Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Humanas
Departamento de História

HISTÓRIAS EXEMPLARES

REPRESENTAÇÕES DO SUICÍDIO EM BALADAS INGLESAS (1641-1797)

Osny Zaniboni Neto

Brasília
2018

HISTÓRIAS EXEMPLARES

REPRESENTAÇÕES DO SUICÍDIO EM BALADAS INGLESAS (1641-1797)

Osny Zaniboni Neto

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel em História.

Orientador: Prof. Dr. André Gustavo de Melo Araújo

Banca Examinadora

_____

Prof. Dr. André Gustavo de Melo Araújo (UnB)

_____

Prof[a]. Dr[a]. Maria Filomena Pinto da Costa Coelho (UnB)

_____

Prof. Dr. Matteo Giuli (Universidade de Pisa)

Brasília

2018

Resumo

Esta pesquisa investiga as representações sobre o suicídio presentes em uma série documental de dezoito baladas na Inglaterra do início da Idade Moderna. Analisando os modos de difusão da informação no contexto da cultura impressa nesse período, pretende-se explorar um gênero documental específico, qual seja a balada. Por outro lado, trata-se de problematizar a historiografia sobre o suicídio na modernidade, propondo uma aproximação com estudos acerca de cultura impressa popular. Examina-se, portanto, como a natureza material desse documento se relaciona às narrativas apresentadas sobre o suicídio, buscando compreender seu sentido dentro delas.

Palavras-chave: Início da Idade Moderna, Inglaterra, Cultura Impressa Popular, Suicídio, Representações.

Abstract

This research investigates the representations on suicide present in a documentary series of eighteen ballads in Early Modern England. Analyzing the diffusion modes of the information in the context of the Printed Culture on this period, the aim of this paper is to explore a specific documentary genre, namely the ballad. On the other hand, the historiography about suicide in modernity is problematized, proposing an approximation with Popular Print Culture studies. Therefore, this monograph examines how the material nature of this document relates to the narratives presented about suicide, seeking to understand its meaning is within them.

Keywords: Early Modern Period, England, Popular Print Culture, Suicide, Representations.

SUMÁRIO

Introdução 1

1. O suicídio na Europa Moderna: síntese historiográfica e perspectivas 4

2. Cultura Impressa Popular: *broadsides* e *ballads* 8

2.1 Cultura impressa e cultura popular 8

2.2 *Broadsides, ballads* e *"popularity"* 11

3. *Corpus* documental 15

3.1 Apresentação e problematizações 15

3.2 Análise 16

Considerações finais 43

Referências 45

Fontes primárias 45

Bibliografia 46

Introdução

Na Inglaterra da segunda metade do século XVII, conta-se a história de uma jovem dama que se apaixona pelo servo de seu pai. Eles mantêm seu amor em segredo, até que o pai dela determina seu casamento com um cavaleiro. Diante disso, ela entra em desespero e revela, afinal, seu amor verdadeiro, revelação que seu pai não aceita e, enfurecido, manda o servo embora e a isola. A donzela, em grande sofrimento, acaba, por fim, suicidando-se, abreviando, consequentemente, a vida de seu pai, amargurado, e de seu amado, que também comete suicídio.

Essa é a história das baladas intituladas *Loves Dovvn-fall*, *Loves Dovvnfall*, *Loves Downfal* e *Loves Downfall*[1], impressas entre os anos de 1641 e 1680. Trata-se, portanto, de um gênero documental bastante marcante da cultura impressa no início da Idade Moderna, na medida em que constitui possivelmente uma das formas mais difundidas e abundantes de artigos impressos[2]. Sua acessibilidade, além do ponto de vista econômico, remete à sua natureza material, sendo uma impressão de face única, de modo a propiciar um veículo de rápida difusão e amplo alcance de audiências[3].

Dessa forma, a função precípua desse tipo documental é voltada para o "público"[4], lançando mão de elementos da cultura impressa – como o próprio formato, já mencionado, e xilogravuras – e oral – como a musicalidade – com o propósito de aglomerar pessoas em torno da história apresentada. Esse aspecto fica claro no documento mencionado, por exemplo, ao passo que a balada começa pela conclamação dos ouvintes, chamando a atenção para a narrativa que se segue; e se encerra dirigindo-se mais uma vez ao público para que tome consciência da mensagem entendida. A história não se apresenta, portanto, de forma gratuita, pois se refere primordialmente a uma advertência ou aviso de cunho moral: especificamente, contra a interferência parental na vida amorosa dos filhos.

Surge, aqui, porém, uma perplexidade, pois o suicídio não aparece no centro da problemática moral tratada pela balada. Ao contrário, ele é visto como a resultante das injustiças às quais a protagonista é submetida – de tal maneira eficaz, ou antes trágico que logra expô-las

---

[1] BURTON, R. Loves Dovvn-fall (1641-1674a), Londres. _____. Loves Dovvnfall (1641-1674b), Londres. COLES, F.; VERE, T.; WRIGHT, J.; CLARKE, J.; THACKERAY, W; PASSINGER, T. Loves Downfal (1678-1680), Londres. THACKERAY, W.; PASSENGER, T.; WHITWOOD, W. Loves Downfall (1678), Londres.

[2] MCSHANE, Angela. "*Ballads and Broadsides*", in: Joad Raymond (Ed.). The Oxford History of Popular Print Culture. Vol. 1: Cheap Print in Britain and Ireland to 1660. Oxford: Oxford University Press, 2011, p. 344-345.

[3] Ibidem, p. 341.

[4] Esse adjetivo é utilizado aqui frouxamente do ponto de vista conceitual, por tocar em uma discussão mais longa e complexa, a ser abordada no Capítulo 3 deste trabalho.

como tais e conferir o caráter de "lição" ao relato. O ato simboliza até mesmo uma forma de lealdade da dama para com seu verdadeiro amor, de modo que não é condenado moralmente dentro da narrativa.

Afinal, o que o suicídio representa dentro da estrutura narrativa da balada? Qual é o sentido do ato nas histórias analisadas? E como esse gênero específico da cultura impressa se relaciona a essas narrativas? Isto é, como a particularidade desse formato documental, nomeadamente sua popularidade nos termos expostos acima, articula-se ao conteúdo das baladas?

Com efeito, não perder de vista a natureza material do corpo documental é uma cautela metodológica indispensável para não se incorrer em afirmações generalizantes e de pouca operatividade histórica. Examinando, por exemplo, a historiografia especializada sobre o suicídio, nota-se que o tratamento dado ao tema no período em evidência tende a se relacionar com a ideia do advento da modernidade na Europa sob a ótica de interpretações historiográficas mais tradicionais[5]. Nessa perspectiva, o suicídio é interpretado como mais uma engrenagem no processo de modernização europeia, ensejando, consequentemente, uma abordagem teórica preocupada mais com uma dada noção de estrutura na época em questão.

Esse problema foi destacado por perspectivas mais recentes na historiografia relativa ao suicídio e posto na ordem do dia no início deste milênio[6]. Certamente, tal debate não está acabado e suscita questões que extrapolam o âmbito do presente estudo; mas, de uma forma ou de outra, ele revela a necessidade de pesquisas que se preocupem em tensionar interpretações históricas generalizantes, enfocando, em contrapartida, o documento e suas várias narrativas sobre suicídio[7]. Partindo, então, dessa perspectiva de trabalho, a aproximação entre os estudos sobre cultura impressa popular e a historiografia sobre o suicídio há de se mostrar particularmente valiosa, pois, nas palavras de Chartier,

> *[...] when the study of representations of reading practices is crossed with the study of printed pieces as material objects (the route followed here), we can perhaps reach a new and better comprehension of a major phenomenon in western cultural history, the distribution on a large scale and for a host of uses, of the written word made possible by the printing press.*[8]

---

[5] Haja vista as obras de MACDONALD, Michael; MURPHY, Terence R. *Sleepless Souls: Suicide in Early Modern England*. Clarendon Press, 1991, e WATT, Jeffrey R. (Ed.). *From Sin to Insanity: Suicide in Early Modern Europe*. Cornell University Press, 2004. O contexto historiográfico, bem como as premissas e influências interpretativas desses trabalhos serão discutidas em pormenor no Capítulo 2.

[6] Cf. MORRISSEY, Susan. *Suicide and the Body Politic in Imperial Russia*. Cambridge University Press, 2006, e HEALY, Róisín. "Suicide in Early Modern and Modern Europe". The Historical Journal, 49, pp. 903-919, 2006.

[7] MORRISSEY, S. Ibidem, p. 7.

[8] CHARTIER, Roger. "General Introduction: Print Culture", p. 9, in: Roger Chartier (Ed.). *The Culture of Print. Power and the Uses of Print in Early Modern Europe.* Cambridge: Polity Press, 1989, pp. 1-10, tradução nossa:

Por último, cabe ainda mais um cuidado metodológico que concerne ao alcance e ambição dessa pesquisa: a análise documental aqui proposta compõe-se tão somente de dezoito baladas – nas quais a temática do suicídio possui destaque de uma forma ou de outra –, circunscritas à Inglaterra de meados do século XVII a fins do XVIII. Dessa forma, as interpretações realizadas acerca das representações do suicídio restringem-se igualmente a essa pequena amostra documental. Não se pretende, pois, que essa parte possa equivaler ao extenso universo de baladas que venham a apresentar narrativas sobre o mesmo tema. Esforço esse que não apenas se mostraria vão do ponto de vista metódico, como também ignoraria as restrições inerentes ao tipo do documento estudado[9].

No presente trabalho, portanto, realiza-se inicialmente uma exposição geral acerca da historiografia sobre o suicídio no período moderno, num esforço de esboçar seu estado da arte e algumas linhas interpretativas principais. Em seguida, trata-se do gênero documental escolhido, caracterizando-o em suas dimensões material e social, no contexto da cultura impressa popular. Finalmente, apresenta-se e problematiza-se o *corpus* documental eleito, expondo os critérios de sua seleção e suas limitações; os parâmetros de seus recortes lógico, espacial e temporal; e a metodologia analítica a ser utilizada, sistematizada em seus aspectos tanto morfológicos quanto hermenêuticos.

"[...] quando o estudo sobre representações de práticas de leitura é cruzado com o estudo sobre artigos impressos como objetos materiais (o caminho seguido aqui), nós podemos talvez alcançar uma nova e melhor compreensão acerca de um importante fenômeno na história cultural ocidental, a distribuição em larga escala, e por uma variedade de usos, da palavra escrita tornada possível pela prensa de tipos móveis. "

[9] De modo geral, diversas limitações se interpõem na construção de um corpo documental quando se trata de baladas. Logo, análise consequente deve ser tomada com ponderação. Cf. MCSHANE, Angela. "Ballads and Broadsides", in: Joad Raymond (Ed.). The Oxford History of Popular Print Culture. Vol. 1: Cheap Print in Britain and Ireland to 1660. Oxford: Oxford University Press, 2011, p. 343. Essa questão, por sua vez, será tratada no Capítulo 4.

1. O suicídio na Europa Moderna: síntese historiográfica e perspectivas

Operando em certo vácuo historiográfico, com trabalhos esparsos até a metade da década de 1980[10], os historiadores encararam ainda um forte consenso sobre as causas e padrões do suicídio estabelecidos por Durkheim no nascimento da sociologia moderna, de acordo com sua obra *Le suicide*, de 1897. De acordo com ela, basicamente, as raízes do suicídio residiriam na relação do indivíduo com a sociedade em vez de fatores físicos, corporais ou ambientais, e sua crescente exposição à sociedade ao longo da vida. Admitindo um papel restrito à insanidade, Durkheim postulou a existência de motivos reais em grande parte dos casos de suicidas, ancorando-se em dados estatísticos oficiais que lhe permitiram instituir leis sociológicas gerais do suicídio em detrimento da inspiração individual do ato[11].

Dessa forma, os historiadores dispunham de uma explicação esquemática do suicídio como um modelo geral, carecendo, porém, em sensibilidade à contextura histórica. Modelo esse assentado fortemente em estatísticas fabricadas pela burocracia de época, as quais, como a historiografia posterior haveria de questionar[12], revelam-se altamente problemáticas, diante de definições unilaterais de suicídio, variando de acordo com a conveniência oficial. Tais dados, portanto, não constituem por si mesmos uma fonte documental bastante para tratar o suicídio enquanto problema histórico, requerendo um cuidadoso olhar preocupado em historicizar o suicídio e seus significados a partir de um corpo documental mais amplo. Isso aponta, por sua vez, para outra limitação no trabalho de Durkheim: ele não se preocupa em investigar as significações sociais do suicídio nem reconhece suas variações ao longo do tempo[13].

Sofrendo de uma forte inércia historiográfica ao longo do século XX devido à duradoura influência da interpretação durkheimiana, os estudos históricos sobre o suicídio podiam ser considerados ainda um '*green field site*'[14] no fim da década de 1980. A partir disso, Michael MacDonald e Terence R. Murphy publicam o livro *Sleepless Souls: suicide in early*

---

[10] Conforme a valiosa síntese de HEALY, R. Ibidem p. 905: valendo mencionar brevemente as obras de Olive Anderson, *Suicide in Victorian and Edwardian England* (Oxford, 1987); Markus Schär, *Seelennöte der Untertanen:Selbstmord, Melancholie und Religion im alten Zürich*, 1500–1800 (Zurich, 1985); Barbara T. Gates, *Victorian suicide: mad crimes and sad histories* (Princeton, 1988); Jeffrey Merrick, 'Patterns and prosecution of suicide in eighteenth-century Paris', *Historical Reflexions*, 16 (1989), pp. 1–53; e Dorinda Outram, 'The body and the French Revolution' (New Haven and London, 1989), pp. 68–105.

[11] HEALY, R. Ibidem, p. 906.

[12] Cf. p. ex.: ANDERSON, O. Ibidem.

[13] Cf. DOUGLAS, Jack. *The social meanings of suicide.* Princeton University Press, 1967.

[14] HEALY, Róisín. "Suicide in Early Modern and Modern Europe". *The Historical Journal*, 49, pp. 903-919, 2006, p. 905, apud ANDERSON, Olive. *Suicide in Victorian and Edwardian England.* Clarendon Press, 1987, p. 425. Trata-se de um "campo de estudo verde" no sentido de que apresenta várias possibilidades de pesquisa ainda pouco exploradas e em aberto.

modern England (1990)[15], que representaria um divisor de águas na pesquisa histórica sobre o suicídio.

Nessa obra, os autores se propõem a abordar a história do suicídio como um complexo fenômeno social no início do período moderno, voltando-se para a prática e o significado sociais do ato. Assim, pondo em xeque a validade de estudos puramente estatísticos, eles se concentram na análise empírica de um espectro documental mais amplo, de forma a iluminar as atitudes em direção ao suicídio e suas representações culturais através de diferentes camadas sociais. Nessa direção, concluem que entre os anos de 1500 e 1800 a noção moderna de suicídio se desenvolve num largo processo, desvencilhando-se do sobrenatural e demoníaco, numa perspectiva secularizada, descriminalizada e medicalizada. Trata-se, de fato, da "modernização" do suicídio, compreendido na esteira de um processo mais abrangente de modernização da Europa e seus desdobramentos.

Essa linha interpretativa influenciou profundamente a historiografia posterior, haja vista, por exemplo, o livro organizado por Jeffrey R. Watt, *From Sin to Insanity: Suicide in Early Modern Europe*[16] (2004). Pressupondo o suicídio como "um fenômeno construído que pode ser vivenciado e compreendido de maneiras radicalmente diferentes em diferentes culturas"[17], a obra ambiciona investigá-lo através de contextos e perspectivas diversas, por meio de estudos de caso de variadas regiões da Europa ao longo da Idade Moderna. Dessa forma, esse conjunto de trabalhos se interligam na direção de indicar que

> *the period stretching from the Renaissance to the Romantic era witnessed dramatic changes in the judicial treatment of, popular attitudes toward, and frequency of suicide. It is no exaggeration to say that the modern suicide was a product of early Modern Europe. Suicide as we know it – decriminalized, secularized, and medicalized – had taken hold among Europeans by the late 1700s.*[18]

MacDonald e Murphy, assim, estabelecem o paradigma da "secularização do suicídio"[19], remetendo ao seu descolamento de visões religiosas, ao desenvolvimento de explicações calcadas em discursos social e médico sobre o ato e à crescente leniência de seu

---

[15] MACDONALD & MURPHY. Ibidem

[16] WATT, Jeffrey R. (Ed.). *From Sin to Insanity: Suicide in Early Modern Europe*. Cornell University Press, 2004.

[17] WATT, Jeffrey R. "Introduction", p. 3, in: ibidem, tradução nossa: "*a constructed phenomenon that can be experienced and understood in radically different ways in different cultures*".

[18] Ibidem, p. 8, tradução nossa: "o período se alongando do Renascimento à era Romântica testemunhou mudanças dramáticas no tratamento judicial do, nas atitudes populares em direção ao e na frequência do suicídio. Não é nenhum exagero dizer que o suicídio moderno foi um produto do início da Europa Moderna. Suicídio tal qual o conhecemos – descriminalizado, secularizado e medicalizado – havia se estabelecido entre os europeus até fins da década de 1700. "

[19] Termo aparece pela primeira vez em ANDREW, Donna T. "The Secularization of Suicide in England 1660-1800". *Past and Present*, 119, pp. 158-165, 1988.

tratamento judicial, levando, finalmente, à sua descriminalização[20]. Nessa direção, extrapolam meramente uma história do suicídio, na medida em que essas viradas [*shifts*] nas respostas ao suicídio aparecem como indícios de mudanças fundamentais na sociedade europeia dos primórdios da modernidade – a saber, o processo de secularização e o surgimento da concepção moderna de indivíduo.

Essas transformações apresentariam ainda um denominador comum, um fator que perpassa ambas – em suma, um agente central que as possibilitou e catalisou, qual seja a profunda alteração nos modos de comunicação, nomeadamente, o advento da imprensa popular e suas "convenções literárias e pressuposições epistemológicas"[21]. Desse modo, a imprensa realizaria a conexão entre a "alta" (esclarecida, das elites) e a "baixa" (popular), permitindo a capilarização dos ideais do Iluminismo amplamente pela Europa e o triunfo da ciência e da razão em detrimento de visões pré-modernas sobre religião e suicídio[22].

Enfim, diante de uma escassez e certa inércia historiográfica, a narrativa da secularização do suicídio na modernidade foi responsável por reposicionar o problema em termos culturais e históricos. Voltou-se para suas representações e sentidos e como variaram historicamente, de modo que, posto no centro do processo histórico, tornou-se possível compreender o suicídio "dentro da complexa interação de desenvolvimentos religioso, político, legal, social, científico e cultural"[23].

Essa perspectiva historiográfica, efetivamente, representa a tônica maior dos estudos sobre a modernidade e ganha respaldo na interpretação histórica clássica. Porém, ela também apresenta limitações para os estudos sobre o suicídio, uma vez que sugere uma evolução linear entre tradição (religiosa) e modernidade (secular), postuladas de forma estanque e *a posteriori*. Ao fim e ao cabo, oblitera-se a imbricação muito mais profunda e complexa entre o religioso e o secular durante o início e toda a Idade Moderna[24].

Nesse sentido, Morrissey aponta para a necessidade de pesquisas históricas que busquem escapar a esse enquadramento normativo, investigando suas omissões e ambiguidades e explorando narrativas alternativas. Em suas palavras, "a idade moderna, portanto, tem sido

---

[20] MORRISSEY, Susan. "Introduction", p. 4, in: *Suicide and the Body Politic in Imperial Russia*. Cambridge University Press, 2006.
[21] MACDONALD & MURPHY, ibidem, p. 302, tradução nossa: "*literary conventions and epistemological assumptions*".
[22] CHAMPION, Justin. "Review: Sleepless Souls. Suicides in Early Modern England", p. 110. *Literature & History*, v. 1, pp. 108-111, set. 1992.
[23] MORRISSEY, S. Ibidem, p. 4, tradução nossa: "*within the complex interplay of religious, political, social, scientific, and cultural developments*. "
[24] Ibidem, p. 5-6.

caracterizada pelo conflito e diálogo entre autoridades e paradigmas concorrentes. Um resultado foi a criação de significados híbridos para o suicídio com novas práticas regulatórias"[25]. A perspectiva proposta por Morrissey é de tal modo inspiradora e promissora que Healy, em sua valiosa síntese bibliográfica, conclui que

> *the term 'hybridization', proposed by Morrissey to describe the gradual and contested growth of leniency [towards suicide], deserves to replace the older term 'secularization'. It is certainly clear that, despite the dominance of Christianity as a belief system in early modern and modern Europe, other tradition – older classical models, folkloric beliefs, new literary depictions, communist and fascist ideologies – competed with it to shape Europeans' understanding of suicide.*[26]

[25] Ibidem, p. 7, tradução nossa: "*the modern era has thus been characterized by the conflict and dialogue between competing authorities and paradigms. One result has been the creation of hybrid meanings for suicide with new regulatory practices*".

[26] HEALY, R. Ibidem, p. 918, tradução nossa: "o termo 'hibridização, proposto por Morrissey para descrever o gradual e contestado crescimento da leniência [em direção ao suicídio], merece substituir o termo mais velho 'secularização'. É certamente claro que, apesar do domínio do Cristianismo como um sistema de crenças no início da e na Europa moderna, outras tradições – modelos clássicos mais antigos, crenças folclóricas, novas retratações literárias, ideologias comunista e fascista – competiram com ele para moldar as compreensões sobre suicídio dos Europeus.

2. Cultura Impressa Popular: *broadsides* e *ballads*

À luz do estado da arte mais atual da historiografia sobre o suicídio, revela-se a necessidade de estudos empíricos no sentido de investigar as representações e discursos em torno dele, de forma a superar a narrativa histórica tradicional sobre a modernidade. Nesse contexto, a aproximação com recentes estudos sobre a cultura impressa popular é de particular interesse, visto que toca diretamente nas fundações dessa interpretação, em que a invenção da prensa de tipos móveis figura como peça-chave no processo de modernização; e se presta a relativizá-la, chamando atenção para as nuances e complexidade do desenvolvimento dos meios de comunicação na Idade Moderna.

2.1. Cultura impressa e cultura popular

Entre os anos de 1660 e 1700, materiais impressos haviam angariado papel de destaque no cotidiano de uma parcela significativa da população da Inglaterra e do País de Gales, representando um artefato largamente difundido pela cultura e sociedade, direta e indiretamente. Além do mais, constituíam importante *commodity*: em termos estatísticos, é possível identificar um crescimento gradual na produção de materiais impressos entre 1500 e 1640 – ainda que com algumas flutuações, que não invalidam, no entanto, essa tendência geral, refletindo eventos e conjunturas específicas –, com um notado impulso na produção de livros a partir de 1641[27].

Conquanto elucidativos e importante fonte empírica, é necessário ir além do estudo quantitativo ao se abordar o impacto da imprensa de tipos móveis na modernidade, posto se tratar antes de um processo de mudança estrutural, anterior inclusive a expressões quantitativas mais notáveis. Efetivamente, seguindo a definição dual de Chartier, trata-se de investigar "as profundas transformações que a descoberta e então o uso extensivo da nova técnica de reprodução de textos trouxe para todos os domínios da vida, público e privado, espiritual e material", bem como "o conjunto de novos atos surgindo a partir da produção de escrita e imagens de uma nova forma"[28].

---

[27] RAYMOND, Joad. "The Origins of Popular Print Culture", p. 11-12, in: Joad Raymond (Ed.). *The Oxford History of Popular Print Culture*. *Vol. 1: Cheap Print in Britain and Ireland to 1660*. Oxford: Oxford University Press, 2011, pp. 1-14.

[28] CHARTIER, R. Ibidem, p. 1, tradução nossa: ""*the profound transformations that the discovery and then the extend use of the new technique for the reproduction of texts brought to all domain of life, public and private, spiritual and material*"; "*the set of new acts arising out of the production of writing and pictures in a new form*".

De fato, os desdobramentos da impressão na sociedade inglesa do início da modernidade foram profundos a partir de possibilidades inéditas de circulação e quantidade de escritos e dos custos e tempo envolvidos em sua produção. Primeiramente, assiste-se ao desenvolvimento comercial da venda de livros no Reino Unido, juntamente com a ampliação da produção impressa – da década de 1500 à de 1650, os livros impressos no Reino Unido ou em inglês passam de 439 para 16.523[29]; e o número de publicações aumentou de 79 para 280 durante o período elisabetano (1559-1602)[30].

Essa expansão produtiva, por sua vez, aponta para o desenvolvimento *pari passu* de redes efetivas de distribuição oficiais e clandestinas que, no caso inglês, possibilitavam a difusão de materiais impressos através do país, transcendendo mesmo a dicotomia simplista cidade-campo[31]. Ora, o processo da distribuição da impressão é radicalmente multidirecional e dinâmico, ocorrendo através de uma realidade complexa e diversificada não apenas geograficamente, mas principalmente em suas veredas cultural, material e social; trata-se, pois, de uma preocupação com *sentido* da distribuição, para além de sua implicação meramente geográfica, enquanto categoria de agente. Posto de outra forma,

> *distribution was not merely a mechanical phenomenon but also a process laden with meanings that were experienced by the movers and recipients of books. These meanings and these experiences were not incidental to the distribution networks but fully a part of them, defining and mutating their contours.*[32]

Afinal, a impressão não representava o exclusivo meio de comunicação do período, nem seu aparecimento significou a obsolescência e bancarrota de todos os demais meios "concorrentes". Ao contrário, ela se desenvolveu correlacionando-se a uma rede maior de comunicações e a outros *media*, mostrando sua eficácia social justamente por sua conectividade[33] – revelando-se, aqui, seu caráter fortemente interativo e coesivo em um contexto social mais amplo, enquanto "uma cultura compartilhada' [que] foi disseminada ao

---

[29] RAYMOND, J. Ibidem, p. 2.

[30] FARMER, Alan B.; LESSER, Zachary. "What is Print Popularity? A Map of the Elizabethan Book Trade", p. 24, in: KESSON, Andy; SMITH, Emma (Eds.). *The Elizabethan Top Ten. Defining Print Popularity in Early Modern England.* Farnham: Ashgate, 2013, pp. 19-54.

[31] WATT, Tessa. *Cheap Print and Popular Piety 1550-1640.* Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p. 5-6.

[32] HARMS, Roeland; RAYMOND, Joad; SALMAN, Jeroen (Ed.). Not Dead Things: The Dissemination of Popular Print in England and Wales, Italy, and the Low Countries, 1500-1820. New York: Brill, 2013, p. 4, tradução nossa: "a distribuição não era meramente um fenômeno mecânico, mas também um processo carregado com significados que foram vivenciados pelos transportadores e receptores dos livros. Esses significados e essas vivências não eram incidentais para as redes de distribuição, mas inteiramente uma parte delas, definindo e mudando seus contornos. "

[33] RAYMOND, J. Ibidem, p. 9.

longo de linhas de comunicação que conectaram o país, tanto socialmente quanto geograficamente"[34]. Em suma,

> *printed items existed in relation to a network, and that network provided the economic basis of the production and distribution of print, but also gave it its meaning and its social life.*
> *Print offered alternatives to older forms of communications, but also developed alongside and transformed them […] as part of a much richer set of interpersonal connections than printer-bookseller-reader, as part of a communicative landscape that extends beyond the domestic and urban into the transnational, but which nonetheless shapes the experience of the local*[35].

Além disso, o aumento das dimensões produtivas e distributivas da impressão se relaciona a uma expansão da demanda por produtos impressos, ao passo da difusão social de seu consumo e da leitura – dir-se-ia da "popularização" da cultura impressa[36]. Encontra-se aqui, todavia, um problema conceitual importantíssimo no tratamento historiográfico do tema, uma vez que a definição de popular constitui uma chave de leitura central e determinante na interpretação histórica da modernidade.

Nesse sentido, o primeiro cuidado que se deve tomar é com relação a definições simplistas da cultura impressa, contrapondo de forma dicotômica "alta" *versus* "baixa" cultura – na esteira, aliás, de pressuposições generalizantes e verticais acerca de grupos sociais, a saber, "elite" e "população". Essa visão, com efeito, fundamenta-se em algumas premissas enganosas, como bem elucida Chartier:

> *first, that it is possible to establish exclusive relationships between specific cultural forms and particular social groups; second, that the various cultures existing in a given society are sufficiently pure, homogeneous and distinct to permit them to be characterized uniformly and unequivocally; and third, that the category of 'the people' or the 'popular' has sufficient coherence and stability to define a distinct social identity that can be used to organize cultural differences in past ages according to the simple opposition of* populaire *versus* savant.[37]

---

[34] WATT, Tessa. Ibidem, p. 5, tradução nossa: "*shared culture" [that] was disseminated along lines of communication which connected the country, both socially and geographically*".

[35] RAYMOND, J. Ibidem, p. 10, tradução nossa: "Itens impressos existiram em relação a uma rede, e essa rede forneceu a base econômica da produção e distribuição da impressão, mas também deu a ela seus significados e sua vida social. / A impressão ofereceu alternativas a formas mais velhas de comunicação, mas também se desenvolveu ao lado delas e as transformou [...] como parte de um conjunto muito mais rico de conexões interpessoais que impressor-vendedor-leitor, como parte de um panorama comunicativo que se estende para além do doméstico e urbano até o transnacional, mas que ainda assim molda a experiência do local.

[36] Ibidem, p.2.

[37] FARMER & LESSER, Ibidem, p. 19, apud CHARTIER, R., *The Cultural Uses of Print in Early Modern France*, Tradução de Lydia G. Cochrane. Princeton: Princeton University Press, 1987, p. 3, tradução nossa: "primeiro, que é possível estabelecer relações exclusivas entre formas culturais específicas e grupos sociais particulares; segundo, que as variadas culturas existentes em uma dada sociedade são suficientemente puras, homogêneas e distintas para permitir que sejam caracterizadas uniforme e inequivocamente; e terceiro, que a categoria de 'o povo' ou 'o popular' possui suficiente coerência e estabilidade para definir uma identidade social distinta que pode ser usada para organizar diferenças culturais em épocas passadas de acordo com a simples oposição entre *populaire* e *savant*".

Dessa maneira, é necessário levar em conta a multifacetada realidade da sociedade inglesa no período moderno, atravessada por diversas hierarquias sociais, tanto verticais quanto horizontais[38]. Nesse contexto, embora em um cenário de estratificações sociais e identidades culturais várias, elas interrelacionam-se de modo dinâmico, não apenas pelo conflito e pela divisão, mas também por um elevado grau de confluência[39]. Logo, há que se olhar para como essas sobreposições compõem um todo maior – isto é, a cultura popular: o sistema unificado de práticas e valores compartilhados e de performances e objetos que os materializam, veiculam e exprimem[40].

Moldada por forças internas e externas, a cultura popular aparece, portanto, como múltipla antes que singular, como "um mosaico composto por fragmentos em mutação e frequentemente contraditórios"[41]. Nessa conjuntura, a cultura impressa popular representa, mais que uma série de textos e materiais impressos, "o diálogo social e as mediações de experiências, que esses objetos possibilitaram"[42].

2.2. *Broadsides, ballads* e *"popularity"*

O *broadside* constitui um amplo e plástico gênero documental, definido a partir de sua natureza material, isto é, uma publicação de uma única página e impressa em face única, frequentemente de grande formato, variando muito em tamanho e qualidade – grosso modo, de 66 por 44 cm a 8 por 24 cm. Apesar de efêmero, o *broadside* teve um papel duradouro e consistente na economia impressa, constituindo importante fonte de renda para seus editores e representando, talvez, a maior proporção de produtos impressos no mercado. A exemplo disso, *balads* e *hornbooks*, estima-se, foram vendidos em dezenas de milhares, enquanto que outros *single-sheet itens* comissionados aos milhares[43].

Assim, aponta-se sua capacidade de atingir amplas e variadas camadas da sociedade, ou melhor, sua dimensão eminentemente pública, desempenhando papel fundamental na

---

[38] HARRIS, Tim. "The problem of 'popular political culture' in seventeenth-century London". *History of European Ideas*, 10, pp. 43-58, 1989.
[39] RAYMOND, J. Ibidem, p. 11.
[40] SCRIBNER, Bob. "Is a history of popular culture possible?". *History of European Ideas*, 10, pp. 175-191, 1989.
[41] WATT, Tessa. Ibidem, p. 3, tradução nossa: "*a mosaic made up of changing and often contradictory fragments*".
[42] RAYMOND, J. Ibidem, p. 12, tradução nossa: "*the social dialogue, and the mediations of experience, that these objects facilitated*".
[43] MCSHANE, Angela. "Ballads and Broadsides", in: Joad Raymond (Ed.). The Oxford History of Popular Print Culture. Vol. 1: Cheap Print in Britain and Ireland to 1660. Oxford: Oxford University Press, 2011, p. 344-345.

definição de identidades social, cultural, religiosa e política no início da modernidade, estabelecendo uma conexão entre tradições da cultura oral, visual e literária, numa das formas mais populares de produtos impressos. Dessa forma, propiciavam a aglutinação de pessoas em espaços públicos para o compartilhamento de informação e entretenimento, instigando o debate público e um olhar crítico sobre o social, político e religioso, bem como oferecendo exemplos literários e veículos de expressão para aqueles sem capital cultural[44].

A literatura de *broadside*, portanto, constitui um profícuo registro eminentemente público da sociedade de sua época, apresentando-se como evidências frutíferas da mentalidade popular no início do período moderno. Ou melhor, ela expressa um momento histórico de mútua negociação social, cultural e política entre camadas desiguais duma sociedade em dinâmica interação entre atividades culturais populares e o exercício editorial, *lato sensu*.

Além disso, suas funções principais – de instrução, exortação, entretenimento e persuasão – variavam largamente de acordo com suas variadas contexturas sociais, assim como os seus diversos formatos e gêneros possíveis, que podem ser divididos em duas grandes, ainda que não excludentes, categorias: de um lado, têm-se peças comissionadas por interesses oficiais e propósitos pessoais, como indulgências, proclamações, declarações e instruções – voltadas primariamente não para o lucro, senão para os interesses e a autoridade de setores superiores da sociedade. De outro, apontam-se produtos especulativos, voltados para a produção de mercado ou de varejo, como *single-sheet 'ABC'* ou *hornbooks*, *sheet-almanacs*, poemas, anúncios, músicas, *broadsides* pictóricos, itens decorativos e as baladas[45].

A balada, por sua vez, é tida como o exemplo clássico da literatura popular de larga venda de *broadside*, em constante contato com a opinião pública e a cultura cotidiana, apresentando uma infinidade de temas, subgêneros e audiências – ela figura notadamente como importante elemento de decoração e entretenimento em espaços fechados e é amiúde usada como presente. Seu preço costumeiro variava entre meio e um *penny*, ao passo que uma balada subversiva poderia custar entre dois e seis *pennies* nos séculos XVI e XVII[46].

Ainda, sua dimensão comum era metade de uma folha inteira (66 por 44 cm), ou seja, de 33 por 22 cm, possibilitando cerca de mil baladas por impressão [*ream*]. Aliás, o peso das baladas na cultura impressa do início da época moderna pode ser dimensionado pelo fato de elas somarem de um quarto a um terço de todas as publicações listadas na *Stationers' Register* – valendo mencionar que, durante os séculos XVI e XVII, assiste-se a uma diminuição nas

[44] Ibidem, p. 341.
[45] Ibidem, p. 341-342.
[46] Ibidem, p. 347.

baladas de temática divina, enquanto que baladas relativas a músicas de amor e "questões de estado" se tornam francamente comuns e constituem parte expressiva de sua produção[47].

Ela pode ainda ser dividida em duas espécies: primeira, a *white-letter balad*, impressa em tipo romano e em papel de melhor qualidade e usada sobretudo para fins de sátiras políticas, com propósitos menos de lucro do que de persuasão, mesmo que em média fosse mais barata; voltando-se frequentemente para estratos sociais superiores e inscrevendo-se num código literário de difícil acesso ao grande público, numa apropriação e paródia da "balada tradicional". Por sua vez, a segunda espécie, que mais nos diz respeito aqui, é a *black-letter balad*, a qual se voltava principalmente para o lucro e, embora entre uma das mais baratas formas de impressão e de indubitável acessibilidade e popularidade, era relativamente cara de se produzir e comprar[48].

A qualidade de sua impressão era inferior em comparação à *white-letter balad*, feita também em papel de menor qualidade e dimensão, possuindo frequentemente xilogravuras decorativas e ilustrativas, num formato de balada de três até cinco colunas, dividindo-se convencionalmente em duas partes ou, às vezes, em duas baladas menores. Ademais, apesar de possuírem um estilo e conteúdo bastante diretos e em certo sentido simples devido a sua proximidade com a transmissão oral de músicas, *black-letter balads* não se divorciavam da "alta" cultura, deixando-se influenciar por modelos e alusões clássicas da poesia, na medida em que o objetivo maior de seus editores era estabelecer um clássico, visando transformar seus eventos inspiradores em músicas que perdurassem a mera novidade deles e possibilitando futuras reimpressões[49].

Em suma, as *broadside balads*, especificamente essas de cunho mais de mercado, aparecem como produtos impressos baratos e acessíveis, relacionando-se às preferências populares e suas mudanças. Elas aparecem, pois, como gênero privilegiado para acessar o "dia a dia", de relevante impacto na vida das pessoas e crucial importância no aumento da *literacy* no início do período moderno. Semelhantemente, haja vista sua profusão e circulação, funcionaram como fundamental meio de articulação e disseminação de ideias religiosas, sociais e políticas e construção de identidades em diversos níveis da sociedade.

Nesse sentido, o presente trabalho ambiciona contrastar uma investigação documental sobre as representações e narrativas sobre o suicídio nesse gênero – sem perder de vista sua dimensão material, no contexto da cultura impressa – com a interpretação historiográfica sobre

[47] Ibidem, p. 344.
[48] Ibidem, p. 357-359.
[49] Ibidem, p. 359-362.

o surgimento da concepção moderna de suicídio mencionada no início. Além disso, busca-se analisar o meio pelo qual se propagavam percepções distintas sobre tal fenômeno, bem como num esforço de remontar seu significado cultural e diversas associações valorativas em cada época. Desse modo, mapeando as diferentes narrativas acerca do suicídio, será possível estabelecer uma tônica dominante em termos de representação? Em que extensão e de que forma isso se relaciona à ideia moderna de suicídio?

3. *Corpus* documental

Em se tratando de um gênero específico da cultura impressa, então, segue-se a proposta de pesquisa sugerida por Chartier[50], de modo a priorizar o particular em detrimento de generalizações preconcebidas, a partir de um estudo de caso – ou melhor, de um objeto, em toda sua concretude e materialidade, buscando reconstruir os usos e os significados da documentação dentro de seu contexto particular e local.

3.1. Apresentação e problematizações

O *corpus* documental da pesquisa é composto por dezoito baladas disponíveis na *Broadside Ballads Online from the Bodleian Libraries*[51], que se mostrou a ferramenta de busca mais completa para tal propósito, dispensando outros sites semelhantes. Nesse levantamento documental, três recortes essenciais guiaram a seleção: i) lógico, dizendo respeito ao gênero da balada cuja temática central recai, de uma forma ou de outra, sobre o suicídio; ii) espacial, limitando-se à Inglaterra, nomeadamente Londres (15), Newcastle (1), Bath (1), Coventry (1), Liverpool (1) e Manchester (1); e iii) temporal, compreendendo os anos entre 1641 e 1797, da publicação da primeira balada sobre suicídio no acervo até a última no século XVIII, de modo a abarcar o período histórico de surgimento da tipologia moderna de suicídio, de acordo com o "paradigma da secularização".

Aqui, contudo, há que se apontar algumas limitações e problematizações desse corpo documental. Se as baladas representam um gênero de grande expressão quantitativa no período em questão, não seria essa amostra documental – de apenas dezoito documentos dentre milhares – demasiadamente pequena para ser ilustrativa em relação ao suicídio? Em adição a isso, é necessário guardar em mente que a preservação de *broadsides* e sua chegada à contemporaneidade são muito problemáticas e duvidosas, visto que se devem ao mero acidente, geralmente em descartes e reutilizações editoriais, ou a práticas de coleção bastante inconstantes, de acordo com cada época e com cada predileção estética particular, amiúde destrutivas. Há, aliás, um agravante: a escassez de evidências externas, ou seja, registros minuciosos que viessem a dar conta do enorme volume de produção desse gênero. "Consequentemente, acessar a popularidade, a tipicidade ou a mudança ao longo do tempo nos

[50] CHARTIER, R. Ibidem, p. 3.
[51] Disponível em: http://ballads.bodleian.ox.ac.uk/. Acesso em: 07/07/2016.

níveis de produção, no conteúdo ou na forma pode ser apenas tentativa na melhor das hipóteses”[52].

Em sequência, estabelece-se a metodologia analítica a ser empregada na sistematização e descrição minuciosa de aspectos tanto morfológicos quanto hermenêuticos, visando aferir a existência (ou não) de um certo padrão entre os documentos, de forma que se possa estabelecer comparações e mudanças entre eles e realçar características predominantes ao longo do tempo. Assim, restrito o corpo documental, com a atenção voltada para mudanças textuais e editoriais, é possível inventariar as variantes que inserem novos significados e usos do artefato. Finalmente, tendo como ponto de partida a descrição de elementos formais juntamente com a identificação dos usos (implícitos e/ou explícitos) a eles relacionados, mira-se compreender o “processo da construção de significado pelo qual leitores diversamente apropriaram o objeto de sua leitura”[53]. Nessa direção, em termos de morfologia, chama-se a atenção para a ausência ou presença de elementos pictóricos (e de qual natureza técnica); para a divisão textual (colunas e disposição do texto) e organização rítmica da balada; para as características e variações tipográficas; e para demais elementos paratextuais.

Em relação à hermenêutica, por seu turno, partindo da leitura sistemática das fontes, a estratégia analítica desenvolvida baseou-se no estabelecimento de quatro perguntas norteadoras na comparação documental. Refletindo questões recorrentes nas baladas e fundamentais para sua interpretação de forma serial, as perguntas tratam da caracterização do ato do suicídio em si, das personagens envolvidas e suas motivações, das consequências sociais em decorrência do ato e do julgamento moral sobre ele. Ou, de forma esquemática, quem se suicida? Como se suicida? Por que se suicida? Qual o impacto do suicídio na sociedade? E qual a mensagem ou julgamento moral em torno do suicídio?

4.2. Análise

Em quase todas as baladas, com apenas uma exceção, o suicídio está relacionado a questões amorosas, envolvendo homens e mulheres geralmente jovens e virtuosos, desesperados ou desiludidos com o amor. Isso se origina, de um lado, da relação dos amantes

[52] MCSHANE, A. Ibidem, p. 343, tradução nossa: “*Consequently, assessing popularity, typicality, or change over time of production levels, content, or form can be only tentative at best*.”
[53] CHARTIER, R. Ibidem, p. 4, tradução nossa: “*process of the construction of meaning by which readers diversely appropriater the object of their reading*.”.

com seus pais e, de outro, da relação entre os amantes. De uma forma ou de outra, examinando caso a caso as diferentes mensagens morais veiculadas pelas baladas, o suicídio não parece representar a principal problemática moral em jogo nas narrativas. Ele pode representar até mesmo uma possibilidade de redenção ou um ato de nobreza e lealdade.

A partir da análise documental, portanto, busca-se situar qual é o lugar do suicídio nessas narrativas: ele certamente está envolvido por um conteúdo moral, mas qual é ali seu papel? O ato, em si mesmo, simboliza o quê nesse contexto?

A principal motivação que aparece, contando com sete casos[54], inclusive com quatro títulos iguais, para o suicídio liga-se à ação parental na interdição da realização do amor dos jovens amantes. Nesse contexto, o ato do suicídio leva ao arrependimento dos pais, expressando uma lição moral contra sua tirania e ganância (ligada a condições sociais assimétrica), além de uma preocupação com as preferências dos filhos em assuntos amorosos.

O primeiro título da série documental, *Loves Dovvn-fall*[55], recorre quatro vezes, até 1680, com alguma variação gráfica – *Loves Dovvnfall*, *Loves Downfal*, *Loves Downfall*. Os dois primeiros exemplares pertencem ao mesmo impressor, enquanto que os outros dois possuem mais de um impressor, dos quais dois coincidem (Thackeray e Passenger). Embora essas baladas possuam algumas variações gráficas e tipográficas, além de diferentes elementos paratextuais, a narrativa se mantém praticamente inalterada[56].

A balada trata, como indica o título, da queda amorosa entre dois amantes, uma "tragédia" ["*Tragedy*"] ou "uma triste e verdadeira relação" ["*a sad and true Relation*"] entre uma "dama" [*Lady*], caracterizada como "justa" ["*fair*"], "jovem" ["*young*"] e virtuosa ["*bright*"], e o "palafreneiro de seu pai" [*Fathers Stable-Groom*]. Apesar de ele ser de condição inferior ["*mean estate*"] e servir ao pai dela, eles se amam em segredo. A balada se anuncia em sua primeira estrofe com uma espécie de evocação, prenunciando uma "triste canção", que há de tocar o público e causar-lhe sofrimento:

> *Draw near young Maidens every one,*
> *unto these words I shall declare:*
> *I have for you a sad song,*
> *will grieve your hearts the same to hear*

---

[54] BURTON, R. Loves Dovvn-fall (1641-1674a), Londres. _____. Loves Dovvnfall (1641-1674b), Londres. BROOKSBY, P. The London Damsels fate by unjust Tyrany: Or, the Rash Lover (1672-1696), Londres. COLES, F.; VERE, T.; WRIGHT, J.; CLARKE, J.; THACKERAY, W; PASSINGER, T. Loves Downfal (1678-1680), Londres. THACKERAY, W.; PASSENGER, T.; WHITWOOD, W. Loves Downfall (1678), Londres. WHITE, J. The Covetous Old Mother; Or, The terrible Overthrow of Two Loyal Lovers (1711-1769), Newcastle. THOMPSON, G. William and Diana (1789-1820), Liverpool.

[55] BURTON, R. Loves Dovvn-fall (1641-1674a), Londres.

[56] Sendo assim, toma-se como referência doravante a versão de Thackeray, Passenger e Whitwood (1678). Isso há de facilitar não apenas a referência, como também se trata do documento de melhor legibilidade.

O pai dela, no entanto, deseja casá-la com um "cavaleiro" ["*Knight*"], apresentado como "galante" ["*gallant*"], "de renome" ["*of renown*"] e "de coragem forte e livre" ["*of courage stout and free*"]. Ela segue fiel a seu amor e recusa as repetidas investidas do cavaleiro, até que seu pai determina seu casamento ["*by her Fathers strict command, / Her wedding day appointed was*"]. Diante dessa notícia, ela reage negativamente, cai em desespero ["*fell into dispair*"], preocupa-se, arranca os cabelos e corre como louca ["*She wrung her hands, she tore her hair, / like one was frantick she did run*"], de modo que seu pai se compadece e se dispõe a ajudá-la, prometendo-lhe compreensão. Ela, então, revela seus sentimentos pelo "servo" ["*Servingman*"], declarando amá-lo mais que a um lorde [*"I love him dearer than a Lord"*]. Seu pai se enfurece e a tranca em um quarto, mandando embora seu servo.

Com isso, ela revela seu sofrimento por meio de uma carta endereçada a seu pai, queixando-se de sua condição social, que aparece como obstáculo à realização de seu amor ["*Sure fortune will not favour me, / but seeks my life for to destroy*"]. Inveja a liberdade que uma "camponesa" ["*Country Girl*"], uma "serva doméstica" ["*Scullion Maid*"] ou uma "serva de baixo grau" ["*Servant of a low degree*"] possuem na escolha do amor, pelo que desistiria de toda sua riqueza ["*I would give all Gold and Pearl*"]. Face a essa impossibilidade, ela se despede de parentes e amigos, comprometendo-se ainda a rezar por eles, e de seu amor, na esperança de reencontrá-lo, e conclui:

> *Although they take my Love away,*
> *yet still they cannot hurt my soul:*
> *Sweet Jesus Christ to thee I pray,*
> *O Lord forgive my sins most foul.*

Tendo essas palavras como declaração final, é de se notar aqui que o suicídio aparece como a prerrogativa última da personagem, diante das injustiças que lhe sucederam. A declaração de que, apesar de tudo, "não podem ferir sua alma" é realmente interessante, pois demonstra que ela está de alguma forma consciente e no controle de sua condição, entendendo-a como íntegra. Assim, a prece a Jesus Cristo e o pedido de perdão a Deus por seus pecados mais imundos, certamente, pode se referir ao suicídio iminente, como talvez seja mais razoável supor; contudo, não é uma referência única e direta, como se fosse de esperar devido à radicalidade do ato. Logo em seguida ela põe fim a sua própria vida com um punhal de forma abnegada, despedindo-se de seu amor e dedicando-lhe sua morte:

> *Then in her hand she took a Knife,*
> *saying farewell my Love this is for thee:*
> *Which put a period to her life,*

and so she dyed most patiently.

O ato do suicídio, então, não parece ser aqui a tônica moral principal abordada, uma vez que a balada não se detém sobre ele em seguida. Trata-se, antes, de seu impacto no meio em que está inserido: o evento é de tal forma dramático, que possui reações igualmente dramáticas. Seu pai se arrepende profundamente e se lamenta por suas atitudes, precipitando sua morte ["*He pined and mourned himself away, / and wisht that hour had never been*"; "*her death shortned her Fathers days*"]; e seu amado também se mata ["*Her true Love he himself did slay, / with a Weapon sharp and keen*"].

A balada se encerra em tom de aviso, que já se anuncia na introdução, na qual a narrativa se apresenta como uma advertência para os pais não casarem seu filhos contra a vontade deles ["*being a warning for all Parents not to match their Children against their mind*"]. Esse tom se reforça na estrofe final, de modo que o relato se mostra também como uma lição aos amantes de que o amor pode levá-los ao desespero:

Thus you have heard a pattern rare
for Lovers to take warning by,
'Tis love brings many to dispair
and so I end my Tragedy.

Enfim, a lição moral da balada não se centra na reprovação do ato do suicídio ele mesmo. Antes, aparece como o último recurso de uma pessoa dada como íntegra, vítima de uma série de injustiças, capaz ainda de provocar drásticas reações no sentido contrário das opressões sociais em questão. Nesse contexto, o ato não só dá força dramática à narrativa, como também sustentação ética à mensagem veiculada: o suicídio tem grande poder de transformação e conscientização no mundo dos vivos – tanto das personagens da balada, quanto de seus leitores.

Em Brooksby[57], trata-se também da tirania parental sobre a vida amorosa dos filhos: "*being a Relation of a handsome maid that was lately through the Tyrany of her Parents, forced from her dearest, to one whom she hated*". Assim, como sugerido no título, por meio dessa injusta tirania, o destino dessa donzela será o sofrimento e o suicídio, como desfecho da história.

A balada se inicia dirigindo-se a um público alvo – todos que visam ao casamento e entregam seu coração ao destino –, que se deve atentar à história que se segue. De saída, portanto, percebe-se o tom – se não solene, certamente dramático – de aviso e lição. Nesse caso,

[57] BROOKSBY, P. The London Damsels fate by unjust Tyrany: Or, the Rash Lover (1672-1696), Londres.

o que está posto em questão é como a escolha injusta por meio da tirania leva os amantes à miséria:

> *All you that unto marriage tend,*
> *and give your hearts unto the fate,*
> *As maidens hearts that way do bend,*
> *listen to what I shall declare:*
> *Where unjust choice through Tyrany,*
> *did bring this maid to misery.*

A "donzela" ["*maid*"] em questão se apaixona por um jovem de boa estirpe ["*youngman passing well, / whose youth and fortune did advance*"], mas seus pais, sem nenhuma razão aparente, proíbem sua vontade e determinam que ela case com outro. A interdição parental, aqui, ocorre por nenhuma outra motivação a não ser pelo puro exercício de sua autoridade, visto como injusto e tirânico:

> *Her Parents still made no delay*
> *to hasten her unto their choice,*
> *But what she proffer'd they cryed nay,*
> *and made it go by th'major voice:*
> *Forcing her to be made a wife*
> *to whom she ne'r lov'd in her life.*

Diante de continuadas súplicas a seus pais para se casar com seu verdadeiro amor e da constante e categórica negação de seu pedido, ela entra em profundo estado de tristeza. Sua situação é retratada com tanto desespero, que ela não apenas deseja seu próprio fim, mas o faz rezando ao Céu:

> *Then coming home with hand and Eyes*
> *erected up to Heaven, she prays,*
> *(With Penetrable sighs and cries)*
> *Come slander by to end her days?*
> *Wishing to Heaven that it wou'd*
> *let the Earth sink whereon she stood.*

Seu amado, por sua vez, apartado dela pela tirania dos pais ["*whose Parents Tyrany did part*"], tem seu coração partido ["*within short space did break his heart*"], de modo que seu sofrimento o leva à morte ["*her Love for sorrow dyes*"]. Ao saber disso, seu pesar se exaspera de tal forma que o único alívio possível é pela desistência de sua vida mundana ["*she gave the world o're for relief*"]. Assim se retrata sua decisão pelo suicídio, como se entrasse em uma espécie de transe, tal qual alguém distraído ou possuído, sua cabeça não logra encontrar descanso, e não há mais retorno:

> *Now therefore falling in a trance,*
> *like one distracted or possest;*

Fancying the Furies turn'd her dance,
her wandring mind could take no rest:
Which then did so enrage her fate,
her friends then griev'd, but 'twas too late

A partir daí, o destino da personagem se sela em direção ao suicídio, tornando-se em uma "pobre distraída mulher" ["*poor distracted woman*"], gemendo em tortura por alguns dias ["*for some few days in torture groan*"], cujos pensamentos faziam apenas aumentar seu sofrimento ["*Her thoughts increase her misery*"]. Sendo tarde demais para que seus pais se arrependessem ["*Parents then too late bemoan*"], pesarosa, ela primeiro bebe veneno e depois se apunhala, morrendo em grande desolação ["*she being distracted through grief and envy, first drinks poyson, and then stabs her self, anddyed in great Desola ion*"].

O suicídio acontece, então, em dois momentos: primeiro, sentada em sua cama e com o copo de veneno em mãos, ela se dirige a seu falecido amor, dedicando-lhe sua morte, vista como a possibilidade do reencontro: "*why should we longer absent be? / Come gentle glass one kiss of thine / shall send me to my love divine*." Em seguida, tendo ingerido o veneno, com uma adaga ["Dagger"] em mãos, ela se prepara para se esfaquear, temendo porém sua morte. Por fim, ela conclui o suicídio cravando a adaga em seu coração, após dedicar a seu amante, em suas últimas palavras, o ato mortal, visto como a manutenção de uma promessa, ou o pagamento de uma dívida diante do mundo: "*Since unto him my heart I owe, / I'le pay my debts the world shall know*."

Seus pais, então, encontram-na morta e instantaneamente arrependem-se de suas ações, julgando-se responsáveis pela morte da filha ["*They grieve and curse their fatal breath, / as Accessaries of her death*"]. Dessa forma, a balada se encerra tratando do pesar sem fim dos pais, que lamentam agora irremediável e inutilmente, uma vez que por sua própria tirania levaram sua filha ao sofrimento:

Lament and grieve they might in vain,
and to the stones declare their grief,
None sought to remedy their pain,
nor to their sorrows give relief:
That had thus through their Tyrany
brought their own Child to misery.

Uma vez mais, a balada termina sustentando o tom moral lançado em seu início. A reprimenda moral, contudo, não se refere exatamente ao ato do suicídio nem à postura e atitudes da suicida; antes, é à tirania parental que se dirige. Nesse contexto, a suicida foi praticamente constrangida a cometer o suicídio diante das injustiças que lhe sucederam, deixada sem saída; enquanto que o suicídio se mostrou como um ato de revolta, capaz de causar um impacto social

dramático: as personagens envolvidas com o suicídio se reconhecem imediatamente como responsáveis e se conscientizam de sua conduta.

Dentro dessa narrativa, portanto, o suicídio é um elemento dramático que confere potência à mensagem moral da balada em termos de conscientização e transformação, ele impacta o mundo dos vivos de maneira radical e não pode ser ignorado. Ele chama a atenção para uma determinada injustiça e, como consequência, o processo de sofrimento humano desencadeado por ela, o que causa compaixão aos leitores e os aproxima do suicida. No outro extremo, pois, há o suicídio, que constitui a situação limite na resistência à injustiça: por um lado, representa a derrota do suicida e sua incapacidade em realizar sua vontade, e a negação da vida se torna sua única saída; por outro, representa uma poderosa forma de protesto – cristalizado e passado adiante por meio da balada –, que logra ir contra e mudar o estado de coisas.

Na balada de White, *The Covetous Old Mother; Or, The terrible Overthrow of Two Loyal Lovers*[58], a narrativa começa prenunciando o dramatismo da história que há por vir, ressaltando seu poder de comoção, que certamente causará compaixão nos leitores:

> *You that these woful Tidings hear,*
> *Can you forbear to shed a Tear,*
> *Surely your tender Hearts must bleed,*
> *When you these moving Lines do read.*

O enredo se desenrola em torno de "um jovem e rico escudeiro, o qual amava uma donzela correta" ["*There was a wealthy young Squire, / Who a fair Damsel did love*"]. Mas como ela fosse de descendência humilde ["*She was of ordinary Parents*"], a mãe do escudeiro, com intentos ambiciosos, acabará por ocasionar a queda e o fim dos dois amantes. Assim, a mãe aconselha o filho contra esse casamento, posto como insensato ["*your Folly forbear*"], e apresenta outra possibilidade que lhe permitiráp ascender socialmente ["*That you may rise to Promotion*"]

A isso o filho responde determinado que não irá se casar por interesse ["*True Love is better than Gold*"], de modo que não trocará seu amor por riqueza ["*I'll never marry for Treasure, / Give me the Creature I love*"]. Sua mãe, em seguida, diz respeitar a decisão do filho e aceitar a eleita, mas apenas falsamente ["*deceitful*"], pois, em sua cobiça, ela segue tramando em segredo contra a resolução do filho ["*Malice remain'd in her Mind*"].

[58] WHITE, J. The Covetous Old Mother; Or, The terrible Overthrow of Two Loyal Lovers (1711-1769), Newcastle.

Ela se dirige, então, à amada do filho com o intento de mandá-la embora, dizendo contudo que eles hão de se casar. Promete ainda comprar-lhe roupas, apenas como pretexto para vendê-la, porém, como escrava. Completado o engodo, de maneira premeditada e cruel, a mãe retorna e revela o ocorrido ao filho, que saca sua espada, delirando ["*His Rapier straight he pull'd forth,* / *Raving like one quite distracted*"] e declara, sofrendo, que ela causara a ruína de ambos os amantes ["*Crying, You've ruined us both*"].

Desse modo, ele põe fim à própria vida, e tão prontamente sua mãe é apresentada como a responsável, devido a suas ações cobiçosas. A mensagem, aqui, é claramente contra a ambição e o interesse nas relações sociais, que levam os indivíduos a atuarem de forma desumana:

> *His Mother more than uncivil,*
> *Was of a Covetous Mind,*
> *Money's the Root of all Evil,*
> *Caus'd this Confusion we find.*

Como consequência, sua mãe exaure-se gradualmente de pesar, sem que possa alterar o ocorrido ["*Now does his Mother with Weeping,* / *Weary out many a Day*"]: seu filho continua morto ["*While her dear Son lies a Sleeping*"], e sua amada está em algum lugar longe. Aqui, igualmente, a conscientização da imoralidade da postura da mãe acontece apenas por meio do suicídio de seu filho, ato extremo de protesto contra as ações dela.

Em *William and Diana*[59], a história diz respeito a Diana, a filha de um "vendedor de bebidas" ["*Liquor Merchant*"], que era uma "linda garota" ["*beautiful girl*"] de "escassos 14 anos" ["*scarce 14 years old*"], mas que possuía grandes riquezas ["*But she had a large portion in silver and gold*"].

Muitos pretendentes se aproximam dela, de modo que seu pai se aborrece e declara que é chegada a hora de seu casamento, tratando-se também de um rapaz de posse ["*For I've met with a young man gallant and gay* / *I've met with a young man worth 10,000 a year*"]. Ela suplica a seu pai que não a case agora, pois ela é apenas uma criança ["*Dear honoured father I am but a child* / *And to marry so early I cannot abide*"], pedindo que lhe dê pelo menos mais três anos para que viva solteira.

Seu pai reage bruscamente, mandando-a embora ["*Begone, you bold strumpet*"] e dizendo que dará a riqueza dela para outrem de seu parentesco, não lhe deixando nada, já que ela se recusava a atender seu pedido ["*Since you've denied to be this Young man's bride,* / *I'll give thy Portion to the next of thy kin*"]. Diana recorre a seu amado William, revelando-lhe o

[59] THOMPSON, G. William and Diana (1789-1820), Liverpool.

que seu pai lhe havia dito e, em sequência, despedindo-se de seu verdadeiro amor para sempre ["*Fare you well, dearest William, forever farewell*"].

No dia seguinte, procurando-a pelos bosques, William encontra Diana morta no chão, com um grande copo de veneno e uma nota culpando seu pai por sua morte:

> *Early next morning he search'd the groves round*
> *And found his dear Diana laid dead in the ground*
> *With a cup of strong poison & a note laying near*
> *It was my cruel father caus'd my death here*

William tenta reanimá-la, chamando-a várias vezes em vão, até que decide "beber do veneno como um verdadeiro e bravo amante" ["*He drank off the poison like a true lover brave*"], e, então, os amantes se reuniram no mesmo túmulo ["*So Diana and William were laid in one grave*"].

Nessa curta história, o suicídio também resulta da ação tirânica parental, guiada pelo interesse. Sua consequência, entretanto, diz respeito ao outro amante, que se suicida do mesmo modo, tal como um verdadeiro amante deveria fazer. E, assim, os amantes se reencontram na morte, ou melhor, no suicídio.

É possível distinguir ainda duas tônicas que centram o motivo do suicídio na própria relação entre os amantes: a primeira, contando com cinco baladas[60], diz respeito à ação e conduta imprópria de um dos amantes. A motivação do suicídio reside, então, na falsidade, evasão, engano e rejeição de uma das partes, ocasionando o arrependimento e a conscientização moral do outro, muitas vezes assombrado pela aparição do suicidado, culminando ou não em um segundo suicídio. Destaca-se aqui a dimensão da redenção moral do amante "injusto" ou "cruel" por meio de seu próprio suicídio.

Em Deacon[61], logo abaixo do título, a balada é prenunciada pelo seguinte verso

> *When Cruel Lovers prove unkind*
> *Great sorrows they procure;*
> *And such strange pain; the slighted find,*
> *that they cannot endure.*

[60] DEACON, J. Loves lamentable Tragedy (1671-1704), Londres. BACK, J. The Damosels Tragedy: or, True Love in Distress (1682-1703). Londres. DICEY, W. AND C. The Oxfordshire Tragedy; Or, The Death of Four Lovers (1736- 1763), Londres. CHAMBERLAIN, W. The Durham Tragedy. A Warning-Piece to all Young Ladies (1784-1807), Londres. JENNINGS, J. Bateman's Tragedy (1790-1840), Londres.
[61] DEACON, J. Loves lamentable Tragedy (1671-1704), Londres.

Portanto, a mensagem da narrativa se apresenta claramente, centrando-se na conduta dos amantes que se mostram "infiéis" [*unkind*], o que há de ocasionar tanto sofrimento e dor, que ao final eles não suportarão.

Embora os versos iniciais não sejam plenamente legíveis, pelo estado de conservação do documento, é possível apreender que a balada se inicia com a apresentação de uma história que há de comover a cidade de Londres, relatada a partir da perspectiva de uma "donzela" [*maiden*], chamada Celea, que se vê desiludida pelo amor e em profundo estado de dor [*my heart will break with pain*]. Isso se deve ao fato de ela ter sido "desprezada" [*slighted*] por Damon, seu amante [*whom I so long delighted*], o qual se revelou cruel, tratou-a com desdém e enganou-a.

Em decorrência dessa desilusão amorosa, ela morre, mas não está claro exatamente como, ou mesmo se ela comete suicídio. Em suas últimas palavras, porém, enfatiza que o responsável por sua morte é o amante cruel, e o amaldiçoa, prometendo assombrá-lo no pós-morte.

> *Come and see me as I'm lying,*
> *Bleeding for your sake and dying,*
> *yet my Ghost shall trouble you,*
> *When I depart, with broken heart,*
> *then all your comforts bid adieu.*
> *[...]*
> Celea *dying, thus lay crying,*
> *I will be a plague to thee*

Ao receber essa notícia, Damon se arrepende instantaneamente, compreendendo que havia perdido uma benção [*that was loving, chaste and kind*] por conta de sua conduta imprópria [*I deny'd her, and defy'd her*]. Isto é, o suicídio leva-o ao remorso, reconhecendo-se como responsável e percebendo seus erros.

> *When this news to him was carried,*
> *All his joys were spoyl'd and marred,*
> *and his heart was fill'd with pain;*
> *Still expressing, what a blessing,*
> *he had lost by his disdain.*

Em resposta, ele declara ainda encontrar-se em um estado mental de perplexidade [*I am so perplext in mind*] e teme que seu arrependimento e sofrimento sejam seu fim [*my sorrows will undo me*]. Ele se sente, ainda, assombrado por Celea ["*Now methinks I'm strangely daunted / By her Ghost I shall be haunted*"] e conclui que deve se reencontrar com ela, por ser responsável pela sua ruína ["*since I wrought her overthrow*"].

Desse momento em diante, ele se encontra profundamente perturbado [*my Spirit fail*], tomando consciência de suas ações. Apenas a morte aparece tanto como solução para seu sofrimento [*Death come ease me, quickly seize me*], quanto como meio redentor por sua conduta, jurando morrer por amor.

> *In his conscience he was wounded,*
> *And his sense were confounded,*
> *tears ran trickling from his Eye;*
> *But his sorrow, pierc'd him thorow,*
> *then he vow'd for love to dye.*

Por fim, a balada se encerra com seu suicídio, constituindo um ato de reparação. Aqui, é interessante observar que na descrição não há nenhuma reprimenda moral ao suicídio, ele se dirige a um rio, clamando por Celia e declarando que vai a seu encontro. Assim, é somente por meio do suicídio que consegue obter o perdão de sua amada e, igualmente, reunir-se a ela.

> *Then his joynts began to shiver,*
> *Straight he walks unto the River.*
> *there to build his watry Tomb,*
> *Often crying, and replying,*
> Celia *now I come, I come.*

A balada de Back[62], como se anuncia logo após o título, trata-se de um relato sobre um jovem o qual, decepcionando a donzela que o amava, levou-a a terminar com sua própria vida, em desespero, envenenando-se: "*Being an account of a young Man, who Slighting a young Maiden who had fix'd her love upon him, did thereby cause her to end her days in Dispair by a dreadful Dose of Poyson*".

Na primeira estrofe, A "canção" [*D't'y*] se apresenta com pesar [*sorrowful heart*], pois se trata da história de uma "dama" [*Damsel*] que se envenenou, fato que inspira pena [*the more is the pitty, / who with Strong Poyson did end her days*]. Seu nome é Elenor, descrita como "justa" [*fair*], e seu amante, John, caracterizado como a causa de todo seu sofrimento [*the cause of all her Woe*]. Temerosa, ela ainda declara que, embora ela possa ser culpada por sua ação, ninguém compreende pelo que ela passa [*Sighing she said, tho'I here may be blamed, /* No body knows what I undergo!].

A dor que ela sente em decorrência do engano amoroso é tão grande, que a morte passa a ser seu único desejo, entendida como a única forma possível para aplacar seu sofrimento [*Nothing but Death is my earnest desire, / hoping there by I shall be releast*]. Seu amado,

[62] BACK, J. The Damosels Tragedy: or, True Love in Distress (1682-1703). Londres.

apontado como o responsável por seu sofrimento, tendo-lhe sido cruel, pouco se importa pelo que ela passa.

> *For I have lost my dearest Jewel,*
> *this to my Grief, alas! I know,*
> *My dearest* Johnny, *D Why now so Cruel!*
> you little think what I undergo.

Nessa balada, é de se notar que a dimensão da incompreensão que Elenor vive é constantemente reiterada pela afirmação de que "ninguém sabe o que eu estou passando" [No body knows what I undergo!]. Essa frase se repete ao final de cinco das oito estrofes presentes no documento, destacada inclusive do ponto de vista tipográfico, de forma a arrematar o desamparo da donzela. Além disso, também está posta em causa a falta de compaixão por seu estado, pois, apesar de dirigir-se primeira e diretamente a John, no limite diz respeito a todos que não passaram pelo mesmo.

> *Here do I languish by you unlamented*
> *now my poor innocent heart's betray'd,*
> *How can you any way here be contented,*
> *when you have ruin'd a harmless Maid?*
> *To me you have been most fail: hearted,*
> *proving my final overthrow,*
> *Since from my preference you have departed,*
> No body knows what I undergo!

Ou seja, ela se encontra isolada após sua decepção amorosa. E diante da impossibilidade de ter seu amado de volta, não lhe resta qualquer amparo. Dessa forma, apesar de se ver em grande sofrimento e lamentação, ela se encontra só e sem ninguém para consolá-la, declarando-se, enfim, cansada de viver.

> *being surrounded with Care and Grief,*
> *And tho' her sorrows she still was recanting,*
> *there was no Creature to yield Relief:*
> *[...]*
> *Said she, I here am a weary of Living,*
> No body knows what I undergo.

Assim, antes mesmo que a paixão do amor passasse [*before the passion of Love was past*], ela prepara uma triste poção que há de lhe tirar a vida [*At length it was to prepare a sad Potion;* / *the which bereav'd her of Life at last*]. Após ingerir o veneno, ela agoniza fortemente ["*being opprest with Grief and Woe*"], sofrendo de amor e lamentando pela última vez seu desconsolo e incompreensão: "*Wringin her hands like a Lover, and crying,* / No body knows what I undergo".

Seguem-se suas últimas palavras, dizendo-se entregar à mão do destino, na medida em que se despedindo de seu amado, declarando ser tarde demais para que ele se apiede dela. Ela

expira, finalmente, manifestando seu medo de morrer, sensibilizando todos ao seu redor e levando-os ao choro.

Farewel, farewel, to my dearest for ever,
I must submit to the hand of Fate,
If that you here would afford me your pitty;
now you would find it is far too late:
Then with those words she did Expire,
saying, to Dye I am afraid,
All her Relations and Friends that was nigh her,
wept for to hear the sad moan she made.

É interessante notar nessa passagem que o suicídio aparece como inevitável, como a única saída possível para a condição da suicida. Ele se apresenta mesmo como seu destino, a despeito do seu pavor final diante da morte.

Na última estrofe, a tragédia se encerra, enfatizando a mensagem veiculada contra a dissimulação amorosa. Atenta-se para a falta de lealdade dos jovens para com suas amadas, de modo que o caso relatado deve servir como lição aos jovens, guardando em mente o fim da suicida.

Here have I given a perfect Relation,
of a young Damsel that Dy'd you hear;
Through her false Lovers Dissimulation,
who can forbear now to shed a Tear?
True Love abused it is such a Tryal,
that there is few thorow it can Wade:
Therefore D young-men, now learn to be Loyal,
think of the Sorrowful End she made.

O relato do suicídio, portanto, é o meio pelo qual os ouvintes se simpatizam com o suicida – por quem, aliás, sentem apenas pena. A narrativa não suscita um julgamento moral contra o suicídio em si, mas contra a conduta que pode levar alguém a tanto. O suicídio traz, pois, força dramática à história contada, é por meio dele que, tragicamente, inspira-se a conscientização aos ouvintes.

Em Dicey[63], *The Oxfordshire Tragedy; Or, The Death of Four Lovers*, a balada se divide em quarto partes – *Part I, The ANSWER, The Lover's Farewel, The Lady's Lamentation* –, apresentando, porém, duas histórias. A primeira narra o sofrimento de uma "justa dama" ["*fair lady*"] por conta de seu amado, que se mostra cruel com ela, não se importando com sua dor.

Alas! quoth she, my love's unkind,
My sighs and tears he will not mind:

[63] DICEY, W. AND C. The Oxfordshire Tragedy; Or, The Death of Four Lovers (1736- 1763), Londres.

But he is cruel unto me,
Which causes all my misery.

Ela declara, inclusive, que apesar de se originar de uma família de boa condição ["*My mother is a lady bright*"], o amor levou-a ao desespero ["*Yet love has brought me to despair*"].

Aconteceu que um "escudeiro", igualmente de boa origem ["*wealthy 'squire*"], havia cortejado a donzela insistentemente, declarando que morreria de amor caso ela o negasse ["*For if, said he, you should deny,* / *For love of you I soon shall die*"]. Ela se apieda dele e, buscando amainar seu sofrimento, promete-lhe seu amor ["*These words did pierce my tender heart,* / *I soon did yield to ease his smart*"].

No entanto, após ganhar o coração da dama, o jovem passa a cortejar outra, quebrando suas promessas ["*And to his vows he bids adieu*"]. Essa é a causa, então, de seu desespero, que ela expõe lamentando e repreendendo a conduta do falso amante ["*'Tis he that makes my heart lament,* / *He caused my sad despair*"]. Ela reconhece, porém, que de nada há de servir o mero lamentar e sofrer, pois não existe nada que possa apaziguá-la. O desdém de seu amante rompe-lhe o coração de tal modo que ela desfalece.

But, oh! alas! 'tis all in vain,
For me to sigh and to complain;
There's nothing that can ease my smart,
For his disdain will break my heart.
[...]
She laid her down and nothing spoke,
Alas! for love her heart was broke.

O escudeiro, por sua vez, ao tomar conhecimento do que se havia passado com ela, em vez de sofrer, regozija-se em primeiro momento ["*I take delight to hear her moan*"]. Debocha da ingenuidade dela por acreditar em seu amor por ela, ou mesmo que ele pudesse amá-la ["*Did she think I so fond could be,* / *That I could fancy none but she*"].

Embora a morte da donzela não o conscientize imediatamente de seu erro, logo em seguida ele é assombrado pelo fantasma da morta, que lhe aparece e não lhe dá descanso:

Soon after this he was possest
With various thoughts that broke his rest.
Sometimes he thought her groans he heard,
Sometimes her ghastly ghost appear'd.

O espírito dela atormenta-o constantemente ["*Here I am haunted night and day*"], incutindo-lhe culpa por sua falsidade ["*Perfidious man! false and unkind*"]. Consequentemente, ele toma consciência do seu erro, reconhecendo a quebra do voto solene que fizera ["*Alas! I broke a solemn vow*"]. Igualmente, compreende que não mais encontrará sossego e glória em vida ["*No place is free from torment now*"; "*It does my wordly glory blast*"], uma vez que sua conduta

causou a destruição de sua amada [“*Since my unkindness did destroy* / *My dearest love, and only joy*”].

Dessa forma, ele conclui que deve se suicidar, de modo a se reencontrar com sua amada, matando-se, assim, com sua espada:

> *My wretched life must ended be.*
> *Now must I die and come to thee.*
> *His rapier from his side he drew,*
> *And pierc’d his body thro’-and-thro’.*

Aqui, o suicídio representa, portanto, o meio de redenção do amante outrora injusto. Tanto é que, após a morte, o verdadeiro amor, maculado inicialmente, é restaurado, e os amantes se reúnem, sendo enterrados, inclusive, no mesmo túmulo, tal como anuncia a estrofe final da balada:

> *He bury’d was within the grave*
> *Of his true love. – And thus you have*
> *A sad account of his hard fate,*
> *Who dy’d in Oxfordshire of late.*

Na terceira porção da balada, intitulada *The Lover’s Farewel*, tem início a segunda história, na qual aparece um amante sofrendo devido a seu amor não ser correspondido [“*But ‘tis a pain I cannot bear* / *To think you love another*”]. E o sentido de sua vida, exclama, depende tão somente de sua amada [“*My fate alas! dependes on you*”]. Seu sofrimento, porém, só aumenta, uma vez que a amada parece lhe ser indiferente, sendo apática à sua dor [“*Your heart as flint or marble stone* / *Feels not the least relenting*”].

Com efeito, ele declara que apenas sua amada pode salvá-lo, suplicando para que valorize seu amor e lealdade [“*And you alone can cure me.* / *Cast not a loyal love away*”]. Apenas assim, pode ser sua ruína evitada [“*So do not seek the overthrow* / *Of one that does adore thee*”]. Mas como ela insiste em ser-lhe indiferente e desprezar seus lamentos, a morte aparece-lhe como a única saída, uma vez que a sua dor é insuportável:

> *Soon to my grave I will go down;*
> *Farewel, farewell for ever.*
> *I find she triumphs in disdain,*
> *And still denies me blessing:*
> *Why should I live to feel this pain*
> *That is beyond expressing?*

Nesse contexto, ele toma a decisão de cometer suicídio, cravando uma espada em seu coração e se despedindo do mundo. Como consequência direta, a reação da amada é de profundo arrependimento e lamento, já que se vê impotente para qualquer reparação, percebendo ser tarde demais:

This said, his naked sword he drew,
And to his heart he sent it;
And as he bid this world adieu,
She bitterly lamented.
Crying, I was unfortunate.
Would I had dy'd before him!
Thus did she weep when 'twas too late.
Her tears could not restore him.

Na última parte, *The Lady's Lamentation*, a donzela discorre sobre sua tristeza ["*Then all my joys are from me flown, / Behold my lamentation*"], na medida em que se reconhece como culpada pela morte de seu amante ["*Because I prov'd the overthrow / Of an entire lover*"]. Seu arrependimento é tamanho, que a faz compreender seu desdém e menosprezo como injustos perante o amor que lhe fora oferecido:

Ten thousand times I wish in vain
That I had never slighted
My worthy's squire with disdain,
When he would fain have plighted
A true and solemn vow to me.
He dearly did adore me.

Agora, todavia, ela o tem morto diante de si, sentindo-se completamente impotente ["*But now to my grief I see / He bleeding lies before me*"] e em estado de torpor ["*Nor am I able to express / The grief that I lie under*"]. Identifica sua conduta, portanto, como responsável pela morte de seu amante, de modo que lhe resta apenas pranteá-lo:

[...] My frowns have kill'd him.
For being of all hopes bereft
Life's thread he vow'd to sever.
Now he is gone, and I am left
To mourn his loss for ever.

Mas essa opção não lhe parece possível, entendendo ser preciso que ela também se mate. Assim, inclusive, eles poderão se reencontrar até mesmo nos Campos Elísios e estarem juntos novamente.

But why should I presume to live
Here in this world behind him?
No, no, the fatal stroke I'll give,
Then I perhaps may find him
In the Elizian shades below

Por fim, ela toma a mesma espada com que seu amado se matara ["*Then from his bleeding breast she drew / The sword with might and power*"], anunciando igualmente sua morte:

Now comes the fatal hour
That I must leave this world, for why

My love is gone before me;
The pattern of true loyalty,
Who did in life adore me!

Nesse sentido, o suicídio surge como uma ação necessária para reestabelecer, ainda que na morte, a lealdade amorosa que faltou em vida. Além de permitir a reunião dos amantes, ele constitui uma possibilidade de redenção por parte da amante tida como injusta, expressando a tomada de consciência que o primeiro suicídio ocasionou.

Na balada denominada *The Durham Tragedy*[64], na porção inferior ao título aparece em tipos destacados que se trata de "uma peça de aviso para todas as jovens mulheres" [*A Warning-Piece to all Young Ladies*]. A gravidade do tema é ressaltada novamente logo abaixo, com uma breve síntese do relato, dizendo respeito a um cruel suicídio cometido no último ano novo, pretensamente veraz [*Being, A particular Account of a cruel Self-Murder that was committed on last New-Year's-Day*].

A primeira estrofe do documento inicia-se com a aclamação de amantes "discretos e sábios" ["*Young lovers most discreet and wise*"] para ouvirem uma história de singular tristeza a respeito de alguém de beleza ímpar ["*A sad relation I shall write, / Of one whose beauty's shining bright*"]. Essa pessoa se chama *Susannah Lawyner*, a qual vários jovens cortejaram, mas apenas o "filho de um escudeiro" [*squire's son*] logrou ganhar sua preferência [*her favour won*]. Ele a presenteia com um anel de ouro, como um símbolo de seu amor e da união dos amantes ["*Receive this token, love from me, / And let our hearts united be*"].

A "jovem donzela" ["*youthful damsel*"] aceita o presente, declarando que se ela vier a quebrar a promessa de matrimônio ou se provar falsa no amor ["*Should I refuse to be your bride / Or ever I prove false in love*"], que seja feito dela um justo exemplo ["*Let me a just example prove*"]. Apesar de suas promessas, chegada a hora de novo cortejo por parte do amante, ela quebra seus votos friamente ["*He did to her new courtship make, / All former vows she strait did break*"].

O jovem, surpreendido, reage lamentando-se e, com o coração partido, amaldiçoa-a por seu engodo, prometendo-lhe justiça ["*Oh most inconstant wretch! he cry'd, / Justice on you will be satisfy'd*"]. Assim, ele aguarda até o dia do casamento de *Susannah* e declara-lhe que, embora ela possa se casar com outro, ela pertence a ele, viva ou morta ["*Tho'you may with another wed, / You are my own, alive or dead*"]. Diz-lhe, ainda, que a quebra da promessa

[64] CHAMBERLAIN, W. The Durham Tragedy. A Warning-Piece to all Young Ladies (1784-1807), Londres.

amorosa constitui tamanha injustiça que há de levar à destruição da vida do amante, e seu fantasma há de assombrá-la até a morte [“*My ghost shall haunt you onto death*”]

Após tais declarações, o jovem se dirige à beira de um rio, onde é encontrado morto na manhã seguinte [*And going to a river’s side;* / *Where the next morning he was found,* / *In his gore-blood upon the ground*]. Ao saber do ocorrido, *Susannah* toma consciência imediatamente de seu erro, identificando-se como responsável pelo suicídio cometido:

> *When this news to her was brought,*
> *What destruction her false heart had wrought;*
> *Her eyes they did like fountains run,*
> *Oh, Love, she cry’d, what have I done.*

O suicídio, portanto, faz ela relembrar de seus votos e se reconhecer como culpada. Esse estado lhe causa forte tormento, de maneira que não consegue encontrar paz de espírito [“*no peace of mind can I find*”] – sendo essa a “recompensa por seu falso juramento” [“*reward of perjury*”]. Sua lamentação, ainda, é agravada pelo fantasma do suicida, que a assombra, insistindo que não lhe há de permitir descanso ou alegria [*His bleeding ghost was heard to say:* / *You shall not have one hour’s rest,* / *For I will still your joys molest*].

O relato, em si mesmo, termina aqui, uma vez que nas últimas duas estrofes arremata-se a lição moral da balada. Conclama-se, uma vez mais, o público, isto é, os jovens amantes para que se atentem à tragédia da história narrada, de modo que não sejam “falsos no amor”. Conclui-se que tal conduta é inaceitável, pois “há um Deus justo acima”.

> *Young lovers now, both far and near,*
> *That do this mournful ditty hear,*
> *See that you are not false in love;*
> *For there is a righteous God above.*

A justiça divina é especificada na última estrofe como uma “dupla vingança” de Deus contra aqueles que não se conscientizarem da importância de manter os votos e juramentos em relação ao amor. Esses, sim, devem se preocupar.

> *That will a double a vengeance take,*
> *On those who do no conscience make:*
> *When solemnly you vow and swear,*
> *Henceforth, young lovers, all beware.*

A referência, aqui, à justiça de Deus é particularmente interessante. Ora, ela não se direciona em momento algum ao suicida, senão especificamente à pessoa tida como responsável pelo suicídio, de forma justiceira. Caracteriza-se, então, como vingança dupla: há a perda irreparável do amante fiel e, em decorrência disso, o tormento e a lamentação – além da assombração – sem fim do falso amante.

Nesse contexto, está evidente nessa balada que o julgamento moral emitido passa longe do suicídio em si. Antes, são postas em causa as injustiças que levaram o suicida a tanto, quem, por sua vez, é retratado como vítima. De fato, a culpa parece estar fora dele, e a justiça divina de seu lado.

Em *The Bateman's Tragedy*[65], a balada se principia dirigindo-se a damas belas [*You gallant dames so finely fram'd, / Of beauty's chifest mould*] que se portam de forma um tanto leviana [*Andy ou that trip it up and down, / Like lambs in cupid's fold*]. A elas, então, destina-se uma lição a respeito da falsidade no amor:

> *Here is a lesson to be learn'd,*
> *A lesson in my mind,*
> *For such as do prove false in love,*
> *And bear a falser mind.*

Em seguida, começa o relato propriamente dito, meio pelo qual essa lição há de ser veiculada.

Em Clifton, vivia uma "rica e graciosa moça, de beleza sem par" ["*rich and comely maid, / For beauty without peer*"], de modo que muitos buscavam cortejá-la e consegui-la em casamento. Sua beleza, no entanto, é logo retratada como enganosa, na medida em que não corresponde à sinceridade no amor, como há de ficar claro no decorrer da balada ["*as you may perceive, / The fairest face and falsest heart, / The soonest will deceive*"].

Aparece, então, um pretendente de boa estirpe ["*handsome proper youth*"] chamado *Bateman*, quem logo ganha o coração da donzela ["*Had stole away this maiden's heart; / And she did love him best*"]. Com efeito, eles trocam juras de amor de tal modo que apenas a morte poderia separá-los ["*That nothing could, but death itself, / This true love's knot undo*"]. Eles trocam votos de fidelidade, enfatizando o da donzela, no qual diz que caso venha a quebrá-lo, nada mais há de prosperar em sua vida:

> *If I do break my vows said she,*
> *While I remain alive,*
> *Ne'er may a thing I take in hand*
> *Ever be seen to thrive.*

Todavia, depois de dois meses, ela começa a amar outro homem ["*And then this maid began / To settle love and liking then, / Upon another man*"]. Isso se deve ao fato de se tratar de um homem de "mais posses" e "melhor condição" ["*Because he was of greater worth, / And better in degree*"]. Dessa forma, ela quebra suas promessas e votos prévios para com *Bateman*

[65] JENNINGS, J. Bateman's Tragedy (1790-1840), Londres.

["*Her vows and promise lately made* / *To Bateman she deny'd*"], o qual acusa o casamento de falso, dizendo que ela não há de ter paz, pois ela há de ser dele, seja na vida, seja na morte:

> *Thou shalt not live on quiet hour,*
> *For I will surely have*
> *Thee, either when alive or dead,*
> *When I am laid in the grave.*

No dia do casamento da donzela, então, *Bateman* se suicida enforcando-se em frente à porta da noiva ["*He hang'd himself in desperate sort,* / *Before the bride's own door*"]. O evento a comove e atormenta de tal forma que, doravante, ela não possui paz de espírito, constantemente assombrada pelo fantasma do suicida ["*Young Bateman's pale and ghastly ghost* / *Appear'd before her eyes*"]. O fantasma de *Bateman* não dá trégua à amada, aparecendo-lhe continuamente e reivindicando sua vida ["*O thou art she that I must have,* / *I will not be deny'd*"].

Isso ocorre até que ela engravida ["*being big with child*"], quando *Bateman* a poupa pelo bem da criança. Assim que a criança nasce, entretanto, as assombrações recomeçam ["*Her care and grief began anew*"].

Até que, finalmente, é chegado o dia em que o espírito de *Bateman* aparece para levá-la. A dama pressente o evento com apreensão e medo, apesar de reconhecê-lo como justo, já que se trata do cumprimento da promessa de amor a qual havia quebrado anteriormente: "*Alive or dead I am his right,* / *And me he'll surely have, / [...] What I by promise gave.*" E não apenas ela, como também a criança e a cama desaparecem misteriosamente naquela noite, levadas pelo espírito de *Bateman*.

A história se encerra aí, ao que se segue a última estrofe, destacadamente, em que se condensa a mensagem da balada contra a quebra dos votos amorosos:

> *You maidens that desire to love,*
> *And would good husband choose,*
> *To him that you by vow do love,*
> *By no means do refuse.*

O conteúdo trágico do relato, conferido por sua vez pelo ato do suicídio, confere, ao fim e ao cabo, a força moral dessa advertência final.

A segunda tônica referente às baladas que centram a causa do suicídio na própria relação entre os amantes, em três ocorrências[66], diz respeito ao suicídio ligado à impossibilidade

[66] VERE, T. The faithful Lovers downfal: or, The Death of Fair Phillis Who Killed her self for loss of her Philander (1644-1680), Londres. JENNINGS, J. Sequel to Maria (1790-1840), Londres. SWINDELLS, J. Fair Maria (1796-1853), Manchester.

da realização terrena do amor e à reunião dos amantes na morte. Diante da perda do amado por morte natural, o suicídio constitui não apenas uma libertação da dor, mas também a possibilidade de comunhão amorosa na vida após a morte, louvando o ato como uma prova, mesmo que trágica, da lealdade do amor.

Em Vere[67], apresenta-se a tragédia de dois amantes fiéis, *The faithful Lovers Downfal*, ou, como aparece no subtítulo, o suicídio da justa *Philis* em decorrência da perda de seu amante, *Philander* [*The Death of Fair* Philis *Who Killed her self for loss of her* Philander]. Concisamente, trata-se de uma amante que se encontra vagando só, até que descobre que seu amado foi morto, de modo que, em grande sofrimento, decide pôr fim a sua vida ["*O're-whelm'd in tears, she does conclude,* / *To end her life, which soon ensu'd*"]. Dessa forma, ela apunhala seu coração com uma adaga, libertando-se de sua dor e morrendo com paciência. É de se notar que sua decisão é retratada como um ato de coragem, empreendido por conta de seu amor e fidelidade.

> *For with her fatal Dagger, she*
> *Stab'd to the heart, sets Sorrow free;*
> *Dying with patience, braving Fate,*
> *That to her Love did her translate.*

Essa é a história apresentada de forma condensada, e a balada segue com as lamentações da *Philis*, que são bastante significativas para elucidar os sentidos e motivações de seu suicídio. Primeiramente, ela amaldiçoa o destino [*cruel bloody Fate*] por privá-la de seu amado, exprimindo descrença no "poder superior", que diz "guardar" os mortais "aqui" e "recompensá-los lá", mas apenas os engana.

> *Why should the Power above perswade*
> *poor Mortals to believe,*
> *That they guard us here,*
> *And reward us there,*
> *yet all our Joys deceive.*

Depois dessa declaração de descrença e decepção, ela comete suicídio, clamando por *Philander* e pelo seu reencontro [*Philander, ah my Love, I come,* / *to meet thy Shade below*]. Ela agoniza e continua exclamando contra o "cruel destino", que destruiu os votos de amor entre os amantes [*And sighing Vows have made* / *which cruel Fate destroys*], classificando-o como "terrível tirano" [*dread Tyrant*]. Os poderes acima, portanto, são acusados como cruéis, por enganar o amor e levar os amantes ao desespero [*Cruel Powers above,* / *That still do cross Love, / and drive us on Dispair*].

[67] VERE, T. The faithful Lovers downfal: or, The Death of Fair Phillis Who Killed her self for loss of her Philander (1644-1680), Londres.

Por meio de sua morte, então, *Philis* se diz entrar alegremente nos Campos Elísios para reencontrar seu amado. Aí, eles hão de se ver protegidos contra a injustiça do destino e das estrelas, de modo que poderão, enfim, realizar seu amor plenamente e ser felizes como anjos no paraíso.

> *Oh my dear Love, make room,*
> *unto the* Elizium *Fields,*
> *Thy Love-sick* Philis *comes,*
> *which spring of pleasure yields:*
> *Where fate no more hath Power,*
> *to blast our sacred flame,*
> *Nor cruel Stars depose,*
> *Such a happy Bliss,*
> *As in Paradice,*
> *bright Angels do disclose.*

Essa estrofe é realmente intrigante, pois o suicídio representa uma possibilidade de elevação no pós-morte. Somente por via dele é possível a realização do amor, de modo que ela não teme nem sofre, ao contrário, seu estado é de felicidade:

> *And think it happy now,*
> *beneath this pleasing fate,*
> *As Love commands to be,*
> *and bless my happy state [...]*

As baladas de Jennings[68] e Swindells[69], apesar de possuírem títulos diferentes, tratam da mesma história, com variações mínimas, restritas ao vocabulário, de modo que o mesmo conteúdo é mantido. Sendo assim, toma-se como referência *Fair Maria*, de Swindells, não apenas para facilitar a citação, como também por ser o documento mais legível.

A balada narra o retorno de um capitão para sua amada chamada Maria, por quem sofreu no mar, devido à distância ["*Farewell to the ocean since I have return'd,* / *Many hardships I've suffered many nights have I mourn'd* / *For my dearest Maria, my joy and delight*"]. Agora, no entanto, ele se despede do oceano e de seus sofrimentos, indo encontrar-se com sua querida ["*But now to all sorrows I'll bid a good night*"]. Ele se dirige imediatamente ao pai de Maria, declarando sua intenção de casar-se com ela [*And straight to her father he instantly goes,* / *Saying, sir, your daughter I've come to demand,* / *And join her in wedlock straight off at hand*]. O pai responde ignorar o paradeiro da filha, sendo que a última notícia dizia que ela estava na cidade [... *no daughter I own,* / *The last I heard of her she was on the town*].

[68] JENNINGS, J. Sequel to Maria (1790-1840), Londres.
[69] SWINDELLS, J. Fair Maria (1796-1853), Manchester.

O capitão começa a se exasperar com a situação ["*With his heart full of sorrow & his mind discontent*"], mas não desiste de seu intento, determinado a procurar Maria até encontrá-la ["*I will search every house till I find out my dear*"]. Ele acha a casa em que sua querida estava, mas descobre que ela não se encontra mais ali, senão em uma *workhouse* ["*She has gone to the workhouse to lessen her pride*"]. Condoendo-se uma vez mais pela situação vergonhosa em que sua amada se encontra, ele segue sua busca e vai até a *workhouse* buscá-la ["*I will go to the workhouse and fetch her away*"].

Pela última vez, então, ele pergunta por Maria, ao que respondem que ela havia morrido na noite anterior ["... *she died late last night*"]. A resposta o perturba, e, em estado de distração e raiva, pede para ver o corpo de sua amada, sobre o qual chora e suspira, e despede-se dela, provendo pelas despesas de seu enterro.

> *Then enrag'd and distracted let me see her he cry'd*
> *O'ver the corpse of Maria he sigh'd and he cry'd,*
> *Saying here take this purse let her coffin be lead,*
> *Fare you well my Maria, for your joys are all fled.*

Diante da impossibilidade de tê-la em vida, ele se despede novamente de Maria, decidindo que há de se juntar a ela na morte. Enfim, ele se mata com uma espada, suspirando por sua amada.

> *Fare you well Maria since you can't be mine,*
> *So now I'm determined to lay by your side,*
> *Then out of its scabboard a broad sword he drew,*
> *With heavy sighs for Maria he ran himself through.*

Na última estrofe, está presente de forma clara um aviso para jovens homens e mulheres, que se apreende da história. A mensagem é de que os amantes devem provar-se verdadeiros uns aos outros, mesmo que por meio da morte:

> *Then he fell a victim to love and despair,*
> *And now in one grave lies this beautiful pair,*
> *So young men and maidens a warning pray take,*
> *Prove true to each other and die for love's sake.*

A morte do capitão, nesse sentido, resulta do seu desespero amoroso, mas não é, em última instância, condenada. Ao contrário, eles formam um "belo par", de modo que o suicídio representa a prova da fidelidade amorosa.

Há, por sua vez, três ocasiões que merecem menções individualizadas devido à sua particularidade temática.

Em Marshall, White e Hazard[70], a balada se inicia com a conversa entre dois amigos, Robert e Richard, sobre prazeres mundanos e pecado. Robert insiste que o amigo deve se atentar para seus pecados, não sendo sábio levar uma vida imediatista e hedonista ["*You may game, love, and drink, and may frolic away*"], tendo em vista sobretudo o fim ["*That the wise man has bid us* remember the end"]. Richard contesta que essa preocupação pertence à velhice e que, enquanto jovem, deve-se aproveitar os prazeres da vida, não havendo mal nessa conduta [*"But while young L'll be jolly* - what harm is in this*?"*].

Eles se separam, e Richard inicia seus "passatempos" [*pastimes*] hedonistas, "sem pensar uma vez sequer no fim" [nor once thought of the End]. Nesse contexto, ele corteja uma jovem chamada Molly, prometendo-lhe casamento enganosamente. Ela crê em suas promessas e logo se vê iludida, o que causa grande dor a ela e divertimento a Richard.

> *Young Molly he [Richard] courted, the pride of the plain,*
> *He promis'd her marriage, but promis'd in vain:*
> *She trusted his vows, but she soon was undone,*
> *And when she fell weeping he thought it good fun.*

A falsa promessa de casamento de Richard, que a rejeita em seguida juntamente com seu filho, leva à morte de Molly: ela se desespera mata adentro com seu bebê, que são encontrados afogados no dia seguinte no moinho de Richard, insinuando-se um suicídio: "*'Till poor Molly and Molly's poor Baby were found* / *One evening in Richard's own mill pond both drown'd*".

Em decorrência disso, Richard se arrepende, mas, em vez de mudar sua conduta, ele leva uma vida ainda mais desregrada, apesar do constante aviso de seu amigo Robert para que se lembre do fim:

> *Then his conscience grew troubl'd by night and by day,*
> *But it's clamour he drown'd in more drink and more play;*
> *Still Robert exhorted, and like a true friend,*
> *He warn'd him he pray'd him* – to think of the End.

Além disso, Molly, com seu filho, atormenta e assombra seu amado, alertando-o sobre as punições que aguardam os pecadores como Richard no pós-morte: "*She talk'd of the woes and unquenchable fire* / *Which await the gay Sinner, the Drunkard, and Liar*".

Richard, contudo, não muda seu modo de vida, abreviando seu fim por meio de jogos e álcool:

> *Now beggar'd by Gaming, distemper'd by Drink,*
> *Death star'd in his face, yet he dar'd not to think;*
> *Despairing of mercy, despising all truth,*
> *He dy'd of old age in the prime of his youth.*

[70] MARSHALL, J.; WHITE, R.; HAZARD, S. R. Robert and Richard; or, The Ghost of poor Molly, who was drowned in Richard's Mill Pond (1796), Bath, Londres, Londres

A mensagem do relato, assim, centra-se antes no perigo e na moralização de uma vida hedonista, imediatista e pecaminosa do que na irresponsabilidade e deslealdade no amor. Essa advertência é enfatizada na porção final da balada, onde se apresenta de forma destacada o epitáfio de Richard, no qual se sintetiza o aviso constante de que se deve "lembrar do fim":

> *Here lies a poor Youth who call'd sinning his bliss,*
> *And was ruin'd by saing* what harm is in this?
> *Let each Passer-by to his error attend,*
> *And learn of poor Dick to* remember the End.

Em Turner[71], por sua vez, o enredo envolve não apenas uma problemática amorosa na realização do suicídio, como também está presente a influência demoníaca no ato. Trata-se de um evento dito verídico, ocorrido na cidade de *Plymouth*, bastante conhecido pelas pessoas da região ["*The truth of this is known full well, / As thousand in the place can tell*"], como se enuncia nas primeiras linhas, direcionando-se a todas as pessoas boas ["*Good people all I pray attend, / And listen to what here is pen'd*"].

Uma "moça justa e encantadora" ["*charming maiden fair*"] é cortejada por um capitão ["*captain of the guards*"] e passa a amá-lo profundamente ["*And she did love him as her life*"]. Eles se relacionam, de modo que ela engravida, situação retratada como imoral por parte dele. Mas o capitão parece se alegrar com a notícia e promete desposá-la, dizendo ainda que caso ele a engane, que a "vingança celeste" se abata sobre ele.

> *They oftentimes would sport and play*
> *At length her honour he did betray,*
> *And soon as e'er she prov'd with child,*
> *He seemed pleas'd, and on her smil'd.*
> *Saying, my dear, pray be content,*
> *We'll married be, so don't lament,*
> *If ever I prove false to thee,*
> *May heaven's vengeance fall on me.*

Depois disso, ele se muda, jurando falsamente ainda voltar por ela ["*He promised her for to send, / The which he never did intend*"], que se dá conta do engodo e pretende se vingar dele ["*O perjur'd man ! she then did say, / I'll surely be reveng'd on thee*"].

Ela, então, desespera-se com o abandono, chamando pelo diabo para que a auxilie a se vingar daquele que a enganara. O diabo lhe aparece, aproveitando-se de seu desespero para aprisionar sua alma ["*The furious fiend that's ready, when / That e'er he finds us in despair, / Our precious souls for to ensnare*"]. Ele promete trazer-lhe o amado de volta, mas a engana

[71] TURNER, J. The Plymouth Tragedy (1797-1846), Coventry.

dizendo ter-lhe tomado a alma e desaparece. Ela entra em profundo estado de choque e fica em silêncio por três dias, enquanto seus pais buscam ajudá-la rezando.

Seu silêncio é quebrado pela declaração de que sua alma está perdida, e não há nada que seus pais possam fazer para ajudar, nem mesmo rezar. A morte, segundo ela, chama-a, e ela não deve continuar nesse plano:

> *My soul immortal it is lost,*
> *And death, that pale and ghastly ghost,*
> *Does tell me here I must not stay,*
> *So cease good gentlemen to pray.*

Exatamente após essa fala, seus pais emitem um aviso contra a perda na fé em Cristo, diante da qual a força do demônio é efêmera:

> *Christ dy'd for sinners, this we know,*
> *To save us from the gulph of woe,*
> *Call on his name, you soon will find,*
> *That satan's words are nought but wind.*

Todavia, ela perde sua fé, desacreditando que sua condição possa ser revertida e se mata com um "canivete" ["*penknife*"] no coração:

> *Thinking no good there could be done,*
> *Her wicked course she must go on.*
> *[...]*
> *For with a penknife keen and sharp,*
> *She pierc'd herself unto the heart.*

Seus pais são deixados em profundo sofrimento pela perda da filha, tragédia pela qual o povo cristão é instado a lamentar:

> *Good Christian people do but think,*
> *What grief her parents underwent,*
> *To have a child so void of grace,*
> *O let us all deplore their case.*

Em seguida, a história se volta novamente ao capitão, que, embora ignore o ocorrido, é atormentado em seus sonhos e assombrado pela morta. Ela o acusa de traição, declarando que sua alma pertence, junto à dela, ao inferno.

> *Saying, falseman, you've caus'd my smart*
> *For all your cruel perjury,*
> *You soul along with me must lie,*
> *Where curs'd infernal fiends do dwell [...]*

Ele entra em desespero e reza fervorosamente, mas jamais consegue aplacar o desejo de vingança do fantasma da morta. Até que, finalmente, ela o arrasta para o mar e logra vingar-se ["*Then clasp'd him in her arms straightway / [...] She dragg'd him down into the sea*"].

Assim, a balada se encerra reafirmando a advertência moral presente na história para aqueles que a leem e ouvem ["*Readers and heares, great and small, / May this a warning be to all*"]. Destaca-se, pois, a importância tanto da lealdade e do compromisso no amor quanto na necessidade da fé e confiança em Deus.

Em Gilbertson[72], embora a qualidade e legibilidade da digitalização da fonte não permitam a leitura integral, é possível identificar o relato de um suicídio fruto da "maldade do Diabo contra a humanidade", como indica o título. Essa balada é especialmente interessante, pois se trata do único suicídio com motivações exclusivamente sobrenaturais.

O suicida é *George Gibbs*, um jovem lenhador ["*Sawyer*"], quem, após sucessivas tentações demoníacas para terminar com sua própria vida, acaba por finalmente sucumbir ao Diabo. Assim, ele rasga sua própria barriga com um "canivete" ["*penknife*"], retira suas vísceras e as corta em pedaços. O evento causa grande choque naqueles que presenciam o ato e grande tristeza a seus amigos e a sua recente esposa.

> *A true Relation of the Life and Death of* George Gibbs, *a* Sawyer *by his Trade, who being many times tempted by the Divill to destroy himselfe, did on Fryday being the 7 of March 166[?] most cruelly Ripp up his own Belly, and pull'd out his Bowells and Guts, and cut them in pieces: to the Amazement of all the Beholders, the sorrow of his Friends, and the great grief of his Wife, being not long married: and both young People.*

Esse excerto, infelizmente, é a única porção textual plenamente legível e aparece logo abaixo ao título, apresentando a narrativa de forma sintética. Da balada, em si, por sua vez, é possível entender apenas alguns trechos ou palavras, que dificilmente auxiliam na construção de uma interpretação mais apurada. Contudo, examinando a primeira e última estrofe, apreende-se que a lição essencial da história é que não se deve confiar demasiado em sua própria força e temer a tentação demoníaca. Há que se atentar para as artimanhas do Diabo, rezando continuamente para Deus para guiar o fiel no caminho correto.

Assim mesmo, nessa balada também a preocupação moral precípua não é com o suicídio, o qual certamente é mais lamentado do que condenado. Afinal, a história se concentra antes nas tentações do Diabo e na conduta de *Gibbs*, que o levaram a sucumbir, do que no suicídio em si. Nesse contexto, através de sua dramaticidade, o suicídio aparece mais uma vez para chamar a atenção à mensagem moral veiculada. Nota-se que o ato em si inspira, portanto, antes a sensibilização dos ouvintes do que um repúdio ou condenação moral.

---

[72] GILBERTSON, W. The Divils cruelty to Mankind. Being a true Relation of the Life and Death of George Gibbs (1662), Londres

Considerações finais

A análise documental aponta para narrativas sobre o suicídio mais relativizadas entre meados do século XVII e fins do XVIII. Evidentemente, é preciso ter cuidado para não se fazerem afirmações generalizantes a respeito da função do suicídio por se tratar de um *corpus* demasiado restrito para se poder afirmar algo de grande impacto interpretativo. De qualquer forma, porém, é seguro dizer que as narrativas aqui abordadas não se limitam a representações ligadas ao sobrenatural e demoníaco nem apresentam uma tendência a uma perspectiva mais secularizada, tal como o paradigma da "secularização do suicídio" sugeriria – aliás, em nenhum momento elas parecem sustentar essa interpretação, senão apresentar maiores tensões e problemas a essa historiografia clássica.

Deve-se apontar, uma vez mais, que sérias lacunas se interpõem na construção de um corpo documental mais amplo de baladas relativas ao suicídio, que dizem respeito à efemeridade do documento do ponto de vista material e a práticas de colecionismo em grande parte responsáveis pela sua preservação. Sendo assim, não é possível almejar a um entendimento da representatividade temática do *corpus* examinado no universo de baladas como um todo. Além disso, é necessário manter em vista a circunscrição da análise a seus limites cronológico, espacial e tipológico do corpo documental, evitando extrapolar a interpretação a juízos históricos pretensiosos e, em última instância, vazios.

Nesse sentido, tendo por referência esse pequeno universo documental examinado, não se ambiciona tratar do suicídio na modernidade em toda sua amplitude. Interessa, antes, investigar as representações sobre o suicídio no âmbito desse gênero documental, nomeadamente sua dimensão pública ou popular. Nesse contexto, é notável que todas as baladas veiculam uma mensagem de cunho exemplar, convocando frequentemente públicos para se atentarem a ela.

Essas mensagens possuem forte tom de advertência e devem ser levadas em consideração – ou mais, incitam as audiências a evitarem certas condutas a partir das tragédias narradas. O que confere, por sua vez, o caráter trágico às baladas é, a rigor, o suicídio. Contudo, embora apresentem narrativas díspares sobre ele, as baladas não se resumem a recriminar o ato. Ocorre, amiúde, o contrário: ele pode ser exaltado como uma ação quase heroica diante de injustiças, um ato nobre e virtuoso que leva ao reencontro do ser amado, ou até uma forma de redenção.

Um olhar mais detido revela que o suicídio em si não parece ser a categoria moral posta em questão nessas baladas, ao menos não primariamente. Com efeito, o ato em si mesmo não é condenado moralmente de modo direto, ou seja, não é propriamente a moralidade do suicídio que está em jogo quando ele surge na narrativa. Seu papel, como se argumentou na análise, é outro: ele representa a situação limite de personagens em uma conjuntura vista como injusta e a única forma de revolta ou restauração possível.

Assim, a representação e a dramatização do suicídio se dá na direção de potencializar uma outra mensagem moral, o que elide o julgamento do ato ele mesmo. O suicídio, então, surge como uma reação radical a uma determinada injustiça que impacta a sociedade brutalmente e possui um poder reparador duplo: diretamente, "dentro" da narrativa mesma, por meio da conscientização das personagens envolvidas, que mudam radicalmente de postura (resultando muitas vezes em outros suicídios); indiretamente, narrativa "afora", na medida em que o suicídio se apresenta como um aviso ou uma mensagem não contra o próprio ato, senão contra uma certa postura moral, tida como repreensível.

Ele confere força moral à mensagem veiculada pela balada. Afinal, tal transgressão ou postura é tão grave que pode levar ao suicídio de outrem e deve, portanto, ser evitada a todo custo. As atitudes postas como imorais só são percebidas como tais após causarem o suicídio, na medida em que seu impacto direto é a conscientização radical das personagens tidas como responsáveis. E a lição moral é reforçada, ainda, pela dramaticidade da descrição do ato e do estado do suicida, de modo a causar comoção e compaixão nos leitores. O suicídio, em última instância, aparece antes como uma categoria exemplar nas baladas, conferindo a sustentação moral da mensagem propagada.

Referências

Fontes primárias[73]

BURTON, R. Loves Dovvn-fall (1641-1674a), Londres.

_____. Loves Dovvnfall (1641-1674b), Londres.

VERE, T. The faithful Lovers downfal: or, The Death of Fair Phillis Who Killed her self for loss of her Philander (1644-1680), Londres.

GILBERTSON, W. The Divils cruelty to Mankind. Being a true Relation of the Life and Death of George Gibbs (1662), Londres.

DEACON, J. Loves lamentable Tragedy (1671-1704), Londres.

BROOKSBY, P. The London Damsels fate by unjust Tyrany: Or, the Rash Lover (1672-1696), Londres.

COLES, F.; VERE, T.; WRIGHT, J.; CLARKE, J.; THACKERAY, W; PASSINGER, T. Loves Downfal (1678-1680), Londres.

THACKERAY, W.; PASSENGER, T.; WHITWOOD, W. Loves Downfall (1678), Londres.

BACK, J. The Damosels Tragedy: or, True Love in Distress (1682-1703). Londres.

WHITE, J. The Covetous Old Mother; Or, The terrible Overthrow of Two Loyal Lovers (1711-1769), Newcastle.

DICEY, W. AND C. The Oxfordshire Tragedy; Or, The Death of Four Lovers (1736- 1763), Londres.

[73] As fontes encontram-se disponíveis em *Broadside Ballads Online from the Bodleian Libraries* (http://ballads.bodleian.ox.ac.uk/) e aparecem aqui em ordem cronológica.

CHAMBERLAIN, W. THE Durham Tragedy. A Warning-Piece to all Young Ladies (1784-1807), Londres.

THOMPSON, G. William and Diana (1789-1820), Liverpool.

JENNINGS, J. Sequel to Maria (1790-1840), Londres.

_____. Bateman's Tragedy (1790-1840), Londres.

MARSHALL, J.; WHITE, R; HAZARD, S. Robert and Richard; or, The Ghost of poor Molly, who was drowned in Richard's Mill Pond (1796), Bath, Londres, Londres.

SWINDELLS, J. Fair Maria (1796-1853), Manchester.

TURNER, J. The Plymouth Tragedy (1797-1846), Coventry.

Bibliografia

ANDERSON, Olive. *Suicide in Victorian and Edwardian England.* Clarendon Press, 1987.

BRANCACCIO, Maria Teresa; ENGSTROM, Eric J.; LEDERER, David. "The Politics of Suicide: Historical Perspectives on Suicidology before Durkheim. An Introduction," *Journal of Social History* 46.3, pp. 607-619, 2013.

CHAMPION, Justin. "Review: Sleepless Souls. Suicides in Early Modern England". *Literature & History,* v. 1, pp. 108-111, set. 1992.

CHARTIER, Roger (Ed.). *The Culture of Print. Power and the Uses of Print in Early Modern Europe*. Cambridge: Polity Press, 1989.

CRICK, Julia; WALSHAM, Alexandra (Ed.). *The uses of script and print, 1300-1700.* Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

DOUGLAS, Jack. *The social meanings of suicide.* Princeton University Press, 1967.

HARMS, Roeland; RAYMOND, Joad; SALMAN, Jeroen (Ed.). *Not Dead Things: The Dissemination of Popular Print in England and Wales, Italy, and the Low Countries, 1500-1820*. New York: Brill, 2013.

HARRIS, Tim. "The problem of 'popular political culture' in seventeenth-century London". *History of European Ideas*, 10, pp. 43-58, 1989.

HEALY, Róisín. "Suicide in Early Modern and Modern Europe". *The Historical Journal*, 49, pp 903-919, 2006.

KESSON, Andy; SMITH, Emma (Ed.). *The Elizabethan Top Ten: Defining Print Popularity in Early Modern England*. Ashgate Publishing, Ltd., 2013.

MACDONALD, Michael; MURPHY, Terence R. *Sleepless Souls: Suicide in Early Modern England*. Clarendon Press, 1991.

MORRISSEY, Susan. *Suicide and the Body Politic in Imperial Russia.* Cambridge University Press, 2006.

RAYMOND, Joad (Ed.). *The Oxford History of Popular Print Culture. Vol 1: Cheap Print in Britain and Ireland to 1660.* Oxford: Oxford University Press, 2011.

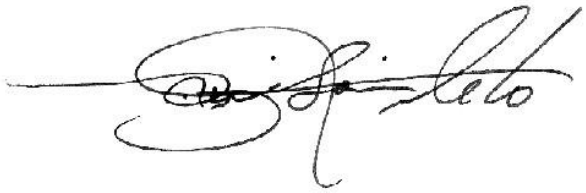
SCRIBNER, Bob. "Is a history of popular culture possible?". *History of European Ideas*, 10, pp. 175-191, 1989.

WATT, Jeffrey R. (Ed.). *From Sin to Insanity: Suicide in Early Modern Europe*. New York: Cornell University Press, 2004.

WATT, Tessa. *Cheap Print and Popular Piety 1550-1640*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Declaração de Autenticidade

"Eu, Osny Zaniboni Neto, declaro para todos os efeitos que o trabalho de conclusão de curso intitulado 'Histórias Exemplares: Representações do Suicídio em Baladas Inglesas' foi integralmente por mim redigido, e que assinalei devidamente todas as referências a textos, ideias e interpretações de outros autores. Declaro ainda que o trabalho nunca foi apresentado a outro departamento e/ou universidade para fins de obtenção de grau acadêmico."



28 de junho de 2018

Brasília