. **Tipos psicológicos**. In Obras completas de C. G. Jung (Vol. VI). Petrópolis: Vozes, 1991.

JUNG, Carl Gustav. **O Eu e o Inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 2008.

- JUNG, Carl Gustav. **A Natureza da Psique**. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.
- JACOBUS, Lee A. **The Masque of The Red Death Literature: An Introduction to Critical Reading**. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1996.
- KAMEN, H. A. F. **A inquisição na Espanha**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- KEARL, Michael. **Endings: a Sociology of Death and Dying**. New York: Oxford University Press, 1989.
- KIEFER, Charles. **A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero**. São Paulo: Leya, 2011.
- KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**. Tradução Carlos Eduardo J. Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- KOVÁCS, Maria Júlia. Medo da Morte. In: _____. (Org.). **Morte e desenvolvimento humano**. 5. ed. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2010. p. 15-28
- LACLAU, E. **Emancipación y diferencia**. Buenos Aires: Ariel, 2019.
- LEAL, João. **MÁSCARAS COVID-19 E OUTRAS MÁSCARAS**. Sociologia & Antropologia [online]. 2021, v. 11, n. spe [acessado 13 julho 2022], pp. 157-162. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2238-38752021v11esp8>>. Epub 27 Set 2021. ISSN 2238-3875. <https://doi.org/10.1590/2238-38752021v11esp8>.
- LÉVINAS, E. **God, Death and time**. California: Stanford University Press, 2000.
- LUPER, Steven. **A filosofia da morte**. São Paulo: Madras, 2010.
- MAY, Charles E. **Edgar Allan Poe: a study of the short fiction**. Boston: Twayne, 1991.
- MALLORY, Jeanne M. Apocalyptic Imagery and the Fragmentation of the Psyche: "The Pit and the Pendulum". *Nineteenth-Century Literature*. Vol. 46, No. 1 (Jun., 1991), pp. 82-95.
- MEAD, G. H. **Espíritu, persona y sociedad**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1973.
- MENDES, O. (org. e tradução) **Edgar Allan Poe. Ficção Completa, poesia & ensaios**. Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 1997.

- MORETTI, Felipe Azevedo; OLIVEIRA, Vanessa Elias de; SILVA, Edina Mariko Koga da. **Acesso a informações de saúde na internet: uma questão de saúde pública?**. Revistada Associação Médica Brasileira, São Paulo, v.58, n.6, p.6508, nov./dez.2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ramb/a/SGm5WjwfG6Hj5Bf5g8s6DRs/?lang=pt>. Acesso em: 15 janeiro 2022.
- MORIN, Edgar. **El Hombre y La Muerte**. Editora Kairós: Barcelona, 1988.
- MORIN, Edgar. **Changeons de Voie: les leçons du coronavirus**. Paris: Éditions Gallimard, 2020.
- PALEÓLOGO, Constantino. A nostalgia sepulcral de Poe. In: **Machado, Poe e Dostoievski**. Rio de Janeiro, Revista Branca. 1950, pp. 13-98.
- PARMEGIANI, Raquel de Fátima. **O apocalipse e o imaginário do medo nas iluminuras medievais**. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – Anpuh, São Paulo, p.1-11, jul. 2011. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300875753_ARQUIVO_OAPOCALIPSEEOIMAGINARIODOMEDONDAIDADEMEDIA.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2022.
- PERRINE, Laurence. **Literature Structure, Sound and Sense second Edition**. New York: Southern Methodist University Hartcart Brace Jovanovich, Inc., 1974.
- PITTA, Danielle Perin Rocha. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. Curitiba: CRV, 2017.
- POE, Edgar Allan. **A máscara da morte vermelha**. In Histórias Extraordinárias. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 114-117.
- POE, Edgar Allan. **O Poço e o Pêndulo**. In Histórias Extraordinárias. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 100-113.
- POE, Edgar Allan. **A Filosofia da Composição**. Rio de Janeiro: 7letras, 2008.
- POLONSKI, Rachel. Poe's aesthetic theory. In: HAYES, Kevin J. (ed.) **The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe**. Cambridge University Press, 2002, p. 41-56.
- RICOUER, Paul. **Vivo até a morte: seguido de fragmentos**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- ROPPOLO, J. Patrick. **Meaning and "The Masque of the Red Death"**. Poe: A Collection of Critical Essays. Ed. Robert Regan. Englewood Cliffs, NJ: Prentice, 1967.
- ROTH, Martin. **Inside "The Masque of the Red Death"**. *SubStance*. Vol. 13, No. 2, Issue 43 (1984), pp. 50-53.

- SCHMIDT, Ivan. **Edgar Allan Poe. Nunca estive realmente louco**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998.
- SHAKESPEARE, William, **Do jeito que você gosta**. Tradução Rafael Raffaelli. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.
- SILVA, Juremir Machado da. **As tecnologias do imaginário**. 3. ed. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- STANTON, Robert. **An Introduction to Fiction**. New York: Holt, Rinehart & Winston, Inc., 1965.
- STERN, Phillip Van Doren. **The Portable Edgar Allan Poe**. New York: Penguin Books, 1977.
- TOMC, Sandra. Poe and his circle. In: HAYES, Kevin J. (ed.) **The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe**. Cambridge University Press, 2002, p. 21-41.
- TURCHI, Maria Zaira. **Literatura e Antropologia do Imaginário**. 1. Ed. Brasília: UNB, 2003.
- VON FRANZ, Marie-Louise. **O feminino nos contos de fadas**. São Paulo: Editora Vozes, 2010.
- VON FRANZ, Marie-Louise. **Os sonhos e a morte: uma visão analítica sobre os múltiplos simbolismos do estágio final da vida**. Tradução: Roberto Gambini. – 2.ed. – São Paulo: Cultrix, 2021.
- WHEAT, Patricia H. "The Mask of Indifference in 'The Masque of the Red Death.'" *Short Story Criticism*, edited by Rachelle Mucha and Thomas J. Schoenberg, vol. 88, Gale, 2006. *Gale Literature Resource Center*, link.gale.com/apps/doc/H1420069362/LitRC?u=anon~4cf511ec&sid=googleScholar&xid=58282410. Accessed 1 May 2022. Originally published in *Studies in Short Fiction*, vol. 19, no. 1, Winter 1982, pp. 51-56.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. **O imaginário**. São Paulo: Loyola, 2007. Tradução de Maria Stela Gonçalves.
- XIBERRAS, Martine. **Pratique de L'imaginaire – Lecture de Gilbert Durand**. 1. Ed. Canadá: Université Laval, 2002.
- ZAPF, Hubert. **Entropic Imagination in Poe's "The Masque of the Red Death"**. *College Literature*. Vol. 16, No. 3 (Fall, 1989), pp. 211-218.

ANEXOS

ANEXO 1

Na ONU, Brasil omite fome e mortes de covid, e informe vira campanha

Num informe apresentado pelo governo de Jair Bolsonaro às Nações Unidas, o país omitiu os dados sobre a situação social brasileira, ignorou a fome e não fez qualquer menção sobre o número de mortes pela covid-19, um dos mais elevados do mundo. Tampouco existem referências sobre a violência policial, desmatamento e o desmonte das instituições de monitoramento de direitos humanos no país.

O documento foi entregue pelo governo como parte da sabatina que a gestão de Bolsonaro será submetida em novembro, no Conselho de Direitos Humanos da ONU. Para observadores, porém, o informe foi transformado em um ato de campanha eleitoral, com uma lista de programas e medidas adotadas pelo governo, sem citar a realidade dos problemas que o país enfrenta. Todos os governos são submetidos à Revisão Periódica Universal (RPU), na ONU, um exercício para avaliar se um governo está cumprindo suas obrigações internacionais. Mas, para uma rede de entidades da sociedade civil, movimentos sociais e ativistas, o documento "está muito longe de espelhar a triste realidade atual, os desmontes e os retrocessos dos direitos humanos havidos no país nos últimos anos". Procurado nesta manhã, o Itamaraty ainda não deu respostas sobre os questionamentos colocados pela reportagem. Caso o faça, os comentários serão incorporados no texto. Logo no início do documento oficial, o governo alega que o atual informe apenas complementa os dados que já foram apresentados pelo país em 2019. Numa avaliação de cada um dos pontos do informe, porém, o Coletivo RPU acusa o governo de "repetir o negacionismo, o retardo e a desproteção da população, os ataques e o desmonte das políticas de direitos humanos". O Coletivo RPU - Brasil é a principal coalizão nacional composta por 31 entidades, repletivos da sociedade civil brasileira. A iniciativa, coordenada pelo IDDH, tem por objetivo acompanhar a implementação das recomendações da revisão da ONU e cobrar transparência do Estado Brasileiro para ampliar a participação social. Entre as entidades que fazem parte do movimento está a Articulação dos Povos Indígenas do Brasil, Artigo 19, Campanha Nacional pelo Direito à Educação, Conselho Indigenista Missionário, Conectas e Movimento Nacional dos Direitos Humanos.

Apesar de listar cada uma das ações tomadas pelo governo, o informe oficial ignora a dimensão dos problemas. Para o Coletivo RPU, "há temas inteiros a descoberto, como a questão de defensoras e defensores de direitos humanos". "A qualidade da informação disponibilizada, dada a complexidade dos temas, é no mínimo insuficiente", diz. Num documento paralelo, o Coletivo RPU Brasil apontou que a maioria absoluta das recomendações feitas ao governo há quatro anos ou não foram cumpridas ou apresentam retrocessos.

Saúde e covid-19

No documento oficial, por exemplo, não há qualquer referência aos mais de 600 mil mortos pela covid-19 e os ataques de Bolsonaro contra as vacinas. O documento do governo cita os diferentes programas de apoio à população no caso da covid-19. Mas, para as ongs, tais referências não mostram a realidade da crise. Segundo eles, a pandemia "foi tratada de forma irresponsável pelo Executivo Federal e genocida em relação a populações específicas, como as quilombolas e indígenas".

Ao explicar suas prioridades, o governo afirmou que "as políticas de direitos humanos empreendidas pelo Estado brasileiro foram orientadas para garantia dos direitos essenciais das populações mais vulneráveis". "Assim, entre os públicos priorizados pelas políticas públicas, destacam-se mulheres, crianças e adolescentes, idosos, povos e comunidades tradicionais e pessoas com deficiência, principalmente. No contexto da pandemia de COVID-19, que assolou o mundo nos anos, tais grupos estão entre os cerca de 68 milhões de brasileiros diretamente e prioritariamente contemplados pelo Auxílio Emergencial que buscou mitigar os efeitos financeiros da pandemia nas pessoas e nas famílias, pois mães chefes de família receberam o auxílio financeiro em dobro, em atenção a sua condição de maior vulnerabilidade", garantiu. Nesse contexto, o governo ainda indicou que agiu para comprar vacinas. Mas ocultou a demora na compra das doses, a decisão de não fazer parte inicialmente de projetos internacionais e a insistência com a aquisição de remédios sem comprovação de eficácia.

No que se refere aos temas mais globais de saúde, as entidades alertam que o Brasil "é um país doente". "O sistema público de saúde, apesar de belo na palavra, tem muita lacuna, dificuldade de infraestrutura, de pessoal capacitado e, após o Teto de Gastos (Emenda Constitucional n. 95/2016), retrocedeu o nível de financiamento que existia na época de sua implantação", alertam. Eles ainda apontam que os direitos à saúde

reprodutiva "estão em desmonte, com profissionais de saúde que usam de preconceito para recusar serviços básicos humanizados principalmente às mulheres e meninas". Ao contrário do que o Itamaraty insiste em apresentar aos órgãos internacionais e enquanto seus diplomatas em Brasília se esforçam em criar realidades paralelas sobre o país, as entidades apontam que a crise no setor é grave. "O Brasil está em retrocesso acelerado no setor da saúde, ampliando a vulnerabilidade das camadas mais pobres da população, mas não se restringindo a tal, pois atinge todas as classes sociais, principalmente no crescimento das violências institucionais contra as mulheres", denunciaram.

Ativistas

Uma das principais queixas dos movimentos sociais se refere à ausência de detalhamento no informe do governo sobre a situação de ativistas de direitos humanos. O documento, segundo eles, tem, num de seus títulos, referência a defensores/as de direitos humanos, mas no texto não há sequer uma anotação. "Ou seja, é como se nos últimos três anos, coincidentemente aqueles nos quais o atual governo esteve à frente do Poder Executivo, nada houvesse a reportar a respeito da situação de defensores/as de direitos humanos", apontam.

"Na verdade, neste período, foram agravadas as situações que tornaram o ambiente de atuação da sociedade civil pior, no qual os espaços de participação e controle social foram fechados ou controlados", alertaram.

Pobreza e fome

O documento também se destaca por omitir qualquer tipo de avaliação sobre a dimensão da pobreza nos últimos anos. O informe se limita a trazer dados de quantas pessoas foram beneficiadas pelos programas do governo e dizer que, "em razão da continuidade de dificuldades oriundas da pandemia de COVID-19", os pacotes foram mantidos. "Ressalta-se que em maio de 2021, o Programa Bolsa Família bateu recorde histórico de concessões, atendendo a 14,69 milhões de família contempladas. Com o fim do Auxílio Emergencial 2021 em outubro, os desafios da reconstrução no pós- pandemia exigiram uma resposta rápida do governo, para atenuar as perdas das famílias mais vulneráveis e promover a recuperação da economia não de forma pontual ou temporária, mas de forma estruturante, a fim de proteger as famílias e combater a pobreza e extrema

pobreza", disse o governo, sem entrar em detalhes sobre a dimensão da crise e nem sobre o impacto da ajuda. "Ao longo do tempo, o estado brasileiro tem encontrado graves dificuldades em garantir a redução da pobreza e combater as desigualdades da população vulnerável que vive no país. Porém, no último período esse quadro se agravou", alertaram as entidades da sociedade civil.

Para eles, houve um retrocesso, além de corte de orçamento e desinvestimento público, ações que dificultaram o acesso aos dados e o controle social, que agravaram o quadro geral de desigualdade de renda. Os dados da fome no Brasil tampouco aparecem no informe apresentado pelo governo, fato que deixou as entidades da sociedade civil indignadas. "O Coletivo RPU apurou que a fome aumentou no último ano, juntamente com a inflação, que recaiu pesadamente sobre os alimentos, enquanto houve pouco ou nenhum esforço do governo para reverter esse quadro", alertaram.

Povos indígenas

O governo ainda foi duramente atacado pelos movimentos sociais por conta de sua reação diante das cobranças colocadas pela comunidade internacional sobre a questão indígena. Há quatro anos, o país recebeu 34 recomendações que direta e indiretamente versavam sobre preocupações com a situação dos povos indígenas e do meio ambiente. Elas "apontavam para a necessidade do Brasil avançar na promoção e no respeito aos direitos indígenas, continuar com a demarcação de terras indígenas, prevenção do racismo e discriminação, proteção de lideranças indígenas, obrigação de realizar consultas prévias, promoção da saúde indígena, mortalidade infantil, alimentação e saneamento nas aldeias e implementação da política climática e redução do desmatamento".

Hoje, segundo os movimentos, "não só tais recomendações não foram cumpridas como boa parte delas entrou em retrocesso no governo Bolsonaro, com a paralisação da demarcação dos territórios, a extinção dos colegiados de participação social, iniciativas legislativas para desfigurar os direitos constitucionais indígenas, afrouxamento da legislação ambiental e propagação de discursos racistas e preconceituosos contra os povos indígenas por autoridades governamentais". No informe, o governo indica que "financiou a aquisição e a distribuição de mais de 400 mil cestas de alimentos para famílias indígenas e quilombolas entre os anos de 2020 e 2021". "Essa ação, voltada para famílias de minorias étnicas em situação de vulnerabilidade alimentar, assegurou alimentação adequada a crianças indígenas e quilombolas", disse. A ação, em grande parte, apenas

ocorreu depois de uma decisão Judicial que exigia do governo que tais medidas fossem realizadas.

O documento apresentado pelo governo, portanto, foi considerado como insuficiente pelos movimentos indígenas e sociedade civil. "Não enfrentando nenhuma das recomendações, o relatório que o governo levará a ONU traz a informação de que se promoveu um curso online sobre a "pauta indígena", distribuiu "mais de 400 mil cestas de alimentos para famílias indígenas e quilombolas" e priorizou povos indígenas na campanha tardia de vacinação da Covid-19", afirmaram as entidades. "O desprezo com que o governo Bolsonaro tem tratado os povos indígenas e buscado abrir seus territórios à exploração predatória de recursos naturais fica, assim, escancarado nessas breves menções que apontam para a desestruturação da política indigenista e ambiental do país nos últimos anos, na contramão dos compromissos internacionais assumidos pelo Estado brasileiro", atacam as entidades.

Disponível em < <https://noticias.uol.com.br/colunas/jamil-chade/2022/08/29/na-onu-brasil-omite-fome-e-mortes-de-covid-e-informe-vira-campanha.htm>>

ANEXO 2

Senadores contestam arquivamento de investigações indicadas pela CPI da Pandemia

Senadores que integraram a CPI da Pandemia contestaram nesta terça-feira (26) o pedido da Procuradoria-Geral da República (PGR) de arquivamento de investigações contra o presidente Jair Bolsonaro indicadas pelo colegiado. Eles apresentaram uma petição ao Supremo Tribunal Federal (STF) em que solicitam que os ministros desconsiderem o pedido feito nesta segunda-feira (25) pela PGR e promovam ação contra o presidente para apurar denúncias feitas pela CPI no relatório final, como as de emprego irregular de verbas para comprar remédios ineficazes no combate ao coronavírus e charlatanismo.

Líder da Oposição e vice-presidente da comissão parlamentar de inquérito que funcionou em 2021, o senador Randolfe Rodrigues (Rede-AP) informou que a petição já foi entregue ao STF. Além dele, assinam o pedido Omar Aziz (PSD-AM), que presidiu o colegiado,

Renan Calheiros (MDB-AL), que foi relator da CPI, e os senadores Humberto Costa (PT-PE), Fabiano Contarato (PT-ES), Tasso Jereissati (PSDB-CE) e Otto Alencar (PSD-BA).

“Acabamos de peticionar ao Supremo Tribunal Federal, contestando o arquivamento das investigações contra Bolsonaro, baseadas no relatório da CPI da Covid. Estamos solicitando: conhecer os fatos apontados e promover a ação penal, em desfavor do PGR, bem como que se instaure o devido processo administrativo, para apuração dos ilícitos por ele cometidos”, disse Randolfe.

Desde segunda-feira (25) senadores que integraram a CPI da Pandemia têm usado as redes sociais para se manifestar sobre o pedido da PGR de arquivamento de investigações abertas a partir da apuração feita pelo colegiado. O documento é assinado pela vice-procuradora-geral Lindôra Araújo. Relator da CPI, Renan Calheiros (que está licenciado) classificou a posição da PGR como "blindagem às vésperas da eleição".

"Depois de ilusionismos jurídicos por quase um ano, a PGR sugere engavetar as graves acusações contra Bolsonaro durante a pandemia. A blindagem, às vésperas da eleição, não surpreende ninguém", apontou o parlamentar por meio de sua conta em uma rede social.

Em resposta a Renan, o senador Flávio Bolsonaro (PL-RJ) criticou o relatório final da CPI:

“Seu trabalho foi um lixo, o mesmo destino do seu relatório, usado com fins eleitorais contra Bolsonaro. Não levou 1 vacina pra Alagoas”, afirmou o parlamentar fluminense.

"Desrespeito às vítimas"

Na mesma linha do relator, o presidente da CPI da Pandemia, Omar Aziz, afirmou que o pedido de arquivamento é um "desrespeito" à memória das vítimas.

“Sempre disse que a CPI não buscava vingança. Sei que o trabalho da comissão produziu resultados importantes. Garantimos vacinas nos braços dos brasileiros, lutamos pela vida e investigamos com muita seriedade absurdos cometidos pelo chefe do Executivo, ministros e assessores, num trabalho que se desenvolveu sob o olhar atento de milhões de cidadãos. A PGR precisa prestar satisfações à população. Esta decisão é uma vergonha para a instituição", afirmou.

No relatório final, a CPI acusou Bolsonaro de ter cometido nove crimes: prevaricação; charlatanismo; epidemia com resultado morte; infração a medidas sanitárias preventivas; emprego irregular de verba pública; incitação ao crime; falsificação de documentos particulares; crime de responsabilidade; e crimes contra a humanidade.

A PGR concluiu que não há elementos para sustentar a abertura de inquérito e pediu ao STF o arquivamento de sete das dez apurações preliminares sobre Bolsonaro, ministros e ex-ministros do governo abertas a partir das conclusões da CPI da Pandemia.

Lindôra Araújo também pediu o arquivamento de apurações que envolviam os ministros Marcelo Queiroga (Saúde) e Wagner Rosário (Controladoria-Geral da União); o líder do governo na Câmara, deputado Ricardo Barros (PP-PR); os ex-ministros Eduardo Pazuello (Saúde) e Braga Netto (Casa Civil); Élcio Franco e Hélio Angotti Netto (ex-secretários do Ministério da Saúde); Heitor Abreu (ex-assessor da Casa Civil); e o deputado Osmar Terra (MDB-RS).

Disponível em: < <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2022/07/26/senadores-contestam-arquivamento-de-investigacoes-indicadas-pela-cpi-da-pandemia>>