

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS**  
**FACULDADE DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA**

**ISABEL DE SOUZA SANTOS**

**A MORTE SACRIFICAL NA FICÇÃO DE LYGIA FAGUNDES TELLES**

**Goiânia**

**2018**

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR  
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES  
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

**1. Identificação do material bibliográfico:**      Dissertação      Tese

**2. Identificação da Tese ou Dissertação:**


Nome completo do autor: Isabel de Souza Santos

Título do trabalho: A morte sacrificial na ficção de Lygia Fagundes Telles

**3. Informações de acesso ao documento:**

Concorda com a liberação total do documento  SIM      NÃO<sup>1</sup>

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

  
Assinatura do(a) autor(a)<sup>2</sup>

Ciente e de acordo:

  
Assinatura do(a) orientador(a)<sup>2</sup>

Data: 18 / 07 / 2018

<sup>1</sup> Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

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

<sup>2</sup> A assinatura deve ser escaneada.

ISABEL DE SOUZA SANTOS

## **A MORTE SACRIFICAL NA FICÇÃO DE LYGIA FAGUNDES TELLES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás como requisito a obtenção do título de Doutora em Letras.

**Área de concentração:** Estudos Literários.

**Orientadora:** Profa. Dra. Suzana Yolanda L. M. Cánovas

**Goiânia**

**2018**

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

SANTOS, ISABEL DE SOUZA  
A MORTE SACRIFICAL NA FICÇÃO DE LYGIA FAGUNDES  
TELLES [manuscrito] / ISABEL DE SOUZA SANTOS. - 2018.  
IX, 227 f.

Orientador: Profa. Dra. SUZANA YOLANDA L. MACHADO  
CÁNOVAS.  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de  
Letras (FL), Letras (estudos literários), Goiânia, 2018.  
Bibliografia.

1. Literatura brasileira. 2. Lygia Fagundes Telles. 3.  
Hermenêutica simbólica. . 4. Morte sacrificial. . 5. Processo iniciático.  
I. CÁNOVAS, SUZANA YOLANDA L. MACHADO , orient. II. Título.

CDU 821.134.3



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS**  
**FACULDADE DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA**

**ATA Nº 17/2018**

**ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DA TESE DE DOUTORADO**  
**DA ALUNA ISABEL DE SOUZA SANTOS**

Aos dezenove dias do mês de junho do ano de dois mil e dezoito, a partir das quatorze horas, no Miniauditório Professor Egídio Turchi da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, nesta capital, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada “A MORTE SACRIFICAL NA FICÇÃO DE LYGIA FAGUNDES TELLES”. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Suzana Yolanda Lenhardt Machado Cánovas (Presidente/PPGLL/FL/UFG) com a participação dos demais Membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha (PPLET/UFG), Professora Doutora Luciana Borges (PPGEL/UFG), Professora Doutora Elza Kioko Nakayama Nenoki do Couto (PPGLL/FL/UFG) e Professora Doutora Sueli Maria de Oliveira Regino (PPGLL/FL/UFG). A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese, tendo sido a candidata aprovada pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Suzana Yolanda Lenhardt Machado Cánovas, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que vai assinada pelos Membros da Banca Examinadora e visada pelo Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Goiânia, dezenove dias do mês de junho do ano de dois mil e dezoito.

*Suzane Machado Cánovas*

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Suzana Yolanda Lenhardt Machado Cánovas - Presidente

*Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha*

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha

*Luciana Borges*

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Luciana Borges

*Elza Kioko Nakayama Nenoki do Couto*

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Elza Kioko Nakayama Nenoki do Couto

*Sueli Maria de Oliveira Regino*

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Sueli Maria de Oliveira Regino

Visto:

*Wilson José Flores Júnior*  
Prof. Dr. Wilson José Flores Júnior

*A meus entes queridos que realizaram a travessia, posto que esta tese é também uma tentativa de compreender a morte como passagem.*

*A meu pai João, animus positivo, e minha mãe Ana, sombra associada, imagens sempre presentes, nos meus sonhos e na minha vida.*

*A meus irmãos que cuidaram das minhas dores físicas.*

*A minhas cunhadas, em especial, Branca Maria, pelo cuidado e carinho.*

*Com distinto afeto, meus sobrinhos e afilhados.*

*A Iracema Malta, pelos momentos felizes em horinhas de descuido.*

*A Lygia Fagundes Telles, menina de 95 anos, que me faz renascer todos os dias.*

## AGRADECIMENTOS

A Deus, Força Misteriosa que me guiou pelas águas tenebrosas da escrita.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Goiás, pela oportunidade de realizar esta pesquisa.

À CAPES, por contribuir com a viabilização da pesquisa.

A meus alunos, de hoje e de sempre, porque eles sempre me ensinam a redescobrir o texto literário e a amar, cada vez mais, a “Última flor do Lácio”.

A Verinha Palomo, o mito da Letras, que amo desde 2004 e para sempre.

À família Malta, em especial, Renato Malta, pela cumplicidade e pela descida ao hades existenciais, em águas escorpianas.

Aos colegas de labuta, em especial, ao meu eterno diretor Júlio César Rego.

A Isabel Cristina, irmã de outro sangue, pela cumplicidade e amizade verdadeira.

A meus raros e preciosos amigos: André Perez, Ilma Gonçalves, Andreia Mols, Elba Marques, Meire Lisboa, Miliana Mariano, Yani Rebouças, Poliane Vieira, Luciana Rodrigues e Kélio Junior – os melhores presentes da Letras e que navegaram comigo nesta árdua travessia.

A Abelardo Cánovas, Luci e Inês, pelas horas descontraídas nos intervalos do lanche, em dias de orientação.

Ao NENJUNC e às professoras Larissa Cruvinel e Renata Ribeiro.

À Professora Dr<sup>a</sup>. Maria Zaira Turchi, que sempre me guia pela literatura e pelo imaginário.

A Sueli Maria de Regino, a quem sempre agradecerei pela descoberta do Mito da Grande-Mãe, e por estar sempre presente nos meus ritos de passagem.

A Luciana Borges, rainha clariciana, pela leitura cuidadosa desta tese e por compor a Banca de Exame de Qualificação e de Defesa.

A Elza Couto, pelas ricas contribuições no campo do imaginário e pela presença sempre delicada em minha vida.

A Betina Cunha, afeto eternizado na memória do coração, pela delicadeza em aceitar o convite para compor a Banca de Defesa, e, sobretudo, pela ternura a mim dedicada.

A Vera Tietzmann, por ter me adotado como filha Lygiana e por me nutrir com livros, conversas e lanches, o meu carinho e amor.

Em especial, a minha querida amiga e orientadora Suzana Cánovas, pela leitura cuidadosa desta tese e por ter sido a Mãe: força fecundante da escrita. A ela, toda minha gratidão, meu carinho e meu amor.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>10</b>
<b>1. MITOS, RITOS, SÍMBOLOS E ARQUÉTIPOS</b> .....	<b>22</b>
1.1 Os caminhos do mito: transitando entre conceitos .....	22
1.2 A morte mítica: o processo de renovação da vida .....	33
1.3 Potências criadoras: deuses da morte e do renascimento .....	37
1.4 A morte: perspectivas distintas .....	41
1.5 O sacrifício: morte e renascimento de si mesmo .....	52
1.6 Os ritos iniciáticos: transição da morte para a vida .....	65
<b>2. MORTE E INICIAÇÃO NO PROCESSO DE AMADURECIMENTO PSÍQUICO</b> ...	<b>69</b>
2.1 Em nome das filhas: o sacrifício do pai .....	73
2.2 Núpcias de morte: núpcias de vida .....	100
2.3 A tríade feminina: a cristianização da morte sacrificial .....	108
2.4 A Rosa Mística: a consciência de si mesmo .....	119
2.5 Rito iniciático: transição da infância para a adolescência .....	122
2.6 “O tesouro”: sacrifício da libido e a iniciação masculina .....	133
<b>3. MÃE: A FORÇA FECUNDANTE DA VIDA</b> .....	<b>136</b>
3.1 De Patinho Feio à Cinderela: morte e renascimento .....	140
3.2 O amadurecimento psíquico: a espiritualização do <i>animus</i> .....	154
3.3 A realização da sombra: a libertação do eu .....	165
3.4 “O cacto vermelho”: o coração pulsante do sacrifício.....	176
3.5 O regresso à mãe: a esposa-mãe e a alma libidinosa .....	185
3.6 Em nome das mães: o sacrifício do filho .....	195
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>209</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>218</b>

## **ROSA**

*Eu assassinei o nome  
da flor  
e a mesma flor forma complexa  
simplifiquei-a no símbolo  
(mas sem elidir o sangue).*

*Porém se unicamente  
a palavra FLOR – a palavra  
em si é humanidade  
como expressar mais o que  
é densidade inverbal, viva?*

*(A ex-rosa, o crepúsculo  
o horizonte.)*

*Eu assassinei a palavra  
e tenho as mãos vivas em sangue*

Orides Fontela

## RESUMO

Este trabalho investiga a morte sacrificial na ficção de Lygia Fagundes Telles. À luz da mitologia, da psicologia junguiana e da antropologia do imaginário, de Gilbert Durand, é analisado o ritual de iniciação, relacionando-o ao rito do sacrifício por meio de imagens simbólicas de morte e de renascimento. A análise do *corpus* tem como objetivo principal traçar a trajetória do crescimento e libertação do feminino, decorrentes da morte sacrificial, que desvela seu caráter benfazejo. Por meio dos conceitos postulados por Jung de *anima*, *animus*, sombra, ego e *self*, a investigação procura mostrar como a busca da mulher pela aprendizagem, rumo ao processo de individuação, é bem sucedida, ao contrário do homem, o qual se perde no mundo labiríntico existencial. Evidencia-se que o processo de libertação e redenção do feminino é atingido graças à iniciação que se apresenta como integração da personalidade e maturação psicológica em oposição ao masculino que, diante do medo do enfrentamento de si mesmo, torna-se vítima sacrificial. No que concerne à morte feminina, destaca-se sua ocorrência no romance *As meninas* e no conto “O tesouro”. Na narrativa curta, ela se apresenta como última etapa de passagem da criança à puberdade, momento em que é desvendado, para o menino, o mundo real, longe do seio materno. No romance, detecta-se, na personagem Ana Clara, uma nova modalidade de morte, a da vítima sacrificial de um sistema político, social e opressor, do qual se liberta pela morte.

**Palavras-chave:** Literatura brasileira. Lygia Fagundes Telles. Hermenêutica simbólica. Morte sacrificial. Processo Iniciático.

## ABSTRACT

This work aims to investigate the sacrificial death in Lygia Fagundes Telles's fiction. The ritual of initiation is analyzed to the light of the mythology, the Jungian psychology and the imaginary anthropology of Gilbert Durand, and is related to the rite of sacrifice through symbolic images of death and rebirth. The corpus analysis has as its main goal to trace the trajectory of the feminine growth and liberation resulting from the sacrificial death, which unveils its beneficent feature. Through the concepts postulated by Jung of anima, animus, shadow, ego and self, the investigation tries to show how the women's search for learning towards a process of individuation is well succeeded, in opposite to the same process for men, who lose themselves in the labyrinthine existential world. It becomes evident that the feminine process of liberation and redemption is achieved thanks to the initiation which is presented as the integration of the personality and psychological maturation in opposite to the men, who, before the fear of facing themselves, become sacrificial victims. About the feminine death, its occurrence is registered in the novel *As meninas* and in the short story "O tesouro". In the short narrative, the death is presented as the last stage of passage from childhood to puberty, moment in which the real world - away from the mother's breast - is unveiled to the boy. In the novel, a new form of death can be detected in the character Ana Clara, the sacrificial victim of a political and social oppressive system, from which one can be released by death.

**Keywords:** Brazilian Literature. Lygia Fagundes Telles. Symbolic hermeneutics. Sacrificial death. Initiatory process.

## INTRODUÇÃO

Lygia Fagundes Telles desponta no cenário da literatura brasileira num momento de efervescência social e de mudanças no que diz respeito às novas feições assumidas pelas mulheres. Tais transformações influenciaram sua vida diretamente, resultando, por exemplo, na escolha dos cursos universitários nos quais se graduou, Direito e Educação Física, que estavam voltados para os homens em meados dos anos de 1940.

Cronologicamente, a ficção de Lygia Fagundes Telles se insere na geração de 45, iniciada após a Segunda Guerra Mundial. Esse acontecimento histórico desencadeou mudanças sociais. Nesse cenário marcado por medo e incertezas, as mulheres, sobretudo na Europa e na América do Norte, tiveram de deixar seus lares para assumirem os postos de trabalho exercidos pelos homens, levados para lutar em nome do país. Essa abertura provocada pela guerra culminou na conscientização das mulheres acerca dos papéis sociais que poderiam exercer.

O Brasil, mesmo não tendo vivenciado efetivamente esse evento histórico, como ocorreu nos países europeus, foi afetado pelo sentimento de desolação gerado pelo conflito bélico. Ao se reportar a esse período da história, Lygia Fagundes Telles – que participou ativamente de passeatas contra o Estado Novo – no seu livro *Durante aquele estranho chá* (2002), afirma que revolução da mulher, iniciada no final do século XIX, desenvolveu-se plenamente com a guerra e abriu espaço para as mulheres em vários campos sociais. (Pensar no envio de soldados).

A falta de visibilidade da mulher configura-se como um problema social cuja raiz é histórica. No artigo “Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica”<sup>1</sup>, Joana Maria Pedro reforça o fato de serem poucas as mulheres retratadas pela História. A imortalidade, por meio do registro histórico, era sempre privilégio do homem. Nessa linha de pensamento, a figura feminina era estereotipada e analisada ou como santa ou como má. Maria Odila Leite da Silva Dias, citada por Joana Pedro, ressalta que a invisibilidade ideológica ou a falta de fontes dificultou a história das mulheres. Joana Pedro destaca que, na trilha da

---

<sup>1</sup> PEDRO, Joana Maria. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. *História*, São Paulo, vol. 24, n.1, p.77-98. Disponível em: [www.scielo.br/scielo.br/pdf/hist/v24n1/a04v24n1.pdf](http://www.scielo.br/scielo.br/pdf/hist/v24n1/a04v24n1.pdf).

história das mulheres, aqueles que se detêm sobre a questão têm enfatizado as vivências comuns, as lutas, as sobrevivências, as resistências das mulheres no passado.

Partindo da perspectiva histórica, fica evidente a importância dos movimentos feministas nas conquistas das mulheres, em especial, na vida daquelas que almejavam a carreira literária. Tais lutas lhes possibilitaram romper o silêncio ao qual vinham sendo submetidas ao longo dos séculos e que era legitimado pelo ponto de vista religioso e social.

No campo literário, a situação não foi diferente. Nos primórdios da literatura ocidental, apenas os poetas homens tinham a produção poética reconhecida. Safo de Lesbos é a única poeta da Antiguidade a figurar entre os seus contemporâneos. Tal aspecto pode ser explicado a partir do levantamento de duas possibilidades: a falta de uma educação formal para as mulheres e a sua pouca, ou nenhuma, visibilidade. Uma incursão pelos gêneros literários nos mostra que o apagamento, ao longo da história, não foi somente da figura feminina, mas sim de todos os que compõem as chamadas minorias, como crianças, escravos e pobres, dentre outros.

Com o Romantismo ocorre a descentralização das representações literárias, outrora voltadas para o homem branco e nobre. O protótipo de herói aristotélico reprisado pelo classicismo cede lugar ao modelo burguês e seu modo de vida carregado de subjetividade. Ao enfatizar a cor local e a valorização do nacionalismo, o movimento romântico, no Brasil, traz para o centro minorias como o índio, a mulher e o negro. A título de exemplo, podemos citar José de Alencar, Castro Alves e Gonçalves Dias. É só no Modernismo que as escritoras brasileiras começam a ganhar relevância.

Rachel de Queiroz é a primeira a abrir o caminho para a consolidação da narrativa ficcional produzida por mulheres no Brasil. Até então, as figuras femininas, embora fossem centrais em algumas produções, eram representadas e projetadas pela imaginação masculina. Todavia, no início do século XIX, há o caso isolado de Gilka Machado, que abriu as trincheiras para uma escrita feminina ousada e impactante ao trazer para o cerne da sua poesia a sexualidade feminina, num período em que falar de sexo era um tabu e, quando relacionado aos desejos femininos, era duplamente escandaloso.

No tocante a Lygia Fagundes Telles, seu interesse se volta para a própria identidade, levantando questionamentos acerca do mundo, dos laços sociais e

familiares. A autora, no corpo da sua escrita, dá vida à mulher que, por muito tempo, foi subjugada e agredida. Ao se reportar ao filósofo e historiador político Norberto Bobbio, a ficcionista diz que a revolução mais importante do século XX foi a da mulher. Para ela a

mulher escondida. Guardada. Principalmente invisível, a se esgueirar na sombra. Reprimida e ainda assim sob suspeita. Penso hoje que foi devido a esse clima de reclusão que a mulher foi desenvolvendo e de forma extraordinária esse seu sentido da percepção, da intuição, a mulher é mais perspectiva do que o homem. Mais fantasiosa? Sim, embora mais secreta. Mais perigosa. (2002, p.57).

A declaração de Lygia Fagundes Telles lida isoladamente apresenta reminiscências da construção simbólica e cultural da identidade feminina, assentada sobre aspectos essencialistas. Entretanto, o conjunto de sua obra nos direciona para uma perspectiva não determinista e biologizante das mulheres, que subvertem os padrões predeterminados para elas. Um dos aspectos mais marcantes da ficção lygiana é a transgressão no que diz respeito aos papéis masculinos e femininos.

Lygia Fagundes Telles alude à perseguição, à difamação e à mentalidade misógina que marcou a visão direcionada à figura feminina na Idade Média, que resultou no apogeu das fogueiras. Esse acontecimento favoreceu desenvolvimento da percepção da mulher, como a própria ficcionista afirma: “uma quase vidência: na defesa pessoal, a sabedoria da malícia. Da dissimulação” (TELLES, 2002, p. 57). Tendo em vista a declaração da autora, podemos afiançar que essa vidência, uma espécie de sabedoria interior, não é algo exclusivamente das personagens femininas, já que os homens também desenvolvem esse dom.

No nosso *corpus*, há mulheres com esse poder de vislumbrar o futuro e são elas que preveem as mortes masculinas. Quanto à dissimulação – tão enfatizada por Machado de Assis em *Dom Casmurro* para lançar dúvida sobre o caráter de Capitu –, em Lygia Fagundes Telles ela perde a conotação negativa e se apresenta como maneira de a mulher se destacar e sobreviver na sua condição feminina. Quanto aos homens com o dom de vidência, eles são seres delicados e se deixam levar pelo mundo do feminino. No decorrer de nossa argumentação, iremos relacionar o que a autora chama de vidência ao processo de amadurecimento psíquico.

Ao refletir sobre os difíceis caminhos trilhados pelo fato de ser mulher e escritora, quando despontou no cenário da literatura brasileira, Lygia Fagundes

Telles fala das dificuldades encontradas, já que a mentalidade da época, com suas convenções cristalizadas, influenciaram negativamente tanto no seu crescimento como pessoa quanto no seu desenvolvimento como profissional. Nas palavras da autora, sua libertação ocorreu simultaneamente às mudanças ocorridas no país, cujo marco principal foi o suicídio de Getúlio Vargas. Compromissada com o cenário político e social do Brasil, a ficcionista, já nos primeiros anos da sua juventude, mostra-se engajada às lutas sociais, como em movimentos a favor de causas relacionadas à liberdade da mulher. No entanto, ela assegura: “se me libertei mais que o meu próprio País é simplesmente porque a libertação individual é mais fácil” (2009, p. 137).

No campo das representações artísticas, como a literatura, por exemplo, o estilo introspectivo marca a linha de força dos escritores do pós-guerra. Nesse cenário, Lygia Fagundes Telles, ao lado de Clarice Lispector, consolida-se como uma das vozes femininas mais importantes da literatura brasileira. Ambas se voltam para a condição da mulher e para o âmago de sua alma, na busca incessante pelo “eu”. A autora de *Ciranda de pedra* afirma que a literatura feminina é mais intimista. Esse caráter subjetivo, para a autora, se deve ao seu nascedouro, uma vez que os primeiros escritos são testemunhos de estados da alma, confissões e descobertas.

Lygia Fagundes Telles, quando questionada acerca da literatura feminina, declara que existem homens e mulheres que escrevem bem, assim como ambos os sexos podem escrever mal. Para ela, a única distinção existente diz respeito à qualidade do texto. No entanto, assegura que mulheres e homens têm vivências diferentes e que, de alguma forma, isso irá aparecer no texto literário. Para tal, cita o seu livro *Ciranda de pedra*, pois, para a ficcionista, se o romance fosse escrito por um homem, ele seria diferente. A autora considera que o seu conhecimento da condição feminina foi crucial para a composição da obra, porque ela é testemunha de uma sociedade que até pouco tempo não valorizava a mulher.

A ficcionista rebate a afirmação de Virgínia Woolf de que o baixo custo do papel justificava o fato de as mulheres se tornarem bem-sucedidas na função de escritoras, antes de se realizarem em outra profissão. Para a autora paulistana, a visão da escritora inglesa não condiz com a situação da mulher brasileira, que aprendeu a ler e a escrever muito tarde e ainda era vigiada e aprisionada por uma sociedade presa a preceitos patriarcais, herança de Portugal que, por muito tempo, manteve a mulher subordinada ao pai, marido ou irmão. Ironicamente, Lygia

Fagundes Telles usa, em sua ficção, a metáfora do espartilho para se referir à falta de liberdade à qual a mulher era submetida e que aos poucos foi se libertando.

Luciana Borges (2013) – ao discorrer acerca das propostas feministas que reivindicavam o espaço das mulheres produtoras de texto, também se reporta a Woolf. Em *Um teto todo seu*, que é baseado palestras que a escritora inglesa proferiu em 1928, nas faculdades de Newham e Girton, a escritora inglesa discute as condições sociais da mulher na tradição cultural do Ocidente, em especial na Inglaterra. O ofuscamento da figura feminina seria resultado de uma conjuntura social e não da falta de talento para a escrita literária. Dois fatores relevantes discutidos por Woolf – os quais são apresentados por Borges – dizem respeito ao espaço próprio dentro da casa e à renda feminina.

O primeiro se apresenta como signo de liberdade e de privacidade, já o segundo defende a autonomia no gerenciamento dos próprios recursos. Este proporcionaria às mulheres a independência econômica, conforme Borges, que acrescenta: “À reivindicação de um espaço individual corresponderia também a reivindicação de um espaço externo, conectado, por sua vez, à produção intelectual. Entretanto, a exigência dessa remodelação de espaços não é, de forma alguma, fácil ou facilitada”(p. 83).

Cristina Ferreira Pinto (1990), ao fazer referência aos estudos de Gilbert e Gubar – autoras de *The madwoman in the attic*, teoria que discorre sobre o palimpsesto nas narrativas feitas por mulheres – afirma que a mulher escritora em geral traz para a sua obra experiências eminentemente femininas e de acordo com seu ponto de vista. Todavia, Ferreira Pinto ressalva que tal característica foi menosprezada pelos críticos, pois se apresentava latente no texto, predominando os problemas de ordem social. Outro aspecto discutido pela autora é o de uma escritura feminina. Terreno minado e de muitas discórdias, segundo Ferreira Pinto, tal termo foi elaborado pela crítica feminista francesa para nomear uma literatura de vanguarda, tanto a escrita por homens quanto por mulheres, cuja finalidade era questionar o discurso estabelecido, no que concerne à ordem aparente e à capacidade de quem escreve de reproduzir a realidade.

Constatamos com Ferreira Pinto que uma escritura feminina que considere a diferença sexual tem sido considerada utópica e é rejeitada por algumas críticas. Elas defendem que esse posicionamento fortalece ainda mais a oposição homem *versus* mulher. Reportando-se a Hélène Cixous, a pesquisadora brasileira afirma

que a escritura feminina caracteriza-se como uma prática libertadora, já que ela não descarta o sujeito masculino. O fato de privilegiar o feminino é consequência do silenciamento ao qual a mulher foi submetida na cultura ocidental. É importante salientar que a concepção de “escritura feminina” não ignora o masculino, ou o reprime menos, conforme Ferreira Pinto, que ressalta também que uma das características da escrita feminina diz respeito ao modo pelo qual a mulher “expressa a realidade de um ponto de vista da mulher em função daquilo que ela vivencia” (1990, p. 25).

Ferreira Pinto, ao se dedicar ao estudo do *Bildungsroman* – gênero traduzido para o português como “romance de aprendizagem”, ‘de formação ou de desenvolvimento’” (1990, p.9) – escolheu *Ciranda de pedra* como exemplo bem sucedido desse gênero. A escolha se deve ao fato de o romance lygiano apresentar características do *Bildungsroman*, tais como: orfandade da protagonista, mudança de ambiente, internato, isolamento e conflitos com o mundo exterior. Reportando-se a Annis Pratt, Ferreira Pinto ressalva que a presença constante do crescimento físico e interior na ficção escrita por mulheres, no que concerne ao *Bildungsroman* feminino, pode ser averiguada em modelos narrativos que se referem ao desenvolvimento emocional, psicológico e intelectual da personagem feminina. Em tal perspectiva, também é possível categorizar esse gênero como romance de renascimento e transformação.

O *Bildungsroman* retrataria o período de formação da personagem, que começa na infância ou na adolescência, enquanto no romance de renascimento e transformação, a protagonista seria uma mulher mais velha em busca da autorrealização. O primeiro almeja a integração social, o segundo, a integração espiritual, havendo, nesse caso, uma espécie de vitória pessoal da personagem. Observamos na ficção de Lygia Fagundes Telles tanto as características do *Bildungsroman* quanto do romance de renascimento. Em *Ciranda de pedra* as características do primeiro são amplamente discutidas por Ferreira Pinto. Nessa mesma narrativa, constatamos aspectos do romance de renascimento. Esse traço se faz presente nos romances seguintes, que, ao se voltar para a vivência interior, favorecem a maturação psicológica.

A narrativa moderna volta-se para a experiência interna, e o tempo passa a ser visto como algo subjetivo. Também a nitidez realista do discurso e sua linearidade cedem lugar ao fluxo de consciência. Para Anatol Rosenfeld (1976), uma

das principais mudanças sofridas pelo romance moderno é a alteração do tempo cronológico em favor do psicológico. Há o desaparecimento do mundo exterior. A ênfase no tempo caracteriza-se pela vivência interior em que se busca recuperar o tempo perdido e vislumbrar a verdadeira arqueologia do ser, com o mais profundo mergulho no mundo interno. Consta-se que a obra de Lygia Fagundes Telles se enquadra nessa perspectiva assinalada por Rosenfeld, a eliminação do espaço,

ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios foram destruídos” [...], espaço e tempo fictícios começam a oscilar e pelas paredes rotas do palco penetra o mito, a mística, o irreal, enquanto a psicologia profunda faz estremecer os planos da consciência, impregnando a realidade de elementos oníricos. (1976, p. 80- 81).

Depreende-se das palavras do crítico literário que a literatura, influenciada pelos estudos voltados para áreas como a psicologia, se empenha em mergulhar nos espaços íntimos das personagens, numa espécie de escavação interna. Infere-se, que, ao serem deslocados para a vivência interior das personagens, espaço e tempo se tornam subjetivos, possibilitando assim situações intimistas e a imersão em dramas psicológicos.

Alinhada ao espírito de sua época, Lygia Fagundes Telles se insere no grupo de escritores que produz uma literatura que rompe com o modelo tradicional de narrativa. O trabalho estético com a linguagem favorece o mergulho na mais profunda intimidade das personagens e busca desvelar o seu interior e sua relação com o outro. Nessa nova perspectiva, há uma ruptura com a narrativa tradicional, perdendo-se a noção de espaço e tempo, cuja importância sobreleva-se quando ajuda a desnudar o íntimo das personagens.

A incursão pelo imaginário é um dos vieses adotado pela ficcionista. Ao utilizar uma linguagem impregnada de simbologia, Lygia Fagundes Telles nos abre veredas para que possamos chegar aos vários mitos que permeiam sua obra. Os laços tênues entre as forças inconscientes do imaginário e as da realidade empírica fomentam a ficção de Lygia Fagundes Telles, como ela mesma declara:

Contos ou romances que nasceram de algum sonho, enfim, a maior parte dos meus trabalhos deve ter origem lá nos emaranhados do inconsciente – a zona vaga e imprecisa do mistério. Impossível determinar as fronteiras do criador e da criação, os limites do real e do imaginário. (2007, p. 130).

Lygia Fagundes Telles lança mão daquilo que se pode denominar mitologia artística. Conforme Donald Schüller, nela, o autor é o sujeito do discurso, ou seja, não se subordina ao material de origem. Ele parte de uma narrativa preexistente, mas a inova, cria novas relações, porque à

medida que organiza o universo ficcional, desmonta o que a cultura lhe legou. Ao fazê-lo, liberta a linguagem da condição servil em que o pensamento mítico antropológico a mantém e a eleva para refletir, com Ernst Cassirer, a um nível mais alto, a linguagem artística. Nesse patamar, a palavra adquire um novo poder figurador. Liberta de entraves culturais, ela experimenta uma permanente palingenesia e faz renascer livremente novos mundos. A mitologia antropológica encontra-se no domínio da necessidade, a mitologia artística, sendo livre, pode aprofundar-se no mistério das coisas e erigir de perene novidade. (1978, p. 15).

A obra ficcional de Lygia Fagundes Telles é povoada de mitos oriundos da tradição ocidental, revisitados esteticamente. Eles são atualizados, quase sempre, de maneira implícita, como ocorre com o tema do sacrifício. Como pretendemos comprovar, as narrativas míticas resguardam os valores sagrados, como o da oferenda ao divino e o da vítima inocente, características presentes tanto na mitologia grega como no cristianismo. Com esse intuito, objetivamos mostrar, em algumas situações em que se atualiza a morte sacrificial, como ela é vivenciada de maneira simbólica e como seu efeito é psicológico. Sobre a presença constante da morte nos seus romances e contos, a ficcionista declara:

Não sou inocente (o escritor não é inocente) e assim poderia agora começar um pequeno discurso para dourar a pílula: que importa a morte se “a arte é a negação da morte”. Enfim, creio que não será preciso recorrer aos livros para afirmar uma coisa tão simples, a alma é imortal. Na reencarnação essa alma humana irá habitar outro corpo da mesma espécie. Mas na transmigração a alma irá para um corpo que pode ser animal ou vegetal, não foi o que disse o filósofo Empédocles? “Pois já fui um rapaz e uma donzela, fui um arbusto e um pássaro e um peixe mudo do mar”. Na transmigração (metempsicose) de um corpo para outro, o mistério. Que é ainda mais misterioso na sua raiz latina, *mysterium*. (2002, p. 124).

A relação da autora com o mistério, que é a morte, inicia ainda na infância, quando ela ouve uma conversa da sua mãe com a tia Laura. No diálogo, as irmãs falam sobre a morte de Leocádia, pajem da menina Lygia, decorrente de um aborto malsucedido. O assunto é tratado com certo mistério, às escondidas da criança,

evidenciando-se dois tabus dos quais as crianças deveriam ser preservadas: a morte e o aborto.

Também é na primeira fase da sua vida, quando descobre o gosto por contar histórias de fantasma, que a autora ouve falar da morte por suicídio. Seu testemunho pode ser encontrado em *Invenção e memória* que, como sugere o próprio título, mescla fatos memorialísticos com ficção. No segundo texto do livro, intitulado “Suicídio na granja”, discorre sobre o assunto com sensibilidade:

Alguns se justificam e despedem através das cartas, telefonemas ou pequenos gestos – avisos que podem ser mascarados pedidos de socorro. Mas há outros que se vão no mais absoluto silêncio [...]. Suicídio por justa causa e sem causa alguma e aí estaria o que podemos chamar de vocação, a simples vontade de atender ao chamado que vem lá das profundezas e se instala e prevalece. Pois não existe a vocação para piano, para o futebol, para o teatro [...] Com a mesma força (evitei a palavra paixão) a vocação para a morte. Quando justificada pode virar uma confirmação [...] Mas aquele suicídio que (aparentemente) não tem nenhuma explicação? A morte obscura que segue veredas indevassáveis na sua breve ou longa trajetória. Pela primeira vez ouvi a palavra suicídio quando ainda morava naquela antiga chácara que tinha um pequeno pomar e um jardim só de roseiras. Ficava perto de um vilarejo cortado por um rio de águas pardacentas, o nome do vilarejo vai ficar no fundo desse rio. Onde também ficou o Coronel Mota, um fazendeiro velho (todos me pareciam velhos). (TELLES, 2009 19-20).

A digressão realizada pela autora segue à risca a intenção do livro. Nessa espécie de confabulação, ela rememora uma conversa que tivera com o pai no seu tempo de “chão de infância”, como ela denomina essa primeira fase de sua vida. Ao levar até o pai a notícia do suicídio do Coronel, relata o seu diálogo com ele:

Mas pai, por que ele se matou, por quê? [...] Meu pai olhou o charuto que tirou da boca. Soprou de leve a brasa: Muitos se matam por amor mesmo. Mas tem outros motivos, uma doença sem remédio. Ou uma dívida. Ou uma tristeza sem fim, às vezes começa tristeza lá dentro e a dor na gaiola do peito é maior ainda do que a dor na carne. Se a pessoa é delicada, não aguenta e acaba indo embora! Vai embora, ele repetiu. (2009, p. 20).

O suicídio é recorrente em sua obra. Ele está presente em vários contos e em todos os seus romances. Sublinhamos que essa decisão de interromper a vida é tomada por personagens sensíveis, fragilizadas e que se encontram desajustadas no mundo. O suicídio, na ficção lygiana, ocorre de duas maneiras: lentamente, quando decorre do uso de drogas; ou de maneira rápida, seja pelo uso de remédios,

venenos ou armas. Pressupomos que, na maioria dessas mortes, é possível verificar o aspecto sacrificial.

Nesse sentido, este trabalho pretende comprovar a hipótese, tendo em vista os pressupostos junguianos acerca do processo de individuação e amadurecimento psíquico, que a morte compreendida como sacrificial é positiva, uma vez que ela favorece o crescimento psíquico e o resgate feminino. Quanto às mortes femininas presentes no *corpus*, objetivamos mostrar o seu caráter benfazejo, uma vez que julgamos que elas estão ligadas a descoberta da identidade masculina no conto “O tesouro” e da redenção do feminino no romance *As meninas*.

Tendo em vista o objetivo geral desta tese que é traçar a trajetória do crescimento e da libertação do feminino decorrentes da morte sacrificial, que desvela seu caráter benfazejo, iremos nos voltar para dois aspectos do mito: a morte efetiva da vítima sacrificial e a morte simbólica daquelas personagens a quem o sacrifício favorece. Para alcançarmos os objetivos propostos, destacamos os objetivos específicos que possibilitarão também comprovar a nossa hipótese: Analisar a construção imagética acerca dos ritos iniciáticos e do ritual do sacrifício tendo em vista o processo de morte seguida de renascimento; realizar a interpretação simbólica das imagens paternas e maternas na construção da identidade das personagens; discutir a libertação e redenção do feminino em oposição ao masculino, que desvia para o outro o sacrifício.

A opção por investigar a morte sacrificial na ficção de Lygia Fagundes Telles foi motivada por nossa dissertação de mestrado intitulada *A representação parental no romance de Lygia Fagundes Telles: atualização e transgressão dos modelos míticos* (2012), na qual analisamos o mito da Grande Mãe nos romances da autora. Nessa pesquisa evidenciou-se existir sempre a reconciliação com o mundo feminino, mas constatamos que, para que isso acontecesse, as personagens masculinas eram submetidas ao rito sacrificial. Como no âmbito da dissertação não chegamos a aprofundar essa questão, julgamos necessária a continuação da pesquisa agora de modo mais específico.

A obra literária da autora tem sido objeto de muitas pesquisas acadêmicas, mas constatamos serem poucos os estudos que analisam o conjunto romanesco e as obras iniciais de contos. Outro aspecto pouco discutido pela crítica acadêmica é a presença masculina e o seu apagamento na ficção da autora. Portanto, acreditamos

que esta abordagem poderá contribuir com a fortuna crítica de Lygia Fagundes Telles e com os estudos do campo do imaginário.

Elegemos como *corpus* de estudo os quatro romances publicados pela autora<sup>2</sup> – *Ciranda de pedra* (1954), *Verão no aquário* (1963), *As meninas* (1973) e *As horas nuas* (1989) – e os contos: “O cacto vermelho” (1949), “As cerejas” (1958), “Herbarium” (1961), “O jardim selvagem” (1965) e “O tesouro” (1965).

Para a análise desse *corpus*, adotamos como metodologia a pesquisa bibliográfica. Para tal, recorreremos à fortuna crítica sobre a autora, constituída por livros, pesquisas acadêmicas, artigos e entrevistas. Além disso, trata-se de uma pesquisa que faz incursões em vários campos do saber, pois busca subsídios teóricos na mitologia, na antropologia, na psicologia e na literatura bíblica.

Com o intuito de responder como a morte sacrificial favorece o crescimento psíquico de personagens, em especial, das femininas, consideramos os pressupostos acerca do mito e sua relação com a escrita literária. Como nosso interesse de análise textual recai na hermenêutica simbólica, alicerçam a nossa pesquisa os pressupostos teóricos de Mircea Eliade, Carl Gustav Jung e, com destaque, de Gilbert Durand. A escolha pela abordagem mítica da morte sacrificial se justifica porque compartilhamos dos mesmos pressupostos que consideram que a atualização mítica é realizada através de arquétipos coletivos e de imagens simbólicas que dialogam com o contexto social, cultural e histórico.

Para tal, o primeiro capítulo da tese se volta para teóricos do mito e sua relação com a escrita literária, tais como: Mircea Eliade, Junito Brandão, Donald Schüler, René Alleau, Northrop Frye, André Siganos, E. M. Mielietinski, Gilbert Durand, dentre outros. Nessa mesma vertente, para investigar a concepção mítica da morte e o seu aspecto sacrificial, selecionamos autores como Georges Bataille, René Girard, Edgar Morin e a literatura bíblica. No último tópico deste capítulo, estudamos as relações entre morte e iniciação sob a perspectiva da psicologia analítica junguiana.

No segundo capítulo, analisamos a morte sacrificial relacionando-a com os ritos de iniciação. Nessa parte, centramos nossa análise nos quatro romances e nos contos “Herbarium”, “As cerejas”, “O jardim selvagem” e “O tesouro”. Tomando por base a vertente da psicologia analítica, nosso objetivo é mostrar como a morte

---

<sup>2</sup> Utilizamos as versões mais recentes das obras literárias que compõem o *corpus* da pesquisa.

de algumas personagens na ficção lygiana beneficiam as protagonistas no processo de amadurecimento psíquico. À luz da hermenêutica simbólica, também buscamos evidenciar como a morte sacrificial de algumas personagens as aproxima de Cristo e podem ser consideradas benfazejas, visto que são libertadoras e fecundas.

No terceiro capítulo, intitulado “Mãe: a força fecundante da vida”, o estudo recai sobre as relações parentais. A primeira parte da análise está centrada no romance *Ciranda de pedra*. Procuramos demonstrar aqui como a morte dos pais biológicos da protagonista Virgínia – sendo eles vítimas persecutórias – favorecem o seu amadurecimento psíquico. Ainda nessa etapa, discutimos aspectos do processo iniciático vivenciado pela personagem que resulta em sua morte simbólica seguida do renascimento espiritual. Na segunda parte da análise, o foco recai na morte sacrificial no sentido efetivo. Para tanto, procuramos ressaltar o sincretismo do mito do sacrifício, relacionando-o à narrativa mítica de Dioniso e ao cristianismo.

# 1. MITOS, RITOS, SÍMBOLOS E ARQUÉTIPOS

O mito é o nada que é tudo  
(Fernando Pessoa)

Na travessia do homem rumo à descoberta de si mesmo, do outro e do mundo, a palavra é força criadora e fecunda da vida, antecede a consciência humana da própria existência. Portadora de potências divinas, a palavra dá forma ao vazio; como constamos no livro do “Gênesis”, é a força fecundante de Deus. Ela é o verbo, a ação do divino que desponta do coração do abismo – encoberto pelas trevas – para gerar a luz. A palavra é o coração pulsante do mito e da literatura e é por meio dela que deuses, poetas e seres grandiosos conquistam a imortalidade, esse sonho humanamente desejado e que faz o homem, em todas as épocas, se rebelar contra a finitude da vida.

## 1.1 Os caminhos do mito: transitando entre conceitos

É consenso dizer-se que o discurso mítico nasce no momento em que o homem busca compreender a realidade que o circunda. A ruptura entre o homem e o mundo o faz construir um discurso para apreender a realidade. Suzana Yolanda Machado Cánovas, ao se reportar a Donald Schüler, observa que “é o modo de estar no mundo inerente à condição humana o fato gerador do mito” (1983, p. 6). Nessa perspectiva, enquanto o animal permanece ligado à natureza sem perder o estado de unidade, a espécie humana conhece a condição de exílio. A cisão com o mundo leva o homem ao sentimento de estranheza em que sua primeira reação é de admiração (de “*ad mirare*”=“olhar para”). Nesse cenário, surge o discurso mítico, uma tentativa de compreensão do mundo.

A palavra é o elemento próprio do mito e da literatura. Para Gilbert Durand, o discurso literário se aproxima do mito, pois a linguagem mítica é uma linguagem literária já que, “o mito conta-se” (1983, p. 27). *Em As estruturas antropológicas do imaginário* (2002, p. 62-63), Durand define o mito como um “sistema dinâmico de símbolos e arquétipos que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa”. Conforme o autor, o mito é um esforço de racionalização, posto que utiliza

o fio do discurso, no qual os símbolos se expressam em palavras e os arquétipos em ideias. Outro conceito elaborado pelo antropólogo é o de mitema, o qual se configura como a menor unidade significativa do mito, que, por meio de pontos fortes e repetitivos do texto, remontam ao mito dominante na narrativa.

Em *Campos do imaginário* (1996), ao relacionar mito e poesia, Durand defende que os etnólogos têm a necessidade de restringir ainda mais a definição de mito ao considerá-lo como narrativa simbólica constitutiva de uma mentalidade, particularmente do credo, do filosófico, do teológico e do científico daqueles que se debruçam sobre a questão. Já a poesia apresenta-se como modo literário que tem como resultado um reforço da linguagem, seja por meio de redundâncias, o que compreende a métrica e a fonética, seja pela desintegração dos grupos de palavras utilizadas.

Durand define a linguagem mítica como narrativa simbólica, para a qual o símbolo é prioridade, e não os processos de narrativa, diferente da consciência poética que é, sobretudo, formal e visa ao primado dos processos prosódicos e o objetivo secundário da revolução semântica. Do contrário a “consciência mítica, dá, para lá da linguagem, a primazia à intuição semântica, à materialidade do símbolo, e visa à compreensão fideísta do mundo das coisas e dos homens” (1996, p.42). Nas postulações de Durand, ao contrário da poesia, a consciência mítica não parte do jogo linguístico, mas sim dos estados de fatos, sejam eles naturais ou sociais. Ainda nessa perspectiva, a matéria do mito é existencial, pois se volta para a situação do indivíduo e do seu grupo, legitimando-os.

Mircea Eliade (2002), ao discorrer acerca do vocábulo mito, afirma que ora ele é utilizado no sentido de “fábula”, “ficção”, “mentira”; ora designa uma história verdadeira e de caráter sagrado, “revelação primordial”, “modelo exemplar”. Ele adota a perspectiva etnorreligiosa que considera o mito como relato sobre as origens, cujos eventos são situados fora do tempo histórico e seus protagonistas são os seres sobrenaturais. Ao estudar o mito como realidade viva nas comunidades primitivas e arcaicas, Eliade apresenta um material rico não apenas para que possamos compreender sua função naquelas sociedades, porque, além de elucidar uma etapa do pensamento humano, mostra as transformações das práticas religiosas e culturais que nos levam à compreensão dos nossos contemporâneos.

O etnólogo ressalta que os modelos míticos não desapareceram da consciência moderna, sendo atualizados de diversas maneiras, como na narrativa

de ficção, com destaque para o romance e para o cinema. Eliade acrescenta que eles podem sobreviver em forma diminuída, como nas superstições, hábitos e nostalgias, conservando, desse modo, sua estrutura e seu valor. As ações que permeiam o cotidiano humano estão repletas de ritos que atualizam o mito, resguardando sua estrutura. Nesse caso situa-se, por exemplo, o ritual do casamento que, por mais inovador e moderno que possa parecer, possui raiz mítica, cuja origem é a união primordial, representada pela hierogamia entre Céu e Terra. Logo, o mito serve de modelo arquetípico para o homem e se revela precedente às ações humanas.

Junito Brandão (2004) afirma que o mito se afigura como narrativa da Criação e relata como algo começou a existir a partir da interferência de um ser sobrenatural. Na assertiva de Brandão, o mito é uma representação coletiva que expressa o mundo e a realidade coletiva, sendo “a palavra, a imagem, o gesto, que circunscreve o acontecimento no coração do homem, emotivo como criança, antes de fixar-se como narrativa” (2004, v.1, p. 36). Sob forte influência de Gustav Jung, Brandão envereda pela psicologia analítica e afirma que os mitos traçam os padrões para a caminhada existencial por meio da dimensão imaginária. Os mitos oferecem caminhos diversos para a compreensão da formação coletiva de uma sociedade.

Ao classificar o mito como representação coletiva, Brandão, define que “o *mitologema* é a soma dos elementos antigos transmitidos pela tradição e *mitema* as unidades constitutivas desses elementos, mitologia é o ‘movimento’ desse material: algo de estável e mutável simultaneamente, sujeito, portanto a transformações” (2004, v.1, p. 38, grifos do autor). O estudo da mitologia, uma das fontes mais ricas para a Literatura, interessa-nos devido à sua plasticidade ao atender às necessidades estéticas e artísticas.

René Alleau (1982), ao diferenciar mito de fábula, afirma que o primeiro, na sua forma arcaica, assemelha-se às pedras brutas e não trabalhadas, não se prestando a atributos de divindades, pois ele é o próprio deus na sua opacidade. Para esse autor, o mito não se presta a alegoria, já que a única maneira de compreendê-lo é vivenciando-o e experimentando-o na sua opacidade, estranheza e trevas. Alleau ressalva que uma análise profunda do mito só ocorre quando se consideram os rituais iniciáticos, os quais são apreendidos de sua própria natureza e normas, visto que o “mito não é mais do que a mutação que ele opera em nós quando estamos fundidos nele” (1982, p.142-143). Compreendido por esse viés, o

vivenciar o mito está além da observação etnológica, da reflexão filosófica, da crítica histórica e da análise sociológica.

Segundo Alleau, o fato de confundirmos o que é mítico com o que é fictício é resultado da degradação interior e da pobreza espiritual de nossa sociedade. Para autor, as grandes civilizações não se limitaram a representar suas mitologias em monumentos, mas as conheceram do ponto de vista existencial e as vivenciaram de maneira concreta por meio de experiências do cotidiano. O enfraquecimento do mito em nessas sociedades decorreu porque “deixaram de possuir a força vital necessária para a penetração da mística dos seus mitos ancestrais, que começaram a interrogar-se a propósito deles em vez de se porem a elas próprias em questão” (1982, p. 143).

O mito, pela sua plasticidade, se adapta a novas configurações sociais, como podemos averiguar na sua retomada XX. Por outro lado, permanece a valoração negativa do vocábulo na acepção de mentira. Para E. M. Mielietinski, tal fenômeno é resultado do emprego do termo pela sociologia moderna, que o utiliza com diversas apreciações e diferentes sentidos. Mielietinski se reporta a W. W Douglas para se referir acerca da palavra mito, que, segundo o autor, se tornou um termo mais polêmico que analítico, uma vez que seu emprego problemático se origina da “oposição entre tradição e desordem, poesia e ciência, símbolo e afirmação, costumeiro e original, concreto e abstrato, ordem e caos, e intensividade e extensividade, estrutura e textura, mito e *logos*” (MIELIETINSKI, 1987, p.30).

Por outro lado, em pleno século XXI – mesmo em sociedades dessacralizadas –, assistimos à explosão dos mitos em várias manifestações artísticas. Na literatura, mediante a crise da linguagem, a retomada de assuntos míticos apresenta-se como algo frutífero. Os meios de comunicação de massa, como o cinema e a televisão, também se voltam para esse campo, como nos mostra o encantamento exercido pelos *best-sellers* – transformados em séries e filmes – em leitores e telespectadores de todas as idades e classes sociais.

Nos filmes, quase sempre há a retomada e a atualização do mito do herói, que age dentro de um contexto, mas que segue o mesmo padrão de submissão a provas, resguardando semelhanças com o modelo original, como podemos averiguar nas sagas de Percy Jackson, escrita por Rick Riordan, que atualiza o mito do herói Perseu de acordo com o contexto do século XXI; e *Senhor dos anéis* – J.R.R. Tolkien, que apresenta um sincretismo das mitologias celta, cristã e órdica.

De acordo com Mielietinski (1987), a literatura, no seu processo de evolução, utilizou os mitos com fins estéticos, como organização da matéria artística. O autor também respalda a ideia de que, na primeira década do século XX, houve um movimento forte de remitologização, ou renascimento do mito, de maneira tempestuosa e que englobou diversos aspectos da cultura europeia. O mito é retomado como algo vivo e que tem uma função social, como demonstra a mitocriação política. De acordo com essa vertente, o mito relaciona-se com o ritual e com a acepção do eterno repetir-se, identificando-se com a ideologia, com a psicologia e com a arte.

Quanto ao processo de remitologização na literatura, o autor analisa como esse fenômeno ocorre em escritores como Thomas Mann (1875-1955), James Joyce (1882-1941) e Franz Kafka (1883-1924). Nos dois primeiros, produzir uma literatura mitologizante significa recorrer a fontes antigas e ao inconsciente, atos deflagrados pelo intelectualismo científico consciente e livresco, em que o mito é retomado em sincretismo com a história. Em relação ao escritor tcheco, Mielientinski sublinha que continua discutível se tal processo acontece de maneira consciente ou não. Segundo o autor, o psicologismo é fundamental para os escritores, considerando que eles se voltam para questões inconscientes e utilizam-se do monólogo interior e do fluxo de consciência para dar ênfase à ação centrada no interior da personagem como técnica narrativa, e, conforme suas palavras, “a psicologia estritamente individual é ao mesmo tempo universalmente humana, o que abre o caminho para a sua interpretação em termos simbólico-mitológicos” (1987, p. 352).

Para o autor de *A poética do mito*, mesmo diante de todas essas divergências na definição de mitologia, o mito se tornou um dos conceitos centrais da sociologia e da teoria da cultura do século XX. Observamos, segundo suas concepções, a grande influência da psicanálise sobre a sociologia que se “psicologizou”. Já no campo filosófico, Mielietinski aponta que a reviravolta em relação ao mito foi impulsionada pelos progressos históricos e ideológicos gerais na cultura europeia ocidental do final do século XIX e início do XX. Para Mielietinski, o estudo etnológico dos próprios mitos antigos, embora de maneira gradativa, também sofreu mudanças. Ao tornar o mito assunto da psicologia, de certa maneira, ele ganha *status* científico.

Northrop Frye (2000), na tentativa de explicar o significado do termo mito em crítica literária, dedica, em *Fábulas de identidade*, um ensaio à discussão do tema. Para ele, o mito é um elemento estrutural na literatura, já que literatura como um todo é uma mitologia deslocada. Logo, o mito torna-se assunto a ser discutido pela crítica literária porque “o mito é e sempre foi um elemento integrante da literatura, o interesse de poetas pelo mito e pela mitologia tem sido notável e constante desde a época de Homero” (2000, p. 28). Quanto à relação mito e literatura, ressalva que o mito

fornece os principais contornos e a circunferência de um universo verbal que é mais tarde ocupado pela literatura. A literatura é mais flexível do que o mito e preenche esse universo de modo mais completo: um poeta ou romancista pode trabalhar em áreas da vida humana aparentemente distantes dos deuses vagos e dos resumos narrativos gigantescos da mitologia. Mas em todas as culturas, a mitologia se funde imperceptivelmente na e com a literatura [...]. Deveríamos esperar, portanto, que houvesse uma grande quantidade de obras literárias derivadas diretamente de mitos específicos [...]. Mas o estudo das ligações entre mitologia e a literatura não se confina a tais ligações de correspondência. Em primeiro lugar, a mitologia, como estrutura total, que define as crenças religiosas, as tradições históricas e as especulações cosmológicas de uma sociedade – em resumo, a extensão inteira de sua expressividade verbal –, é a matriz da literatura; a poesia maior fica retornando a ela. Em cada época, os poetas que são pensadores [...] e que estão profundamente preocupados com a origem, o destino ou os desejos da humanidade – com qualquer coisa que pertença aos contornos mais amplos daquilo que a literatura pode expressar – dificilmente consegue achar um tema literário que não coincida com um mito. (2000, p. 41).

Em *Anatomia da crítica* (1973), Frye conceitua o processo de deslocamento como adaptação do mito e da metáfora aos cânones da moralidade ou da plausibilidade. Cánovas (1983), comentando pressupostos teóricos de Frye, afirma:

O mundo mítico é abstrato ou puramente literário, não afetado “pelos cânones da adaptação plausível à experiência comum”. O realismo constitui a arte do símile implícito, enquanto no mito ocorre a identidade metafórica implícita. Neste, estão isolados os princípios estruturais da literatura, ao passo que no realismo são percebidos estes “mesmos” princípios estruturais, ajustando-se a um contexto de plausibilidade. Devido à ocorrência de problemas técnicos, a presença de uma estrutura mítica na ficção realística só se torna possível mediante a utilização de artifícios, aos quais o teórico atribui a “deslocação”. (1983, p. 79).

A volta à mitologia é algo intrínseco a cada escritor, assim como a maneira como irá burilar esteticamente esse material. André Siganos (1993) procura

diferençar o mito enquanto narrativa de caráter arcaico e fundador do mito literário. O primeiro é denominado mito literalizado, cuja existência é oriunda de relatos orais; o segundo apresenta inumeráveis versões literárias a partir de um texto literário historicamente datado. Ambas são “narrativas firmemente estruturadas, simbolicamente sobredeterminada de inspiração metafísica (mesmo sagrada) que repete o sintagma de base de um ou vários textos literários<sup>3</sup>” (SIGANOS, 1993, p.32, tradução nossa).

Na assertiva de Siganos, existem ainda textos fundadores que apresentam caráter híbrido como é o caso de *Édipo Rei*, cuja origem é a tradição oral, daí ser considerado mito literalizado, mas, devido ao fato de estar condicionado a retomadas no seio da literatura, pode ser conceituado também como mito literário. Um dos exemplos mais bem realizados do mito literário é a personagem Beatriz, de *A divina comédia*. Dante Alighieri literaliza a figura histórica de Beatriz, que serve de modelo arquetípico para as produções artísticas procedentes, como a própria literatura e a música.

Lygia Fagundes Telles, apesar de possuir um mitoestilo, o qual, conforme Vera Maria Tietzmann Silva (2001, p. 42), se caracteriza pela recorrência de imagens e temas que se repetem, não chega a criar mitos particulares ou literários. Ela atualiza velhos mitos da tradição oral, dando-lhes nova roupagem, sem desarticulá-los de seus esquemas originais. Para Dabezies (2005), o mito não é um assunto particular de alguém e sim da coletividade, e, em criação literária, ele intervém na relação do escritor com sua época e seu público, assim como o texto literário não é o próprio mito, mas a maneira pela qual ele retoma e reedita imagens míticas.

A ficção lygiana se apresenta a meio caminho de forças conscientes e inconscientes. O imaginário, como a própria ficcionista afirma, é campo fecundo para sua escrita, é dele que o mito surge para povoar novamente a imaginação humana. A produção literária de Lygia Fagundes Telles é prenhe de mitos, que são atualizados tendo em vista as configurações sociais e culturais da escritora e do seu público. O mito da Grande Mãe e do deus Dioniso são exemplos da retomada de narrativas míticas pelo ficcionista.

---

<sup>3</sup> une récit fermement structuré, symboliquement surdéterminé, d’inspiration métaphysique (voire sacré) reprenant le syntagme de base d’un ou plusieurs texte fondateurs” (SIGANOS, 1993, p. 32).

Mircea Eliade (1907-1986), historiador das religiões, privilegia em seus estudos a experiência coletiva, que pode ser apreendida por meio das religiões e dos mitos. Com Eliade, compactuamos com a ideia de mito como narrativa que revela um modelo exemplar para a conduta humana e nos ajuda no processo de compreensão do pensamento contemporâneo. Para essa vertente, o mito é atualizado, nas sociedades modernas, não mais pelo rito, como nas sociedades arcaicas, e sim pela narrativa, dentre elas, o romance. Para Eliade, o mito aparece camuflado na vida do homem não religioso, daí ser destituído do seu caráter sagrado.

Sublinha o historiador das religiões que os conteúdos e as estruturas do inconsciente assemelham-se, de maneira surpreendente, com figuras mitológicas. Mas a mitologia não pode ser considerada produto do inconsciente. Tal postura o diferencia substancialmente de Jung, que defende serem os sonhos manifestações inconscientes de motivos mitológicos. Outro aspecto que diferencia os estudos de Eliade dos de Jung é a maneira como ambos definem o arquétipo. Este é definido por Eliade, em *Mito do eterno retorno* (1992), como modelos exemplares descritos nos mitos. Segundo José Benedito de Almeida Jr. (2013), tal concepção define vários elementos da vida das sociedades arcaicas, tais como: as construções, a agricultura, o trabalho em geral.

Almeida Jr. (2013) disserta também sobre a dupla significação do arquétipo para Eliade. Para tal, o autor discute a relação mito e arquétipo. A primeira significação coloca em evidência as estruturas semelhantes entre todas as mitologias e que possibilitam o estudo comparado dos mitos. Aqui, sobressaem as semelhanças entre as histórias sagradas de diferentes culturas. Já a segunda diz respeito à relação mito e rito em que os “arquétipos seriam os *modus operandi* dos rituais: são as ‘ideias’ ou ‘verdades eternas’” (ALMEIDA JR., 2013, p. 155-156). Nessa perspectiva, os arquétipos são definidos como orientações dadas aos homens pelos deuses, cuja finalidade é a de religação entre o sagrado e o profano.

Carl Gustav Jung (1875-1961) é fundador da psicologia analítica. Essa vertente da psicologia diferencia-se das demais, pois se utiliza do método de ampliação que visa a entender as manifestações do inconsciente a partir das tradições da alquimia, da mitologia e do estudo comparado da história das religiões. Um dos conceitos ampliados por Jung é o de libido, compreendido por muitos estudiosos do inconsciente como energia puramente sexual. A libido, quando não

direcionada para a neurose, é postulada por Jung como energia psíquica em movimento, cuja finalidade seria o equilíbrio das forças psíquicas.

Jung é o grande influenciador dos pesquisadores do inconsciente, cujas pesquisas se voltam para a análise estrutural do arquétipo. Ele concebe os arquétipos como imagens primordiais localizadas no inconsciente coletivo, configurando-se como categorias herdadas e que são conservadas pelo inconsciente pessoal. Nos últimos trabalhos, após críticas a esse conceito e que perduram até hoje, Jung procura esclarecer o que ele entende por arquétipo “um elemento vazio e formal em si [...] uma possibilidade dada a priori da sua forma de representação. O que é herdado não são as ideias, mas as formas” (2007, p. 91). Subentende-se que não se herda o pensamento, mas sim a potência, ou seja, a capacidade de atualizar o arquétipo.

O autor de *Os arquétipos coletivos* diferencia inconsciente coletivo do inconsciente pessoal. O primeiro se configura como camada mais profunda da psique, em que os conteúdos são universais, idênticos em todos os seres humanos e que constituem um “substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo” (2007, p. 15). Já o segundo repousa sobre o primeiro e diz respeito às questões relacionadas ao indivíduo e à cultura na qual se encontra inserido. Os conteúdos do inconsciente pessoal já foram conscientes, mas se encontram reprimidos ou esquecidos pela consciência, por isso são tratados por Jung como complexos, enquanto os de ordem coletiva são constituídos essencialmente de arquétipos universais.

Gilbert Durand continua e aprofunda os trabalhos de Gaston Bachelard, de Carl Gustav Jung, de Mircea Eliade e de tantos outros, dos quais ele mesmo se reconhece devedor. No entanto, a sua concepção acerca do termo arquétipo encontra-se intrinsecamente ligada ao conceito de mito. Ao conceituar o mito como esforço de racionalização, visto que utiliza o fio do discurso, Durand postula que os símbolos se expressam em palavras e os arquétipos em ideias. Diferenciando-se de Jung, Durand concebe o esquema como força dinâmica e afetiva, sendo inata ao homem, porque reproduz seus gestos primordiais. Enquanto os arquétipos são substantivações dos esquemas, já que sua função é servir de mediador entre os esquemas, que são subjetivos, e as imagens simbólicas oriundas da cultura.

Em *As estruturas antropológicas do imaginário* (2002), Durand organiza as imagens em torno de dois regimes antagônicos, denominados por ele de diurno e

noturno, subdividindo-se este em noturno místico e noturno sintético. O diurno caracteriza-se como sendo o da não aceitação da morte, o da luta e o do herói. É o regime da antítese, caracterizado pelo binarismo das imagens. Ele se estrutura pela dominante postural e se divide em duas partes.

A primeira é intitulada pelo autor de “As faces do tempo” e volta-se para os símbolos teriomórficos, nictomórficos e catamórficos, os quais se referem à animalidade, à noite e à queda, respectivamente. A segunda é nomeada pelo antropólogo do imaginário de “O cetro e o gládio”, e nela o autor se debruça sobre os símbolos de ascensão, que são definidos pelas imagens de elevação e de verticalidade, e os símbolos espetaculares, os quais se relacionam à visão, à divisão e que foram denominados pelo autor de diaréticos.

O regime noturno da imagem também foi dividido por Durand em duas partes. A primeira é denominada pelo autor de “A descida e a taça”, trata dos símbolos da inversão, da intimidade e das estruturas místicas. Nesse regime, há a valoração da linguagem eufêmica em que a queda se transforma em descida e o abismo em ventre acolhedor. As trevas são benfazejas, pois se afiguram como repouso. A morte deixa de ser temida e ganha conotação positiva, de retorno ao berço. Buscam-se os lugares aconchegantes do continente e do *habitat* em que o ser apequena-se para habitar espaços íntimos minimizados. A Grande Mãe Terrível do regime diurno transforma-se na Grande Mãe benfazeja que acolhe e alimenta.

Na segunda, “Do denário ao pau”, Durand se volta para os ritmos cíclicos, para o mito do progresso e a manifestação da estrutura sintética na história. No regime noturno sintético, busca-se a harmonização e o equilíbrio dos contrários. Ele é regido pela dominante cíclica. Há a valorização do tempo, ele não representa mais a finitude da vida, mas o progresso, o movimento. Nessa dominante, sobressaem-se as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, símbolos do retorno e da tecnologia.

Maria Zaira Turchi (2003,), ao voltar-se para os pressupostos teóricos enunciados por Durand, afirma que os regimes do imaginário se configuram como agrupamentos de estruturas vizinhas, sendo, portanto, “um conjunto de elementos heterogêneos, reunidos empiricamente numa permanência” (p.29). Para cada estrutura predomina um esquema, o qual é expresso por verbos, como *distinguir*, quando se trata do regime diurno; *confundir*, quando as imagens remontam ao

regime noturno místico; e *ligar*, no caso do noturno sintético. Observamos que tais verbos se estendem a outros do mesmo campo semântico.

Tendo em vista a noção de arquétipo para os estudiosos elencados, ressaltamos que nosso foco recairá sobre os arquétipos e sua manifestação por meio de imagens simbólicas. Ao lançarmos mão da expressão “imagens simbólicas”, nós a utilizaremos ora à luz da psicologia junguiana, ora à esteira do imaginário durandiano. Para a vertente psicológica, os sonhos se apresentam impregnados de símbolos, que são manifestações do inconsciente, e, ao serem assimilados pelo consciente, adquirem um caráter totalizador. Para a antropologia do imaginário, é por meio do símbolo que a força da imagem se manifesta. O símbolo se apresenta como mediador entre as imagens que emanam do meio cósmico e social numa troca incessante entre forças universais e particulares da cultura de onde emerge.

Esta tese se alicerça num cabedal de conceitos extraídos da crítica do imaginário e da psicologia junguiana que dialogam entre si. Acerca da psicologia analítica, reportamo-nos aos termos “tomada de consciência”,<sup>4</sup> compreendida como espécie de maturação psicológica; “morte simbólica”, processo vivenciado por meio do rito iniciático”; “vivência da *anima* e do *animus*”, compreendidos como personificação feminina e masculina na psique, respectivamente, do homem e da mulher; e, por fim, nos voltamos para o conceito de “sombra”, a parte obscura da nossa personalidade, que faz vir à tona tendências e impulsos que negamos existir em nós e que relegamos a outras pessoas.<sup>5</sup>

Outro conceito da psicologia junguiana que utilizaremos é o de “processo de individuação”. Para vivenciá-lo é necessário que o indivíduo se submeta, de maneira consciente, ao poder do inconsciente. Isso significa ouvir e compreender essa parte profunda da psique que vem à tona através dos sonhos. A psicologia junguiana concebe o processo de individuação como um esquema formado por um conjunto de sonhos que obedecem a uma determinada configuração. Essa linha de pensamento propõe uma análise contínua e sistemática dos sonhos para que haja a percepção

---

<sup>4</sup> O termo consciência ora é utilizado no seu sentido denotativo, como ato de julgar as próprias atitudes do ponto de vista moral; ora é usado na acepção adotada pela psicologia analítica de Jung em que a consciência – cujo centro regulador é o ego, é a parte da psique em que o “eu” consegue mensurar sua própria identidade. Ambas acepções serão utilizadas ao longo da tese.

<sup>5</sup> A sombra nem sempre se apresenta como algo ruim, podendo, por exemplo, ser a beleza de alguém que não a alcança em si, mas que a projeta em outrem.

da ação de uma tendência reguladora oculta, responsável pelo processo lento e bastante sutil de crescimento psíquico.

## 1.2 A morte mítica: o processo de renovação da vida

Podemos considerar a origem e a finitude da vida como os dois maiores dramas do homem. No entanto, mais que temor, a humanidade tem demonstrado fascínio perante esses dois mistérios, como averiguamos no conjunto de crenças que se voltam para os mitos cosmogônicos e escatológicos, que, sem dúvida, encontram respaldo na vivência do *homo religiosus*, nos primórdios da religião. Diante da experiência do limite, do sentimento de impotência, o homem buscou, primeiramente, no mito e, a seguir em dogmas religiosos, o sentido para o sentimento de finitude pelo qual é tomado.

A literatura, como umas das manifestações mais profundas da experiência humana, fez da morte um dos seus assuntos mais recorrentes. Todavia, antes de fascinar os escritores de todos os tempos, percebemos em mitologias dos povos a relevância dada ao tema, com a elaboração de mitos para explicá-la, como ocorre na mitologia grega, que, quase sempre, serve de modelo para a cultura ocidental. A religião egípcia também mostra sua inquietude ao se deparar com a efemeridade da vida. Dessa preocupação surge a crença na imortalidade e a realização de práticas mágicas para assegurar bem-estar aos mortos.

O medo da finitude e a busca pela imortalidade aparecem pela primeira vez na *Epopéia de Gilgamesh*. Nesse poema, o herói Gilgamesh é tomado pelo desespero diante morte de Enkidu, seu amigo inseparável. Angustiado com a sua condição de mortal, lança-se numa busca pela imortalidade. Nessa procura, o herói encontra Utnapishtim, sobrevivente de um grande dilúvio que acabara com toda a humanidade. Utnapishtim conta a Gilgamesh sobre uma planta que cresce sob o mar e que confere a imortalidade. Depois de muitas dificuldades, o herói consegue obtê-la. No entanto, a planta é roubada por uma serpente.

No *Dicionário mítico-etimológico* (1993) Brandão esclarece que, diferente da língua grega, em que a morte pertencia ao gênero masculino, o latim optou por preservar o gênero feminino e, sem criar um mito individual, fez da deusa *Mors* uma simples abstração personificada, da qual se origina a palavra morte:

Mors, Mortis, Morte. A raiz é *mer* –, extinguir, morrer”. *Mors, Mortis* tem por base *\*mrti* –, sem dúvida proveniente de um composto, isto é, da raiz supracitada e de um adjetivo em *\*-to-*, que aparece em *mor-tu – us*, “morto”, grego *βροτός* (*bro-tó-s*), “mortal”. O latim, todavia, apoiando-se no verbo *mori*, “morrer”, presente *morior*, “eu morro” elaborou uma forma simples, como aconteceu com sânscrito *mrtih*, “morte”. (1993, p. 224).

Já Tassilo Orpheu Spalding ressalta que, na mitologia romana, a morte era uma divindade infernal. Filha da noite fora concebida sem a participação de um deus. Tanto na mitologia grega como na latina, ela nasceu da noite e foi gerada sem a participação masculina. A aceção de morte apresentada por Spalding é negativa, já que ela é considerada inimiga implacável da espécie humana, sendo odiada também pelos deuses. Sua representação iconográfica não difere muito da consagrada pela cultura popular, perpetuada até hoje: “Representavam-na com o rosto pálido e desfeito, os olhos cerrados e coberta de véus; na mão trazia uma foice. O galo, o teixo e o cipreste lhe eram consagrados” (1993, p. 98). Tal caracterização prevalece no imaginário coletivo, como atesta o *Dicionário Priberam*, que – dentre algumas aceções, como: ato de morrer, fim da vida, destruição, causa de ruína, cessação da vida – a descreve como esqueleto nu ou envolto em mortalha, armado de foice.

Apesar da conotação negativa dada à morte, sua representação, sobretudo na literatura, vem-se modificando ao longo dos anos. Observamos que seu caráter nefasto muitas vezes ganha contornos positivos, como averiguamos na produção romântica, que buscava na extinção da vida a solução para dramas existenciais e que influenciou as gerações de escritores que vieram depois. “O homem e a morte”, de Manuel Bandeira, afigura-se como exemplo dessa herança romântica. Nesse poema, a relação do homem com a morte se modifica. Inicialmente, ela é imaginada como um ser medonho e armado com foice, porém, ao se apresentar ao sujeito lírico, ela o surpreende, por ser uma figura feminina que se mostra delicada. No diálogo entre ambos, no qual ela declara que veio libertá-lo de sofrimentos e humilhações, sobressai seu caráter benfazejo.

A aceitação e compreensão da finitude como algo benfazejo não foi criação da literatura. Esse tipo de pensamento pode ser verificado em sociedades consideradas arcaicas pela mentalidade moderna. Nelas, averiguamos a presença e a comemoração consciente da morte, seja ela simbólica ou efetiva. É comum, em

tribos indígenas brasileiras, e entre alguns povos africanos, a preparação e a efetivação de uma série de ritos de passagem, como, por exemplo, o iniciático, no qual o neófito morre enquanto criança para assumir a vida adulta. Essas sociedades estabelecem relações entre os ciclos sazonais e a morte, com destaque para os ritos e celebrações que promovem o fim e a renovação dos ciclos e que interferem de maneira direta na vida da comunidade.

Em *Tratado de história das religiões* (1977) Eliade discorre amplamente acerca do simbolismo vegetal e seus ritos que levam ao processo de regeneração. A árvore configura-se como centro desse simbolismo, o qual pode ser apreendido em diversas sociedades, onde ela era vista como objeto religioso. Contribui para a sua sacralidade o seu poder de regeneração e aquilo que ela manifesta. Todavia, Eliade sublinha que, para validar esse poder, é preciso uma ontologia que evidencie o pensamento de que a árvore traz em si forças sagradas. Corrobora para tal, o fato de ela ser vertical, conectando níveis cósmicos, já que suas raízes assentam-se no mundo subterrâneo, enquanto ela se estabelece na terra e sua forma aponta para o alto.

Ademais, a árvore perfaz todo um ciclo cósmico – nasce, cresce, perde as folhas e depois volta a recuperá-las, demonstrando assim o poder de renovação, em que se morre para ressuscitar. Eliade adverte que nunca houve um culto direcionado à árvore no qual ela fosse o centro de adoração. Mas ele ressalva que se prestava culto àquilo que ela revelava, denotava e significava. O seu valor sagrado encontra respaldo no fato de que está sempre presente em lugares sagrados, considerados “centros do mundo”.

Ao discorrer sobre o processo em que dimanam a vida e a regeneração, Eliade faz um percurso por várias culturas em que a Árvore da Vida se encontra atrelado aos mitos da vegetação, em especial, ao da Grande Deusa ou da Grande Mãe. Tal associação respalda-se no fato de a Grande Deusa representar o processo incansável da Criação que, segundo ele, é a expressão mítica da intuição primordial, em que sacralidade, vida e imortalidade se encontram num centro. Ambas se aproximam quanto ao sentido simbólico de regeneração da vida propiciada pela morte. Encontram-se ligados a esse mito os deuses vegetais, tais como Osíris, Dioniso e Adônis. Todos eles foram submetidos a mortes violentas, mas sucedidas de renascimentos. Junta-se a essas mortes, a de Cristo, símbolo maior do

cristianismo, cuja morte violenta torna-se necessária para restaurar a vida dos descendentes de Abraão.

Por mais recusa que a morte possa causar, não podemos negar os laços intrínsecos que ela mantém com a vida. Um bom exemplo, para ilustrar tal assertiva, são as células do corpo humano que passam por constantes renovações, pois, enquanto algumas morrem, outras tantas nascem. Esse mesmo processo rege a natureza, como atestam os ciclos sazonais. A leitura de estudos que se voltam para as sociedades agrárias revela como a natureza é regida por ritmos cósmicos. Em muitas dessas sociedades, a morte é concebida como mudança temporária, sendo também necessária, já que propicia o processo de renovação da vida.

Sobre a concepção mítica da imortalidade, Morin (1997) assegura que ela se encontra intrinsecamente ligada à afirmação da individualidade. Esse processo implica a relação totêmica, na qual o homem arcaico se reconhece como animal, planta e passa a operar analogias entre o ciclo vida e morte no reino vegetal e animal. Dessa observação nasce a primeira percepção de si como realidade e o reconhecimento do seu duplo. Essa descoberta desvia a imortalidade para o duplo, pois, “este duplo é a sua individualidade triunfante da vida e da morte, sua individualidade ainda muito grande para ele” (1997, p. 101). Ainda, nas palavras de Morin:

E a morte vai ser apropriada mágica e miticamente. As duas concepções primeiras e universais da morte na humanidade vão se cristalizar, uma em torno do cosmomorfismo, isto é, a metamorfose ou a integração cósmica onde, no entanto, o indivíduo se insere e se sustenta (morte-renascimento, morte-reposo, etc), a outra em torno da sobrevivência do duplo, onde a individualidade se afirma além da morte, que ela antropomorfiza totalmente. (p. 101-102).

Para o antropólogo – ao se desagregar da mágica – a técnica que, num primeiro momento, se apresentava envolvida em encantamento, substituiu a magia e a fez desaparecer juntamente com o mito. Tal fenômeno ocorre a partir do momento em que o pensamento racional, revestido de incredulidade e crítica, dissolve o mito da imortalidade. Entretanto, o autor adverte que, no interior da racionalidade, o terreno da morte permanecerá como a zona da sombra, na qual mito e magia triunfam.

### 1.3 Potências criadoras: deuses da morte e do renascimento

Diante do mistério da morte e de sua não aceitação como fim absoluto, o homem, consciente de sua finitude, também irá buscar nos mitos não apenas uma explicação para morte, mas, sim, como dela poderá fazer brotar a vida novamente. Em mitos como os de Osíris, de Adônis, de Dioniso e de Átis a morte é responsável pelo processo de regeneração e fertilização da vida, sendo sucedida de renascimento e o seu poder de regeneração se relaciona com divindades femininas. Tais mitos associam-se diretamente à natureza e encontram no processo de renovação um simbolismo expressivo.

Na perspectiva de Eliade, em sociedades onde a origem humana remonta aos deuses vegetais, torna-se necessária a consumação da vida humana até ela se esgotar, evitando assim as possibilidades de recriação. Do contrário, quando a vida é interrompida de maneira abrupta ou violenta, ela não se esgota e poderá prolongar-se, metamorfoseando em vegetal, como planta, fruto e flor. Para ilustrar seu pensamento, o etnólogo cita os mitos de heróis como Átis, Osíris e Adônis, cujas mortes violentas deram origem a vegetais. Para Eliade, a morte desses deuses representa a ato cosmogônico da criação dos mundos, uma vez que tal acontecimento é sempre resultado do sacrifício de um gigante ou do auto-sacrifício de uma divindade. Observamos, no conjunto de crenças que regem o cristianismo, o sentido da face criativa da morte de um deus, não renegando assim o passado mítico. Cristo o atualizou e se transformou no símbolo máximo do sacrifício, cuja finalidade é a promessa de renascimento e de vida nova para os seus seguidores.

Sabe-se que a mitologia egípcia influenciou de maneira significativa a mitologia grega. Em *Os mistérios da mulher* (1985), M. Esther Harding traça alguns paralelos entre o mito de Osíris e Ísis com os gregos, sobressaindo as semelhanças entre a deusa Isis, que sai à procura do amado, e Deméter, na sua jornada em busca da filha raptada por Hades. O mito de Osíris se encontra entrelaçado ao de sua irmã e consorte Ísis, casal benéfico que personifica a fertilidade do Nilo. Narra a mitologia egípcia que Osíris foi vítima da inveja do seu irmão Set, que o afogou, esquartejou e depois espalhou seus restos mortais na região do Nilo. Ísis sai à

procura do amado e consegue recuperar as partes do seu corpo, à exceção do órgão sexual. A deusa o recria usando limo e saliva. De posse do cadáver, insufla vida nele e se torna fecunda, gerando Hórus, que ela esconde devido à hostilidade de Set.

Nas asserções de Chevalier e Gheerbrant, Osíris é, primeiramente, identificado como deus agrário, pois simboliza a força inesgotável da vegetação, a continuidade dos nascimentos e renascimentos e também o drama da existência humana. Para esses autores, há um detalhe do mito de suma importância para a sua compreensão, que diz respeito ao seu poder de fertilização e que foi negligenciado na sua propagação. Tal detalhe consiste no fato de o pênis do deus ter sido engolido por um peixe, este seria o seu iniciador por conduzi-lo à vida nova. Essa interpretação explicaria a crença de que a sua decomposição favorecia a germinação das plantas do vale do Nilo.

Para Junito Brandão, Dioniso e Osíris possuem traços em comum, como o poder de se livrarem da morte, sempre renascendo. Eles se aproximam ainda quanto à morte violenta. Amplamente revisitado pela literatura, Dioniso é um dos deuses mais complexos da mitologia grega, possuindo várias versões que reúnem características da Grécia e de regiões vizinhas. Na mais conhecida, ele é filho de Zeus e da princesa tebana Sêmele. Hera, com ciúmes do seu consorte, trama contra a rival ao incutir nela o desejo de ver o amante em sua magnitude. Zeus, que havia prometido nada negar à amante, não tendo como recusar tal pedido, a fulmina com seus raios e trovões. A mortal estava grávida e, para salvar o fruto da relação deles, Zeus tira o feto do ventre da mãe e o gesta em sua coxa.

Em *Teatro grego: tragédia e comédia* (1990), Brandão afirma que o primeiro Dioniso teria se chamado Zagreu e era filho de Zeus com Perséfone. Ele era o preferido do pai e estava destinado a suceder o pai dos deuses e dos homens no governo do mundo. Para protegê-lo dos ciúmes de Hera, Zeus o confiou aos cuidados de Apolo e dos Curetes, que o criaram nas florestas do monte Parnaso. Ao descobrir o paradeiro do deus, Hera incita os Titãs a raptá-lo e devorá-lo. Para o mitólogo, Atena, ou ainda Deméter, teria salvado o coração de Dioniso. Esse órgão teria sido entregue a Sêmele que o engoliu.

A tese defendida por Brandão é que Sêmele, dentro do sincretismo grego, foi transformada em princesa, passando a ser considerada uma das mutações da Grande Mãe. Essa vertente do mito considera que Dioniso é um deus agrário,

ligado às potências criadoras da vegetação. Sua origem primeira remete diretamente ao mito da Grande Mãe, já que a sua genealogia o coloca como ascendente de Deméter.

Compartilha dessa perspectiva Ann-Déborah Lévy, para quem a paixão de Dioniso – que o leva ao sofrimento e ao aniquilamento – se vincula ao simbolismo vegetal. As sucessivas mortes do deus e o seu livre trânsito pelas fronteiras da vida e da morte demonstram sua perceptível ligação com as divindades vegetais, deusas que são abstrações da Grande- Mãe, ou da Mãe-Terra. Tais deusas estão inscritas na tradição agrária e personificam o processo incessante entre vida e morte, uma vez que a Terra é a mãe que a todos nutre, sendo também o berço que acolhe depois da existência. Sublinhamos esta estreita relação também nos mitos de Adônis e Átis.

Hélène Tuzet se baseia numa narrativa mais antiga para discorrer sobre Adônis. Nela, Adônis é fruto do incesto entre Mirra e seu pai Cíniras. Depois de expulsa de casa, ela implora aos deuses que a transformem em árvore. Eles a metamorfoseiam na árvore mirra, cuja resina simboliza suas lágrimas. Ao se abrir, o tronco dá à luz um menino que, devido à sua beleza, comove Afrodite. No intuito de protegê-lo, a deusa o entrega a Perséfone. Ele será disputado na adolescência pelas duas divindades. Para resolver o embate entre ambas, Zeus determina que ele viva um terço do ano com cada uma delas e, no outro, ele ficaria livre. Entretanto, ele opta por passar o tempo livre ao lado de Afrodite. Enciumado, Ares, amante da deusa, para se vingar do belo mancebo, desperta nele o amor pela caça. Numa caçada, ele foi mortalmente ferido por um javali. Afrodite, desesperada, colhe o seu sangue e dele faz nascer a anêmona. O fato de ele ter livre acesso ao mundo dos mortos e dos vivos fortalece a ideia de morte e renascimento.

Na versão do mito de Adônis contada Thomas Bulfinch, Afrodite teve o peito ferido por uma das setas de Eros quando brincava com ele ainda pequeno. O ferimento foi profundo, e, antes de curá-lo, viu Adônis e se enamorou dele perdidamente, a tal ponto de não mais se interessar por nada, a não ser pelo amado, transformando-se, inclusive, em caçadora. A deusa, sabendo da fascinação do amado pela caça, adverte-o do perigo que isso representava. No entanto, ele não segue as advertências da mãe de Eros e atinge um javali com o seu dardo. O animal revida a agressão e o fere mortalmente.

A imortal, diante do corpo agonizante do amado, a ele se dirige: “– Sua ação, porém, constitui um triunfo parcial. A memória do meu sofrimento perdurará, e o espetáculo de tua morte e de tuas lamentações, meu Adônis, será anualmente renovado. Teu sangue será mudado numa flor; este consolo ninguém pode negar-me” (BULFINCH, 2006, p. 74). Após proferir tais palavras, a deusa espalhou néctar sobre o sangue e os dois se misturaram, fazendo nascer a anêmona, flor de vida curta, cujos botões são abertos pelo vento, que espalha também suas pétalas. Segundo Bulfinch, o gesto da deusa dá origem a denominação de flor-do-vento e se tornou símbolo tanto de nascimento como de morte.

Segundo Hélène Tuzet (2005), o mito de Adônis, desde sua introdução na Grécia, está ligado à poesia. As celebrações dedicadas ao amado de Afrodite colocavam em cena rituais de cantos, os quais eram recomendados a poetas renomados. Para a autora, a descida aos infernos e também o drama do amor entre uma imortal e um adolescente ameaçado pelo tempo são temas que persistem na poesia e fascinam poetas de todos os tempos, que encontram analogias entre o ato de escrever e morrer.

Outro mortal que irá despertar o amor de uma deusa é Átis. Ele era um jovem pastor dedicado ao culto da deusa Cibele, que o amava. Ele lhe havia prometido castidade, no entanto, se enamorou da ninfa Sangáride. Enciumada, a deusa matou a ninfa e o enlouqueceu. Átis, num momento de crise, se mutila. Arrependida, a divindade o metamorfoseou em pinheiro. O culto a Átis encontra-se ligado à celebração dedicada a Cibele, Grande Deusa da vegetação que era venerada pelos romanos. Essa associação encontra respaldo no fato de ele morrer e ressuscitar periodicamente, simbolizando os ritmos agrários que denotam a morte fecunda. Conforme Chevalier e Gheerbrant, tal culto é “dominado pelos estranhos amores da deusa, por ritos de castração e pelos sacrifícios sangrentos do taurobólio” (2009, p. 237).

Nesse tipo de sacrifício, o animal era imolado sobre uma pedra crivada por furos e embaixo dela ficava o pecador, para receber a ablução do sangue do sacrificado. Há semelhanças bastante evidentes entre a descrição do tipo de imolação dedicada à deusa e a morte de Cristo. Conforme Eliade (1977), a cruz, na qual o filho de Maria foi crucificado, foi posta sobre o local onde Adão estava sepultado, e o sangue de Cristo penetrou a terra até atingir seu crânio, lavando-o e

libertando-o dos seus pecados. Vale ressaltar que – ao pecar contra o Criador – Adão e Eva rompem com a ideia de vida eterna e sem morte.

À luz da psicologia junguiana, o fato de Átis ser transformado em pinheiro esclarece a importância que essa árvore assume nos cultos a Cibele. Em tais celebrações, um pinheiro era cortado após ser enfeitado com grinaldas e com uma imagem de Átis. A deusa então o tomava e o levava até sua gruta para assim lamentar a perda do mortal. Jung destaca que a árvore simboliza o filho que a mãe recolhe em seu seio materno/caverna. O autor ressalta que a árvore também ganha conotação simbólica de mãe – assim como o tema da cruz de Cristo se vincula a Maria –, já que a imagem de Átis, pendurada no pinheiro, representa a união entre mãe e filho.

Outro aspecto importante apontado por Jung diz respeito ao fato de o mortal não se libertar da mãe, daí ter a necessidade de pendurar-se nela, e o corte ser apreendido como paralelo da castração. É importante ressaltar que, nesse mito, a castração é vista como o sacrifício da libido. Em termos psicológicos, a mãe afigura-se como o inconsciente frente ao consciente. O tema da morte como sacrifício se encontra atrelado aos mitos da Grande Mãe, matriz em torno da qual as imagens constelam.

#### **1.4 A morte: perspectivas distintas**

Como mencionamos, a morte provoca no homem não apenas o sentimento de temor, mas também o de fascínio, suscitando uma resposta contrária, de encantamento, como verificamos na produção literária dos românticos. No “Gênesis”, ela é uma decorrência da rebeldia do primeiro homem, caracterizando-se como punição à criatura que transgrediu as normas impostas por seu Criador. A partir daí, para o homem cristão, torna-se um fenômeno inerente à vida a que todos os seres vivos estão submetidos.

O terror que muitos têm da morte pode ser explicado pelo fato de ser uma experiência vivida de maneira individual e sem testemunho do que está além do último suspiro. É essa face misteriosa que acaba despertando certa fascinação em alguns indivíduos. A busca pela explicação daquilo que permanece como mistério é despertada pela impossibilidade de vivenciá-la plenamente sem abdicar da vida. Logo, nos é possibilitado apenas passar por uma experiência de quase morte ou

testemunhar sua ocorrência com outrem. Nesse embate, a religião e a explicação pelo viés místico são formas encontradas pelo homem para conviver com a ideia de finitude.

Com base na visão antropológica, Edgar Morin (1997) busca analisar a significação humana da morte tendo em vista três aspectos do mito. Acerca do primeiro, Morin argumenta que o mito manifesta virtualidades humanas que não promovem realidades práticas, mas apenas fantásticas, evidenciando assim o seu caráter mágico. Para tal, o mito caracteriza-se como irrupção do cosmo no homem, em que o cosmomorfismo põe em relevo a analogia entre o homem e o mundo. Quanto ao segundo ponto, ele afirma que os mitos comportam também o antropomorfismo, já que são fábulas e, nelas, animais e plantas adotam o mesmo comportamento que os homens. Nesse processo, ganha destaque a humanização das coisas e a subjetividade humana projetada no universo.

No que diz respeito ao terceiro aspecto, Morin, reportando-se a Maurice Leenhardt – missionário e antropólogo francês – se volta para o totemismo, pois, nessa perspectiva, o fato de um indivíduo se identificar com um antepassado, seja ele animal ou vegetal, revela um conjunto mítico que favorece ao homem a percepção e sua organização no que concerne à realidade genética do mundo. Morin apoia-se em Leenhardt ao considerar o mito como realidade vivida e sentida pela sociedade antes de configurar-se como narrativa.

Para Morin, o totem se caracteriza como uma fixação cosmomórfica do homem em constantes trocas antro-cosmomórficas. Nesse movimento, ao observar, por exemplo, o ciclo de vida e morte, seja de um animal ou de um vegetal – uma vez que estão sempre renascendo das sementes ou das florestas profundas – o homem passou a compreender sua própria existência. Logo, por meio de analogias, criou para si uma visão cosmomórfica da morte, que lhe garantiu, ao mesmo tempo, a sua imortalidade e também a sua individualidade.

Nesse processo, destaca-se a objetividade que evidencia a coisificação do homem, já que aquilo que se lhe afigurava como questões particulares são, na verdade, universais. Conclui o antropólogo reafirmando que, por meio da linguagem, do símbolo, do mito e do totem, as participações humanas – que a regressão dos instintos liberou – se mostram abertas a todos e são importantes para que o homem possa se apropriar do mundo e vivenciar o processo de objetivação deste e de si

mesmo. Em tal processo, quanto mais objetivo o mundo parecer, mais o homem se torna sujeito dele e se constrói.

No caso da religião, ela concorre para o apaziguamento perante as angústias que atormentam o ser humano e dá a sensação de acolhimento espiritual, uma vez que, quase sempre, prega a imortalidade da alma, que é uma maneira de vencer a morte. A religião torna-se fundamental quando o homem toma consciência de que a realidade empírica não o livra da morte, mas que a fé o direciona para a liberdade espiritual, prometendo-lhe a sobrevivência ao aniquilamento do corpo. A religião, por meio da crença, abre as janelas da transcendência. Isso poderá amenizar o sentimento de aflição e mesmo direcionar o ser humano para a ideia de uma comunhão com o divino. Isso ocorria nas sociedades primitivas, nas quais os ritos agrários celebravam a renovação da natureza, tendo em vista os ciclos sazonais que a regulam, evidenciando o processo dramático de morte seguida de renascimento.

A morte é tema da mitologia, tal como o desejo de vencê-la pela conquista da imortalidade, como vimos no mito de Gilgamesh. A filosofia irá concebê-la como o primeiro enigma intelectual que levou o homem à reflexão, suscitando discussões desde os primeiros filósofos, como Platão. No Livro X, de *A República*, Platão se volta para a morte e para a imortalidade da alma em que Sócrates relata a história de Er, guerreiro que fora morto em batalha e cujo corpo não entrara em putrefação. Ele ressuscitara no momento em que o seu corpo fora colocado sobre a pira para ser cremado. Para Françoise Dastur (2002), no mito de Er, que pode ser considerado “escatológico” por privilegiar a simetria da vida e da morte, encontramos vestígios da crença da reencarnação oriental. Segundo essa concepção, a morte não é vista como fim do indivíduo, e sim como passagem que propiciará a regeneração e o início de uma nova vida.

Ao discorrer sobre a questão da memória e do esquecimento, Eliade comenta a concepção de reencarnação elaborada por Platão. Para o etnólogo, o esquecimento, do qual fala o filósofo grego, é decorrente da crença na reencarnação. O historiador das religiões afirma que o ato de esquecer se relaciona com a vida e não com a morte, pois o retorno ao mundo terrestre faz a alma esquecer as verdades, ou a “Ideias”, que são transpessoais e eternas e não pertencentes ao conjunto de experiências pessoais. Afirma Eliade que a

anamnesis filosófica não recupera a recordação dos eventos que fazem parte das existências precedentes, mas das verdades, das estruturas do real. Pode-se estabelecer uma analogia entre essa posição filosófica e a das sociedades tradicionais: os mitos representam os modelos paradigmáticos estabelecidos pelos Entes Sobrenaturais, e não a série das experiências pessoais de tal qual indivíduo. (2002, p. 112).

Eliade estende essa analogia aos pressupostos junguianos acerca do inconsciente coletivo, o qual antecede a psique individual. Para o historiador das religiões, o conceito de arquétipo elaborado por Jung possui características em comum com aquilo que Platão nomeou como Ideias, já que são transpessoais e não participam do tempo histórico do indivíduo, mas de toda a espécie e também da vida orgânica. Tendo em vista a assertiva de Eliade, infere-se que o filósofo, no livro supracitado, mesmo sendo incisivo ao atribuir ao mito uma valoração negativa, estranhamente afirma que “o mito foi salvo do esquecimento e não se perdeu, e pode salvar-nos, se lhe prestarmos fé” (PLATÃO, 1997, p. 352). A postura do filósofo torna-se compreensível porque ele recorre ao mito para fundamentar a crença na imortalidade da alma que acabara de formular.

Com base no viés antropológico, Edgar Morin (1997) afirma que a crença na imortalidade é uma noção abstrata e tardia. Ele esclarece que o homem pré-histórico acreditava no prolongamento da vida por um período indefinido, sendo a morte, à primeira vista, uma espécie de vida, concebida como sono, viagem, nascimento, doença e como entrada na morada de ancestrais. A morte caracteriza-se como fenômeno que afeta a ordem normal da vida, desse modo, de acordo com Morin (1997), na noção pré-histórica e etnológica da imortalidade, já existia uma consciência realista da morte. Para ele, essa mesma consciência irá negá-la, no sentido de aniquilamento; e reconhecê-la como fato.

Ao discorrer sobre a inadaptação do homem à morte, Morin (1997) comenta a relação paradoxal existente entre ele e a consciência da finitude, pois, mesmo sentindo horror à morte, é o único a buscá-la, a praticá-la e também a desafiá-la. De acordo com o antropólogo, existe um complexo de inadaptação e adaptação cujo nó é a sociedade. Nesse processo, o luto exterioriza a inadaptação à morte, ao mesmo tempo em que se apresenta como maneira de aceitação da perda, implicando assim na domesticação de hábitos que condicionam e permitem o desenvolvimento da individualidade. A relação do homem com a morte se torna traumática porque o aniquilamento afigura-se como ameaça da perda da individualidade.

Sobre os ritos funerários, Françoise Dastur (2002) afirma que eles se caracterizam como desejo de não submissão à finitude da vida, o que justificaria a sua necessidade. Dastur ressalta que o luto é oriundo da cultura, dos meios externos, daí ser vivenciado de maneira diferente por cada povo. Ele se apresenta como a solução encontrada não somente para a interiorização dos mortos, mas também como espiritualização entre eles e seus pares, se caracterizando como mediação visível. Essa autora defende que a relação que o homem mantém com os mortos e da vida “com” eles, com o sentimento de ausência, o distingue dos demais animais.

Partindo da perspectiva histórica, Philippe Ariès (2003) afirma que foi a partir do século XI que se estabeleceu a relação, até então desconhecida, entre a morte de cada indivíduo e a consciência que nele despontava da própria individualidade. A redescoberta da individualidade implica a familiaridade com a própria morte, em que ela passa a ser vivida de modo singular e a impessoalidade de outrora cede lugar à fatalidade pessoal. A morte passa a requerer certa intimidade, ritos não mais coletivos e sim voltados para o próprio indivíduo.

Para Ariès, a relação do homem ocidental com a morte até o século XVIII pode ser apreendida de dois modos. O primeiro, o mais antigo e também o mais duradouro e comum, evidencia a resignação ao destino coletivo da espécie, cuja morte era uma fatalidade certa que a todos faz sucumbir. A segunda data do século XII e volta-se para a morte de si mesmo, da tomada de consciência da própria existência. Segundo o autor, a partir do século XVIII, o homem ocidental passa a se interessar pela morte do outro e a se ocupar menos com a sua própria finitude. Essa nova maneira de se relacionar com a morte culminará no culto de túmulos e de cemitérios, movimento ocorrido nos séculos XIX e XX. Nessa nova reconfiguração, a morte passa ser sentida, condoída, avultando como um tema caro às manifestações artísticas.

Segundo Ariès, é a partir do século XVI que o tema da morte ganha conotação erótica e encontra nas artes e na literatura campo fértil para sua representação. Sublinha o autor que, dos séculos XVI ao XVIII, a morte teve sua imagem associada à do amor. E o que se testemunhou foi uma extrema complacência para com os espetáculos da morte, do sofrimento e dos suplícios, sendo “a morte a partir de então, cada vez mais acentuadamente considerada como uma transgressora que arrebatava o homem de sua vida cotidiana, de sua sociedade

racional, de seu trabalho monótono, para submetê-lo a um paroxismo e lançá-lo, então, em um mundo irracional, violento e cruel” (2003, p.65).

Na linha de pensamento do historiador, a morte passa a ser entendida como ruptura, da mesma forma que o ato sexual era para o Marquês de Sade. Será justamente essa ruptura que irá afetar a relação de familiaridade do homem em relação à finitude. Segundo Ariès, é do sentimento de fratura que se desenvolve o mundo das fantasias eróticas, se vivenciadas efetivamente, o seu sentido erótico enfraquece e passa ao estado de sublimação, reduzindo-se, assim, à beleza. Essa nova concepção da morte encontra respaldo nos temas de Eros e Tânetos e se apresenta como força motriz que impulsionará os poetas românticos, posto que a “morte não será desejável, como nos romances macabros, mas sim, admirável por sua beleza: é a morte que chamaremos romântica” (2003, p. 66).

Ao citar o sociólogo inglês Geoffrey Gorer, Ariès afirma que, na civilização industrial, a morte passou a ser vista como o tabu que substitui o sexo enquanto interdito, uma vez que se utilizam eufemismos para falar dela e fala-se mais abertamente sobre sexo. O autor assegura que o interdito vem acompanhado da transgressão e que, na literatura macabra, intercambiam-se erotismo e morte, enquanto no cotidiano surge a morte violenta. O estudo de Ariès revela a face do homem considerado moderno, que forja para si uma falsa sensação de felicidade e afasta tudo aquilo que pode lhe trazer dissabores. Na nossa perspectiva, esse se torna um campo fecundo para a literatura, já que ela fala da existência humana e, sem lisonjear, a descortina.

Em *As estruturas antropológicas do imaginário* (2002), Gilbert Durand afirma que as imagens produzidas pelo homem têm como origem o medo da morte e são impulsionadas pelo desejo de vencer a temporalidade e o destino inexorável. Para o autor, a memória, assim como o imaginário, ergue-se contra as faces do tempo, garantindo ao ser a continuidade da consciência e a possibilidade de regressar mesmo perante a dissolução do devir ou para além de suas necessidades. Nessa linha de pensamento, as representações culturais do *Homo Sapiens* relacionam-se com o modo como lida com a morte:

O sentido supremo da função fantástica, erguida contra o destino mortal, é assim o *eufemismo*. O que quer dizer que há no homem um poder de melhoria do mundo. Mas essa melhoria também não é vã especulação “objetiva”, uma vez que a realidade que emerge ao seu nível é a criação, a

transformação do mundo e da morte e das coisas no da assimilação à verdade e à vida, simultaneamente com a humildade científica e largueza de horizonte poético, sobre o domínio do imaginário estão de acordo em reconhecer à imaginação, em todas as suas manifestações (religiosas e míticas, literárias e estéticas), esse poder realmente metafísico de erguer as suas obras contra a “podridão” da Morte e do Destino. (DURAND, 2002, p. 404-405).

Alinhada ao pensamento de Durand, Maria Zaira Turchi (2003) assegura que a morte como verdade absoluta inquieta o homem e se transformou num dos mais férteis campos para as representações literárias, que procuram mostrá-la nas suas mais diversas formas, que “vão do macabro ao lúgubre, do terrível ao fascinante, do físico ao metafísico, do demoníaco ao divino” (2003, p. 130). Para a autora, na literatura, que representa de maneira ampla as atitudes do ser humano diante de suas contingências e limitações, a presença da morte, que é também matriz de outros temas, constitui um campo complexo que suporta as mais variadas abordagens.

Ao discorrer sobre a relação morte e erotismo, George Bataille (2014) afirma que a violência, para o homem arcaico, se apresentava como causa da morte, e, mesmo ocasionada por efeito mágico, havia sempre um responsável e um assassinato. Para o autor, o interdito refreou o instinto de matar, no entanto, não fez desaparecer sua natureza animal. Diante da fragmentação do ser, vive-se a busca pela continuidade, já que o sentimento de descontinuidade impera: “Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida” (2014, p. 39). Nesse processo, o erotismo caracteriza-se como aspecto interior da vida do homem e deixa entrever o que difere sua existência interior de sua natureza animal.

Vida e morte se conjugam para Bataille. Nas suas palavras, a vida é sempre um produto de decomposição da própria vida, uma vez que ela “é tributária, em primeiro lugar, da morte, que desocupa a vaga; em seguida, da corrupção que segue a morte e recoloca em circulação as substâncias necessárias à incessante vinda ao mundo de novos seres” (2014, p. 79). Logo, a morte torna-se necessária à vida, ainda que seja uma experiência dolorosa, ao se tratar de algo irreversível.

Outro campo do saber que irá se voltar para a morte na ficção literária é a psicanálise. Para Sigmund Freud (1996), cujos estudos revisitam mitos e figuras literárias, é no mundo da ficção que nos deparamos com pessoas que sabem morrer e matar. Para o pai da psicanálise, participamos da morte dos nossos heróis, já que

ali [no mundo da ficção, na literatura e no teatro] pode ser preenchida a condição que possibilita nossa reconciliação com a morte: a saber, que por detrás de todas as vicissitudes da vida devemos ainda ser capazes de preservar intacta uma vida, pois é realmente muito triste que tudo na vida deva ser como num jogo de xadrez, onde um movimento em falso pode forçar-nos a desistir dele, com a diferença, porém, de que não podemos começar uma segunda partida, uma revanche. No domínio da ficção, encontramos a pluralidade de vidas de que necessitamos. Morremos com o herói com o qual nos identificamos, contudo, sobrevivemos a ele, e estamos prontos a morrer novamente, desde que com a mesma segurança, com outro herói. (1996, p. 301).

Constatamos, com Freud, que é no campo ficcional que aprendemos a morrer, e também a sobreviver ao aniquilamento. Tal experiência só se torna possível porque sofremos com a perda dos nossos heróis, mas logo os substituímos por outros. Tendo em vista as palavras do psicanalista, podemos afirmar que morremos mais de uma vez com os nossos heróis, como ocorre, por exemplo, com Heitor da *Ilíada*, de Homero, pois, mesmo sabendo do infortúnio que o aguarda, o acompanhamos até final, e torcemos por ele. Essa torcida se reinicia a cada nova leitura desse poema épico. Somos tomados por esse mesmo sentimento quando lemos nossos autores prediletos e testemunhamos a morte das nossas personagens preferidas, quando assistimos a uma peça teatral ou a um filme, sem que isso nos impeça de realizar novas leituras, de assistir a novos espetáculos ou ir ao cinema.

À luz da psicanálise freudiana, a maneira pela qual o homem primevo lidava com a morte perpassou todas as épocas e continua introjetada em nossa mente. Isso ocorre porque o nosso inconsciente<sup>6</sup> não acredita na sua própria morte e, por desacreditar de tudo que é negativo, torna inacessível a ideia de finitude. Como o homem primitivo, o nosso inconsciente vive um embate diante do fenecer da vida. Esse conflito, segundo o pai da psicanálise, é paradoxal, pois, se por um lado a morte é concebida no sentido de extinção da vida, por outro, ela é considerada irreal, quando há o risco da morte de alguém próximo.

Freud assegura que o conflito de sentimentos diante da morte de pessoas, tanto das que são amadas quanto das estranhas e odiadas, tornou livre o espírito de especulação no homem. Para ele, a psicologia se caracteriza como primeiro rebento desse embate de sentimentos. À luz da psicologia freudiana, a dor pela

---

<sup>6</sup> O termo inconsciente utilizado por Freud se caracteriza como a parte mais profunda da nossa mente, uma espécie depósito, no qual repousam nossos instintos e tudo aquilo que não desejamos trazer à luz da consciência.

perda de seus pares levou o homem à percepção da proximidade da morte e admiti-la como algo real também para si mesmo, porque foi

ao lado do cadáver de alguém amado por ele que inventou os espíritos, e seu sentimento de culpa pela satisfação mesclado à sua tristeza transformou esses espíritos recém-nascidos em demônios maus que tinha de ser temidos. As modificações [físicas] acarretadas pela morte lhe sugeririam a divisão do indivíduo em corpo e alma – originalmente, várias almas. Dessa maneira, seu encadeamento de pensamento corria paralelo ao processo de desintegração que sobrevém com a morte. Sua persistente lembrança dos mortos tornou-se a base para a suposição de outras formas de existência, fornecendo-lhe a concepção de uma vida que continua após morte aparente. (1996, p. 304).

É notório como a morte faz com que o homem ative a imaginação criadora na tentativa de compreendê-la, direcionando-a para o sobrenatural. Da observação do cadáver em decomposição e da lembrança permanente da convivência com o morto nasceu a crença na imortalidade, da qual, as religiões posteriores, como o cristianismo, por exemplo, apropriaram-se, ressignificando-a.

Freud (1996) ressalta que a morte do ente querido fez despertar no homem não apenas a doutrina, a crença na imortalidade e o forte sentimento de culpa, mas também os primeiros ensinamentos éticos, como averiguamos no quinto mandamento das Tábuas da Lei. De acordo com Freud, o obscuro sentimento de culpa, ao qual nos sujeitamos desde as épocas pré-históricas, tem sua origem na culpa primeva, no pecado original. A tese freudiana se apoia num possível assassinato que desencadeou no homem pré-histórico tal sentimento. Ele parte de pressupostos acerca da doutrina cristã para fundamentar a hipótese de que o pecado original é resultado do primeiro parricídio. Esse crime teria sido praticado contra o pai primevo da horda humana e se configurou como ofensa contra o Grande Pai. Logo, o sacrifício de Cristo – obedecendo à lei do Talião – pode ser apreendido como forma de punição e expiação de um Filho pelo crime contra o Pai.

A morte é imposta como castigo e sinônimo de sofrimento. Reportando-nos ao pensamento de Freud, de maneira obscura, a finitude da vida caracteriza-se como vingança de Deus diante da morte do Pai imputada pelo homem pré-histórico. Quanto à imolação do Filho, ela é ambivalente, pois pode ser entendida como manifestação do amor de Deus, que faz uma Nova Aliança com o seu povo ao oferecer a vida do seu único Filho para salvar a humanidade do pecado original. Também representa a promessa de continuidade na descontinuidade. Por meio da

morte divina, o homem profano recupera a imortalidade perdida com a Queda. Todavia, ele não se vê livre da morte física do corpo e da ameaça da morte eterna. Para superá-las, deverá estar entre os eleitos e ter vivido uma vida de redenção, do contrário, passará a eternidade no sofrimento.

À luz da psicologia junguiana, Marie-Louise Von Franz (1995) afirma que alguns teólogos, na ânsia de considerar o cristianismo como algo novo e superior às outras religiões, procuraram enfatizar o aspecto histórico e concreto da vida e ressurreição de Cristo, negando qualquer relação da doutrina cristã com os deuses da Antiguidade, como Átis, Adônis e Osíris que também morreram e renasceram. Nas suas asserções, a autora afirma que religiões não bíblicas da Antiguidade apresentam pontos imprecisos e aparentes contradições. No entanto, “elas têm o mérito de evocar um rico mundo simbólico de representações relativas à morte, à ressurreição e à vida após a morte – imagens arquetípicas que a alma do homem contemporâneo também produz espontaneamente” (1995, p. 13). Franz tece essas considerações ao comentar o empobrecimento simbólico advindo de conceitos acerca da mitologia antiga e também do Velho Testamento.

A autora sublinha que há uma grande lacuna, tanto no nível oficial quanto no coletivo, no que se refere ao conceito cristão de sobrevivência após a morte. O cristianismo dissemina a crença na imortalidade da alma e na ressurreição do corpo depois do fim do mundo, por intermédio da graça divina, mistério no qual se deve acreditar. Adverte Franz que, na atualidade, teólogos de duas correntes cristãs abandonaram a visão concretista de épocas anteriores. Para eles, a reencarnação deixou de ser vista como recriação do antigo corpo e passou a ser concebida como existência prolongada do indivíduo num corpo espiritualizado, ou ainda, espécie de matéria internalizada.

Franz (1995) assegura que a religião de Cristo conservou elementos oriundos da Antiguidade, como podemos averiguar no Evangelho de João: “Eu garanto a vocês: se um grão de trigo não cai na terra e não morre, fica sozinho. Mas se morre, produz muito fruto” (12,24). Na interpretação da autora junguiana – mesmo que as palavras de Cristo sejam lidas à luz do contexto histórico –, a imagem do trigo possui valor simbólico, cujas reminiscências remetem aos mistérios de Elêusis, aos festivais de Átis, de Adônis e de Tamuz; e também aos ritos fúnebres egípcios e da alquimia primitiva. Outro aspecto discutido por Franz relaciona-se à grande dificuldade que temos para pensar na vida após a morte, que é decorrente

do fato de nosso senso de identidade encontrar-se preso ao corpo. Deriva daí o hábito, presente em muitas culturas e em épocas diferentes, de conservar o cadáver e ofertar alimentos e utensílios aos mortos por acreditar numa espécie de prolongamento de sua existência.

Na literatura bíblica, o caráter negativo da morte ganha contornos dramáticos. Ela nos é apresentada no “Gênesis” e tem caráter coercitivo, pois é decorrente da desmedida cometida por Adão e Eva, que, dentre outras punições, perdem a imortalidade – “Você é pó, e ao pó voltará” (3,19). Deus é o criador da morte e também Aquele que proíbe o homem de praticá-la, como é ordenado no quinto mandamento presente no livro do “Êxodo”. A purgação do homem cristão pela perda do Paraíso e da imortalidade física que a vida no Éden lhes proporcionaria perdura até hoje. O tema da Queda está intrinsecamente ligado ao da morte; metaforicamente, o ser humano, ao receber o castigo de Deus e deixar de ser merecedor da vida eterna, passa a viver a cisão, que é amenizada pela promessa divina de redenção.

A face negativa do ser humano torna-se visível e condenável ao olhar de Deus quando o homem é capaz de provocar a morte de seu semelhante. O primeiro assassinato descrito na *Bíblia*, envolvendo os filhos do Adão e Eva, atesta essa proposição. O fratricídio cometido por Caim marca, de modo efetivo, a ocorrência da primeira morte. Observa-se que a desobediência do primeiro casal humano traz danos irreparáveis ao homem, pois a humanidade, além de perda da imortalidade, passa a conhecer a violência decorrente da ira do Pai. Desse modo, a sociedade calcada em normas nasce da desobediência e da desmedida.

Ao pensar a morte à luz da psicologia analítica, Franz (1995) equipara a imagem do outro, do estranho, que aparece em sonhos analisados por ela, à morte e esta, por conseguinte, ao *self*. Na sua assertiva, o *self* – que, na psicologia junguiana, é caracterizado como a totalidade da psique – e Deus são insolúveis, logo,

as figuras da morte personificada (morte, diabo, Yama, Jesus, Hades, Hel, etc), parecem ser apenas *um lado escuro da imagem divina*. Na verdade, é Deus, ou uma deusa, que traz a morte ao homem; quanto menos familiaridade ele tiver com esse lado sombrio do divino, mais negativo será o modo de vivenciá-lo. Todas as grandes religiões sempre souberam que a vida e morte fazem parte do mesmo mistério divino que se oculta atrás da existência física do ser humano. (1995, p. 93).

Franz reporta-se a sonhos dos seus pacientes para explicar psicologicamente a morte. Os sonhos, que, quase sempre, são mediadores, são analisados como mensagens do inconsciente acerca da finitude da vida. A autora considera como lado sinistro e obscuro o total desconhecimento da morte pelo sonhador.

Ao tomar consciência da morte, o homem salta do seu estágio pueril para se debruçar sobre um dos mistérios mais instigantes e ameaçadores da existência humana. Esse tema tem despertado o interesse de várias áreas do conhecimento, como a etnologia, a filosofia, a antropologia, a psicologia, a sociologia e a religião, dentre outras. Considerada como um drama que assola a existência humana, a morte transformou-se facilmente em tema a ser tratado pela literatura, que a representa de diversas maneiras, seja, deslocando-a para o plano psicológico ou sendo recriada pelo imaginário. Para atender ao nosso objetivo, iremos nos reportar à morte, sobretudo, para a sua face benfazeja, uma vez que ela desponta como libertadora, ao revelar uma verdade que impulsiona as personagens lygianas ao crescimento psíquico.

### **1.5 O sacrifício: morte e renascimento de si mesmo**

Podemos rastrear narrativas oriundas de sacrifícios míticos nos relatos de culturas e mitologias variadas, como a grega, por exemplo, que é repleta de imolações oferecidas às divindades, seja para apaziguar iras, seja para agradecer uma bênção recebida ou realizar ritual de purificação. Os cultos a Adônis, Dioniso e Deméter são exemplos de sacrifícios agrários, ligados à fertilidade da terra. Sobre esse assunto, assevera Eliade que as imolações tinham como finalidade assegurar uma boa colheita. Conforme o etnólogo, o sentido mais imediato e mais evidente de tal ato é o da regeneração da força sagrada que se manifesta nas colheitas, pois a fecundidade se afigurava como realização e esgotamento de todas as possibilidades até então virtuais. Segundo o autor, o homem primitivo vivia atormentado pelo medo de ver findarem as forças úteis que o circundavam. T

Todavia, um olhar atento para o processo histórico evidencia que a necessidade de uma vítima persecutória não está presente apenas nos mitos pagãos. O Cristo foi eleito pelos seus seguidores como bode expiatório; Adolf Hitler, os judeus. O imaginário humano de cada época, dentro de um esquema universal,

elege os seus mitos e os atualiza de acordo com o movimento histórico e valores de cada época.

Eliade, ao discorrer sobre a prática de sacrifícios humanos em várias culturas, declara que a oblação humana encontra respaldo na teoria arcaica da regeneração periódica das forças sagradas, proporcionada pelo sacrifício. O autor assegura que

é uma repetição ritual da Criação. O mito cosmogónico implica a morte ritual (quer dizer, violenta) de um gigante primordial, de cujo corpo se constituíram os mundos, cresceram as plantas, etc. [...]. De facto, o sacrifício de uma vítima humana para a regeneração da força manifestada da colheita tem em mira a repetição do acto da criação que deu vida às sementes. O ritual refaz a criação; a força activa nas plantas regenera-se por uma suspensão do tempo e pelo retorno no momento inicial da plenitude cosmogónica. (ELIADE, 1977, p. 411).

A opção pelo sacrifício nessas sociedades agrícolas decorre da angústia vivenciada pelo homem no que diz respeito às manifestações periódicas da vegetação. E, em casos nos quais ocorre a desagregação da força, aparentemente provocada pela interferência humana, o ritual da imolação emerge como maneira de reconciliar-se com a natureza e, assim, desfrutar dela sem ameaças. Intercambiam-se nesse processo o sagrado e o profano, pois o homem, ao se valer do sacrifício, almeja transformar o seu território em um espaço sagrado ainda que momentaneamente.

Morin (1997) esclarece que a crença na morte seguida de renascimento é universal entre os povos arcaicos e está presente nas profundezas do homem contemporâneo. Nessa perspectiva, o ser humano não apenas se apropria misticamente da lei morte-renascimento para alicerçar a própria imortalidade, como busca utilizá-la magicamente como força nascente da vida. Para tal, o sacrifício se apresenta como essa força mágica, em que “sacrificar é plantar” (1997, p.116). Para o autor, o sacrifício “é a exploração mágica sistemática e universal da força fecundante da morte” (1997, p.116), pois da morte-sacrifício brota sempre uma vida nova, sendo o sacrifício um verdadeiro nó de morte e caracteriza-se como transferência purificadora que desvia para o outro a necessidade de morrer.

Em *Sobre o sacrifício* (2005), Marcel Mauss e Henri Hubert afirmam que o sacrifício implica a oferenda, o pagamento aos deuses por algo em que a imolação se irradia para além das coisas consagradas e atinge a todos. Assim, “o sacrifício é um ato religioso que mediante a consagração de uma vítima modifica o estado da

peessoa moral que o efetua ou de certos objetos pelos quais ela se interessa” (2005, p. 19). Por seu turno, a consagração, seja de um indivíduo ou animal, proporciona a saída do círculo profano para o sagrado. Esses autores classificam os sacrifícios em pessoais, aqueles em que a personalidade do sacrificante é diretamente afetada; e objetivos, aqueles em que objetos, reais ou ideais, são contemplados de maneira imediata pela ação sacrificial.

Também a *Bíblia* traz o relato da prática de sacrifícios, desde os oferecidos ao temido Deus Pai, das Velhas Escrituras, até o maior de todos, o do Cordeiro Imolado, do Novo Testamento. A imolação de Isaac configura-se como a mais famosa e significativa do Velho Testamento. A atitude de Abraão ao curvar-se à ordem divina pode, em contrapartida, ser vista como prefiguração do que fará o próprio Deus Pai no Novo Testamento, quando se faz carne na pele do Seu único e amado Filho – o Cristo – que, diferentemente de Isaac, cumpre o seu destino, visto ser Ele o Cordeiro Imolado para libertar do pecado a humanidade, centro da criação do Pai.

Podemos averiguar que os rituais da missa católica têm como finalidade a preparação do fiel para o ponto alto da celebração, que culmina com o momento eucarístico, quando, simbolicamente, é atualizado o gesto de Cristo que se dá em sacrifício pela humanidade:

No dia em que ia ser entregue, Ele tomou o pão em suas mãos, elevou os olhos a vós, ó Pai, deu graças e o partiu e deu a seus discípulos dizendo: TOMAI, TODOS, E COMEI: ISTO É O MEU CORPO QUE SERÁ ENTREGUE POR VÓS [...]. TOMAI, TODOS, E BEBEI: ESTE É O CÁLICE DO MEU SANGUE, O SANGUE DA NOVA ALIANÇA E ETERNA ALIANÇA QUE SERÁ DERRAMADO POR VÓS E POR TODOS PARA A REMISSÃO DOS PECADOS. FAZEI ISSO EM MEMÓRIA DE MIM<sup>7</sup>. (BÍBLIA SAGRADA, 1991, p. 1566).

Toda vez que o sacrifício de Cristo é atualizado pelos ritos da missa, a Igreja repete e participa da Santa Ceia e, tal como os discípulos, os fiéis comungam o corpo de Cristo enquanto esperam<sup>8</sup> pelo seu retorno. O rito faz anular o tempo profano e restaura o divino no espaço da celebração.

---

<sup>7</sup> Conservamos o texto em caixa alta, conforme o original.

<sup>8</sup> Fragmento retirado de um dos anexos da Bíblia Sagrada católica e que descreve o ritual da missa (BÍBLIA SAGRADA, 1991, p. 1566).

Constatamos em *Figura* (1997), de Erich Auerbach, que Cristo é a figura, a representação concreta, histórica e futura, da prefiguração do Cordeiro imolado e do Deus Pai. O caráter figural de Cristo, cujo preenchimento é a sua encarnação e vida terrena, seguida de morte e renascimento, constitui o verdadeiro mistério da fé. A *Bíblia* apresenta-nos vários ritos sacrificiais oferecidos a Deus, prática herdada das religiões pagãs. A mudança significativa ocorre em relação à vítima a ser imolada, uma vez que o sacrifício de Isaac não se concretiza, esse que seria o único holocausto exigido pelo Deus de Abrão. No entanto, num ato extremo, o Filho de Deus passa a ser a vítima sacrificial que minimizará todas as imolações que antecederam a sua.

Pierpaolo Antonello (2011) afirma que o cristianismo não recusa o passado mítico e sacrificial da humanidade, mas reinterpreta-o no nível simbólico por meio do ritual eucarístico, preservando também o princípio religioso da vítima inocente. Ele ressalta que a simbologia cristã atualiza esse passado e remete à antropofagia das origens de modo tão latente que não pode ser considerado um elemento casual ou marginal no acordo entre Deus e os homens e que resultou no sacrifício do Filho. Conforme o autor, tal gesto é central e fundador e lembra “o lento caminho de libertação da humanidade a partir de suas origens sanguinolentas e da violência de todos os fechamentos sistêmicos, sociais e individuais, a saber, ‘homicida desde sempre’” (2011, p. 20). O autor ressalta que o conhecimento “‘antivitimário e ‘antissacrificial’ que culmina o cristianismo se enxertaria num processo de lenta libertação de cultura humana das suas raízes violentas, onde também o pré-bíblico requer um caminho de conhecimento sub-reptício” (2011, p. 19).

Na abordagem de Antonello – tendo em vista estudos que se voltam para o sincretismo cristão em relação às crenças pagãs – esse fenômeno resgata a origem violenta do homem, sua real natureza e seu verdadeiro destino, o que faz coincidir cristianismo e orfismo, ambos intrinsecamente ligados a práticas religiosas envoltas em mistérios. Nessa linha de raciocínio, o cristianismo é visto como uma espécie de plataforma comparativa e inter-religiosa, que, sem perder de vista as mais variadas formas históricas culturais do sacrifício, bem como a sua progressiva desestruturação, o ressignificou, canalizando-o e difundindo-o, de maneira simbólica.

Para René Girard (2011), a *Bíblia* apresenta violências coletivas que se assemelham àquelas que incitavam aos sacrifícios. O que as difere é que, nas

sociedades arcaicas, a violência cometida contra a vítima imolada era sempre responsabilidade dela e apresentava um caráter reconciliador. A *Bíblia* e os Evangelhos imputam essa responsabilidade aos perseguidores da vítima. Nessa linha de raciocínio, o livro dos cristãos não escamoteia a verdade acerca da transferência da violência do grupo para a vítima, e o processo vitimário não procura servir de modelo aos possíveis sacrificadores.

Girard ressalva que o termo “sacrifício de Cristo” tem sentido contrário ao do utilizado nas sociedades arcaicas, porque a aceitação da morte pelo Filho de Maria tem como objetivo revelar a mentira dos sacrifícios sanguinolentos e torná-los inviáveis. Nas asserções do autor, o sentido de redenção cristã só pode ser entendido tendo em vista a alteração do significado do sacrifício, em que a revelação e o repúdio acerca do processo dos sacrifícios andam juntos, revelando a mudança crucial no sentido de sacrifício para o cristão. A força dos ritos sacrificais perde sua eficácia, paradoxalmente, com o sacrifício mais lembrado pelos cristãos.

Na assertiva de Girard, a crise que os Evangelhos apresentam tem caráter histórico e é oriunda da asfixia gradativa exercida pelas autoridades romanas contra os judeus. Quanto ao uso da expressão “bode expiatório”, adverte o autor que esse não é um conceito como os outros, já que resguarda algo de paradoxal. Tal paradoxo consiste no fato de ele ser, a princípio, uma ilusão, cuja eficácia depende do desconhecimento a seu respeito, já que sua revelação implica perda de sua eficácia. Esse aspecto difere os Evangelhos dos mitos.

Os livros bíblicos denunciam o caráter mimético da imolação, traz à tona o sentimento de rivalidade e ódio sem motivo, revelando assim a ilusão coletiva. Nessa perspectiva, enquanto o mítico preserva até o final o engano acerca do bode expiatório, os textos bíblicos desvendam-nos, revelando a inocência da vítima. Conforme Girard, a “pequena minoria evangélica vai ensinar aos homens não somente a inocência absoluta da vítima excepcional que é Jesus, mas a inocência relativa de todos os bodes expiatórios da história humana” (2011, p.105).

Girard (1990) vê no sacrifício uma forma encontrada pelo homem para exorcizar a violência, no intuito de anular conflitos oriundos de rivalidades. Para ele, a sociedade desvia para a vítima sacrificial a violência que aflige seus membros, os quais ela tenta proteger a qualquer custo. Segundo o autor, a violência e o sagrado são inseparáveis. Paradoxalmente, as sociedades primitivas lançavam mão da violência para conter a própria violência ao recorrerem ao sacrifício.

Para o autor supracitado, “o sacrifício é simultaneamente um assassinato e uma ação muito santa” (GIRARD, 2011, p. 42), o que se coaduna com a sua própria etimologia, que vem do *sacrificius*, sendo composta pelas palavras *sarcer*, “sagrado” e *facere*, “fazer”.<sup>9</sup> Para Chevalier e Gheerbrant (2009), o sacrifício caracteriza-se como ação de tornar algo ou alguém sagrado, distanciando-o do profano, tornando-se símbolo de renúncia do terrestre por amor ao espírito ou à divindade.

Ao domesticar a violência, canalizando-a e direcionando-a contra outra forma de violência, as religiões primitivas oferecem ao sistema judiciário os primeiros modelos de meios curativos que são “em todos os sentidos, intermediários entre um estado puramente religioso e a extrema eficácia de sistema judiciário. Eles próprios apresentam um caráter ritual e são frequentemente associados ao sacrifício” (GIRARD, 1990, p.34). Segundo o autor francês, a evolução que propiciou o desenvolvimento do sistema judiciário não ocorreu de maneira ininterrupta. A ruptura se dá no momento em que a intervenção de uma autoridade judiciária se faz necessária para evitar o dever de vingança. Conforme Girard, ao insistir no castigo, o sistema judiciário preza pela racionalidade da vingança, conseguindo limitá-la e neutralizá-la. Essa atitude diferencia o sistema judiciário das sociedades primitivas, que recorriam ao sacrifício com o objetivo de anular o desejo de vingança da vítima.

O sentido do sacrifício, tal como apresentado pelo filósofo francês, traz à tona uma série de rituais direcionados à violência, cujo intuito é a sua anulação, evitando assim a sua propagação. Essa difusão da violência pode encontrar analogias, por exemplo, entre ela e a doença, em que a “morte também ameaça a todos que, de uma maneira ou de outra, ativa ou passivamente, estejam envolvidos na violência. A morte é no fundo a maior violência que pode acontecer a um homem” (GIRARD, 1990, p. 46).

Georges Bataille (2014), ao discorrer sobre o erotismo sagrado, afirma que o fato de não compreender a transgressão impossibilitou aos antigos relacionar sacrifício e conjunção erótica. Sobre a imolação, ressalta que, se vista como transgressão voluntária, poderá ser entendida como ação deliberada, em que se objetiva a transformação da vítima. O sacrifício se mostra eficaz no que diz respeito ao fato de libertar a vítima de sua particularidade individual, uma vez que a morte

---

<sup>9</sup>Disponível em: [www.gramatica.net.br/origem-das-palavras/etimologia-de-sacrificio](http://www.gramatica.net.br/origem-das-palavras/etimologia-de-sacrificio).

sacrificial a reconduz à continuidade e lhe propicia chegar ao ilimitado, atingindo assim a esfera do sagrado.

Assim, aquele que é submetido ao processo de oblação equipara-se à mulher que se encontra numa relação amorosa, pois, para Bataille, o amante não desagrega menos a mulher amada do que o sacrificador que sangra sua vida. A mulher é despojada do seu ser, ela perde “com seu pudor, essa firme barreira que, separando-a de outrem, a tornava impenetrável: bruscamente, ela se abre à violência do jogo sexual desencadeado nos órgãos da reprodução, abre-se a violência que a transborda de fora” (2014, p.114-115).

O homem, para Bataille, é um ser descontínuo, e é a morte que lhe propicia a continuidade. Para fundamentar seu estudo, ele recorre ao processo biológico de reprodução, que, na sua perspectiva, é, paradoxalmente, responsável pela descontinuidade e também pela continuidade. Ele argumenta que o encontro do óvulo com o espermatozóide, seres descontínuos, faz surgir uma nova vida, no entanto implica a morte parcial de ambos. Tal processo resguarda a ideia de sacrifício, pois, para o surgimento de um novo ser – o que significa a manutenção da vida e da continuidade – ocorre entre os envolvidos uma espécie de união por aglutinação. Compreender o sentido de continuidade e descontinuidade no autor referido é de suma importância, porque a intermitência não apenas revela ao ser a sua finitude, mas também o leva a almejar a condição de perpetuidade de maneira nostálgica.

Tendo em vista o estudo de Bataille, o erotismo é um aspecto da vida interior, caracterizando-se como busca psicológica empreendida pelo homem. Nele, está implicado, com suas regras e proibições, o interdito, que faz o homem se diferenciar do animal e fundar o mundo do trabalho, da identidade e da consciência de si mesmo. Observamos que, no campo da sexualidade, os tabus criados acerca do assunto terminam desencadeando no homem o desejo de transgressão. A morte é um dos interditos e ela se encontra intrinsecamente ligada à vida.

Em relação ao sacrifício, Bataille (2014) assegura que ele se caracteriza como suspensão do interdito do assassinato e se apresenta como ato religioso por excelência. O autor endossa o pensamento de que o sacrifício humano é posterior ao do animal. Uma das funções do interdito foi separar os homens dos animais. Segundo o autor, o fato de muitos deuses serem animais contribuiu para o sentimento de sortilégio quando eles eram assassinados, porque a vítima

coletivamente imolada era elevada ao *status* de divindade, já que o sacrifício a divinizava e a consagrava. Tal caráter deixa entrever o lado negativo da violência. No entanto, assevera o pesquisador que a morte sacrificial revela o sagrado – este pode ser entendido como o divino das religiões atuais – afigurando-se como continuidade do ser revelada aos que participam do rito da morte de um ser descontínuo.

Ao discorrer sobre a relação do homem com os perigos e as ameaças de morte que ocorrem desde os tempos primevos, Bataille dá um salto no tempo e se volta para a literatura policial, na qual o herói se encontra envolvido em infortúnios. Nas suas palavras, da mesma forma que o sacrifício leva o homem, ao se identificar com a vítima, a viver em altura de morte, o leitor desse gênero narrativo mergulha de tal modo no universo da personagem que goza com o sentimento de perda, ou por estar em perigo, o mesmo que é proporcionado pelas aventuras do herói, fenômeno denominado por ele de “viver por procuração”. Literatura e sacrifício são representações dramáticas de algo, como ocorre, de maneira simbólica, com o ritual da missa:

A literatura se situa de fato na esteira das religiões, de que é herdeira. O sacrifício é um romance, um conto ilustrado de maneira sangrenta. Ou antes, em estado rudimentar, uma representação teatral, um drama reduzido ao episódio final, em que a vítima, animal ou humana, atua só, mas atua até a morte. O rito é bem a representação, retomada em data fixa, de um mito, ou seja, essencialmente da morte de um deus. [...]. Sob uma forma simbólica, acontece o mesmo, cada dia, com o sacrifício da missa. (BATAILLE, 2014, p. 111).

Como constatamos com Bataille, da decadência do mundo sagrado nasceu a literatura moderna. Daí ela ser herdeira das religiões. À luz do autor de *O erotismo*, o sacrifício visava à angústia e ao seu recuo, demonstrando assim que a superação da angústia está à altura da sensibilidade que a evoca. Não podemos deixar de frisar o nexos estabelecido pela literatura com o leitor, o qual vivencia a angústia de outrem graças ao viés mimético.

No que diz respeito à correlação sacrifício e religião, Bataille assevera que o primeiro, para o cristão, permaneceu no nível do simbólico, pois “foi preciso encontrar o acordo com a exuberância cujo termo é a profusão da morte, mas ainda foi preciso ter força para tanto. Se não, a náusea prevalecia, reforçando o poder dos interditos” (2014, p. 111). O autor ressalta, em seu estudo, simetrias entre o

sacrifício religioso e o erotismo. Por esse viés, afirma que os antigos aproximavam o ato de amor e a imolação.

Sua tese é que o cristianismo, cuja morte de Cristo é o ápice do amor divino – nas celebrações eucarísticas – traz em si reminiscências do sentimento do sacrifício. No entanto, a missa não o atualiza no seu aspecto sangrento, demonstrando que o cristianismo repudia a transgressão da lei. O assassinato do Filho da Virgem afigura-se como transgressão que deságua no mais alto dos pecados, pois a “incompreensão da santidade da transgressão é para o cristianismo um fundamento. Mesmo se, no auge, os religiosos atingem os paradoxos revoltantes que liberam, que excedem os limites” (2014, p. 114).

O erotismo considera a morte como processo inerente à vida, em que o sacrifício representa a maneira encontrada pelos povos de épocas distantes para assegurar a própria existência e evitar conflitos. Com a invenção de leis e o distanciamento do homem das leis da natureza, o sacrifício não está mais presente como prática corrente de nossas experiências, por isso Bataille afirma que coube à imaginação substituí-lo. Nesse sentido, nossa reflexão tem como alicerce autores que consideram o imaginário como um conjunto das manifestações simbólicas do homem que evidenciam as várias facetas da multiplicidade humana, como a capacidade de simbolizar, imaginar e pensar o mundo e a construção do ser humano.

A antropologia do imaginário, de Gilbert Durand, numa perspectiva positiva, encontra nos rituais de sacrifício a sua face profícua, já que eles são praticados para assegurar o ciclo da vida. Para tal, o calendário religioso, as festas de final de ano, por exemplo, são ações comemoradas dentro do tempo histórico e linear, mas que repetem o ato da Criação. Para essa vertente do imaginário, o esquema agro-lunar se liga ao processo iniciático, pois implica sacrifício, morte, túmulo e ressurreição, demarcando assim o incessante ciclo de vida. Consoante Durand, a iniciação contém todo um ritual de sucessivas revelações e o sentido do sacrifício, seja ele iniciático ou não, não é promover a purificação, mas sim, “ser um comércio, uma garantia, uma troca de elementos contrários concluída com a divindade [...]. Todo sacrifício é uma troca e está sob o signo de Mercúrio” (2002, p. 310).

O sacrifício, na psicologia junguiana, se encontra intrinsecamente ligado ao processo iniciático e também ao de purificação, já que promove o renascimento psíquico. Nesse processo, o pai representa a razão, *logos*, enquanto a mãe é o

*mythos*, o inconsciente, a libido retida no seio familiar. Ressaltamos que Jung reformulou o termo libido, ampliando-o para além do viés freudiano, que a conceituou como energia puramente sexual. Na vertente junguiana, a libido é compreendida como energia psíquica, na qual estão inclusos todos os aspectos da natureza humana.

Em *Símbolos da transformação* (1989), Jung dedica um capítulo inteiro ao tema do sacrifício. Tal estudo lança luz sobre esse tema, compreendido, psicologicamente, como movimento que o indivíduo faz ao se lançar para fora do mundo materno, retirando a libido do meio familiar, redirecionando-a. Desse modo, os símbolos que denotam sentido de morte e renascimento, quando relacionados à figura materna, são de suma importância, já que é por meio do enfrentamento da mãe que ocorre a morte simbólica seguida de renascimento. Quanto ao sacrifício no seu sentido efetivo, ele se caracteriza como meio encontrado pelo homem para aproximar-se dos deuses, em que a imolação animal encontra respaldo na natureza humana animalizada.

Sacrificar os aspectos infantis da psique implica embrenhar-se pelo mundo do inconsciente, no qual residem as reminiscências míticas que jamais foram processadas pela consciência. Ao consciente cabe a função de assimilar e reordenar os conteúdos advindos do inconsciente. A volta ao mundo do inconsciente precisa ser orientada pelo consciente, do contrário a mente adoece. Para Jung, a libido afigura-se como pulsão vital e, por meio dela, é possível o mergulho no mar do inconsciente, porque se

esta camada for animada pela libido em regressão, surgirá a possibilidade de uma renovação da vida e ao mesmo tempo de uma destruição dela. Uma regressão coerente significa uma reassociação com o mundo dos instintos naturais, que constitui matéria primordial também sob aspecto formal e ideal. Se esta pode ser captada pelo consciente, ela determinará uma reanimação e reordenação. Mas se o consciente for incapaz de assimilar os conteúdos vindos do inconsciente, cria-se uma situação perigosa na qual os novos conteúdos conservam sua forma original, caótica e arcaica, e com isto rompem a unidade do consciente. O distúrbio mental aí resultante chama-se esquizofrenia, “loucura por cisão”. (1989, p. 393).

Na base desse processo está o sacrifício, o qual ocorre quando rompemos os laços familiares e nos projetamos no mundo: “À medida que o mundo e tudo que existe nele é produto direto da imaginação, a criação do mundo resulta do sacrifício da libido que anseia por um passado” (1989, p. 399). O mundo, compreendido de

maneira psicológica, origina-se quando é descoberto pelo homem, o que, em termos psicológicos, implica sacrificar seu estado inicial inconsciente, ou seja, romper com o invólucro representado pela mãe original. Essa mãe muitas vezes é metaforizada por imagens simbólicas, como a cidade, a árvore e o mar, dentre outras.

A personificação da libido encontra respaldo na figura da mãe. No livro supracitado, o autor se debruça sobre a relação materno-filial para descrever o processo de amadurecimento psíquico do indivíduo, o qual implica o sacrifício da mãe, que representa o inconsciente e a superação dos instintos. Para tal, é de suma importância o enfretamento da figura materna, uma vez que ela é a libido a ser sacrificada. Para Jung, os mitos que narram o surgimento de um novo mundo têm como base a morte da mãe primordial, como Tiamat<sup>10</sup>, por exemplo. Daí o sacrifício ser positivo, pois dele um novo mundo surge.

A psicologia analítica difunde a ideia de sacrifício em favor do processo de individuação. A tese junguiana se vale do argumento de que os símbolos se transformam. No processo de transição, ao passar de um símbolo para o outro, nos deparamos com novas significações, que denotam as mudanças operadas no nível emocional. Para atestar essa afirmação, lança mão, mais uma vez, do conceito de libido que traz em si a expressão de todo e qualquer símbolo.

substância e a forma motivadora do drama do sacrifício consistem numa transformação energética em si inconsciente, da qual o eu toma consciência mais ou menos como os homens do mar percebem uma erupção vulcânica sub-marina [*sic*]. É preciso admitir que, diante da beleza e da sublimidade do pensamento que acompanha o sacrifício assim como ritual solene, uma formulação psicológica parece assustadoramente fria. (1989, p. 413).

Se o interdito foi erigido sob regras que procuravam deter o homem e os seus instintos, percebemos que a psicologia analítica elege outra direção. Nela, busca-se examinar e conduzir essas pulsões para o autoconhecimento e amadurecimento psíquico. Nesse sentido, a libido e o desejo de incesto são imagens religiosas que regridem para a mãe, deixando entrever a nossa ligação com a origem, ou com o inconsciente. A compreensão da relação materno-filial em Jung está intrinsecamente ligada aos mitos que têm como base o sacrifício.

---

<sup>10</sup>Deusa Mãe do poema babilônico *Enuma Elish*, que narra a criação do mundo. [ebrael.files.wordpress.com/2015/03/enuma-elish.pdf](http://ebrael.files.wordpress.com/2015/03/enuma-elish.pdf).

As imolações como as de Osíris, Dioniso, Átis e Cristo possuem similitudes ao terem em comum o sacrifício à mãe, pois, assim “como Átis se castrou por causa da mãe e em memória deste fato sua imagem foi pendurada no pinheiro, também Cristo está suspenso na árvore da vida e lenho da cruz” (JUNG, 1989, p. 416). A volta de Cristo à mãe é apreendida pelo seu retorno à morte. Tal regressão é sinônimo de renascimento do homem. Este, depois de conhecer a morte pelo pecado de Adão, pela morte de Cristo renova-se.

Ao citar Santo Agostinho, Jung afirma que a acepção de mulher matrona, à qual o teólogo se refere, simboliza a Igreja como noiva de Cristo:

O tom do antigo hierógamo transformou-se em seu oposto. Em lugar do prazer surge o sofrimento e em lugar da mãe-amante o lenho da cruz; aquilo que antes era sentido com prazer, agora é doloroso: a união do consciente masculino com o inconsciente feminino; poderíamos dizer também que o símbolo do hierógamo não mais é vivenciado concretisticamente, a nível corporal, mas a um nível mais elevado, psíquico, como a união de Deus com seus fiéis (seu “*corpus mysticum*”, grifos do autor). Em linguagem moderna esta última projeção significa a conjunção do consciente com o inconsciente: a função transcendental própria ao processo de individuação. A integração do inconsciente com o consciente tem efeito curativo. (JUNG, 1989, p. 416).

A união do inconsciente com o consciente, conforme Jung, substituiu o casamento sagrado, no entanto, encontra respaldo na mística cristã, quando passou a representar a união divina com os fiéis. Interessa-nos ainda a sua função de transcendência, pois propicia o processo de amadurecimento psíquico via morte-renascimento.

Em *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* (2007), Jung apresenta alguns conceitos de renascimento. Dentre eles, destacamos a metempsicose, a reencarnação e a ressurreição. A primeira denominada “a transmigração da alma” apresenta a ideia de uma vida que se prolonga no tempo, passando por vários corpos, ou da continuação de uma vida interrompida por várias reencarnações. Essa crença propaga a probabilidade de a alma humana reencarnar em animais e em vegetais. Tal possibilidade de retorno a diferencia da reencarnação. Nesta, segundo Jung, está imbricado o conceito de continuidade pessoal, em que a personalidade humana e a memória são suscetíveis de continuação. Neste caso preservam-se a possibilidade de conservação das lembranças de vidas anteriores e também o renascimento em corpo humano.

A terceira forma apontada por Jung é a ressurreição, que propaga o ressurgimento da existência humana após a morte. Designada por Jung também por *resurrectio*, tal forma apresenta outras nuances, como mutação, transmutação ou transformação do ser. Aqui, o ser ressurto é outro ser. Compreendida à luz da religião, afigura-se como a ressurreição dos mortos num corpo incorruptível.

O quarto caso apontado por Jung como renascimento (*renovatio*), que ele denomina *sensu strictiori*, configura-se como renascimento durante uma vida individual. Nas suas palavras, o “renascimento pode ser uma *renovatio* sem modificações do ser, na medida em que a personalidade não é alterada em sua essência, mas apenas em suas funções, partes da personalidade que podem ser curadas, fortalecidas ou melhoradas” (2007, p. 120).

Conforme Jung (2007), o renascimento pode ocorrer de maneiras diferentes. Uma delas é pela mutação, na qual o indivíduo passa por uma transmutação total, sofrendo transformações na sua essência, ao transformar-se num ser imortal, como ocorre com Cristo e sua mãe, Maria. A quinta forma é denominada por Jung de “participação no processo de transformação” e se configura como renascimento indireto. Aqui, o indivíduo é submetido a um rito de transformação, cujo exemplo é a missa para os cristãos e os mistérios de Elêusis na religião grega pagã.

Sobre a psicologia do renascimento, Jung assegura que tal processo não é observável de maneira tátil, palpável, já que se trata de uma realidade puramente psíquica. O *renovatio* é apreendido como uma das proposições mais originárias da humanidade e baseia-se no arquétipo que estabelece analogias acerca do renascimento em culturas diversas. Para Jung, não cabe à psicologia se lançar a conjecturas metafísicas e filosóficas, mas sim discutir as proposições assumidas pelo arquétipo. Com o intuito de apresentar uma visão mais precisa e abrangente da fenomenologia das vivências de transformação, ele aponta dois tipos de vivências: a vivência da transcendência da vida e a sua própria transformação.

A primeira experiência diz respeito às vivências mediadas pelo rito sagrado. Nela, o neófito participa de um rito sagrado, o qual lhe revela a continuidade da vida através de transformações e renovações em que a morte de um deus ou herói divino proporciona o renascimento. No entanto, o iniciado nem sempre participa de maneira efetiva do rito. Muitas vezes isso ocorre indiretamente, apenas como testemunha. O processo de transformação não ocorre no principiante, mas fora dele. Todavia, ao participar de tal rito, faz brotar nele a crença na imortalidade.

Para Jung, a missa é um exemplo vivo do drama e mistério que representa a permanência e a transformação da vida. Para ele, todos os fiéis, inclusive os que não estão compenetrados, partilham os rituais sagrados já que estão no espaço sagrado cheio de graça. A missa, que por meio de um ato exterior ao mundo temporal, atualiza o sacrifício de Cristo, o faz ressurgir na substância transformada pela consagração. Nesse processo a “morte sacrificial no rito não é uma repetição do evento histórico, mas um ato eterno que ocorre por primeira e única vez. A vivência da missa é, pois, participação em uma transcendência da vida, que ultrapassa todas as barreiras de espaço e tempo. É um tempo de eternidade no tempo” (2007, p. 123).

Assim, ao participar da missa, o tempo profano é suspenso, enquanto o espaço do sagrado é restaurado por meio do ritual que presentifica o sacrifício de Cristo. No âmbito literário, sabemos ser esse um tema fecundo, revisitado por autores de todas as épocas e em tempos dessacralizados, como atestam, a título de exemplo – *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), do escritor português José Saramago e *A paixão segundo G.H* (1964), da brasileira Clarice Lispector.

Lygia Fagundes Telles é leitora confessa de Jung. Constatamos isso a partir da leitura de seu livro *A disciplina do amor*, no qual comenta estudos do autor, quando este defende ser a tuberculose uma doença de origem psíquica, cuja causa seria algum complexo do qual o doente se livraria pelo autoconhecimento. A escritora deixa claro que não ignora os fatos históricos, as descobertas na área da psicologia, e que se deixa seduzir pelo oculto, por coisas do inconsciente, sobre as quais se debruça na sua escrita de maneira consciente.

Nesse sentido, conjecturamos que também a morte sacrificial desponta na ficção lygiana como uma forma de propiciar o autoconhecimento por meio da associação e reorientação da psique, de forças inconscientes à luz da consciência. Tendo em vista esse intuito, nossa análise se voltará com maior intensidade para a psicologia do renascimento elaborada por Jung.

## **1.6 Os ritos iniciáticos: transição da morte para a vida**

Presente em todas as épocas e civilizações, a iniciação marca a passagem simbólica da morte para a vida. Na cultura ocidental, por exemplo, o batismo é um

dos mais importantes ritos iniciáticos, pois assinala a morte simbólica do neófito como pecador, levando-o à ressurreição num ritual que simula um novo nascimento, do qual sai transformado. O mergulho na água para dela renascer no espírito, atualiza o rito de passagem de Cristo, que, mesmo sem precisar, se deixa batizar por João Batista para que o seu exemplo seja repetido por todos.

Para Manfred Lurker (2003), a palavra iniciação, cuja origem é latina e vem de *initium*, significa princípio, exórdio. Conforme o autor, na maioria das sociedades arcaicas, há um ritual que marca a passagem dos jovens para a comunidade dos adultos, ocorrendo assim a transição, a morte simbólica do adolescente que renasce em adulto. Nas sociedades modernas, esses momentos são vivenciados sem a mesma riqueza simbólica, como, por exemplo, na festa de quinze anos das adolescentes. O baile é prefiguração do casamento e marca a entrada da jovem na comunidade dos adultos. Outros rituais, como casamentos e formaturas deixam entrever a presença de símbolos nas cerimônias atuais, os quais aparecem camuflados.

Em *O labirinto sagrado* (2011), Marcial Maçaneiro, ao discorrer acerca da manifestação do sagrado, do tempo e da ritualidade, pontua diferenças entre os ritos de iniciação e os de passagem. O primeiro está presente em todas as religiões e dá acesso aos seus conteúdos e vivências basilares. Em todas elas, a iniciação é vivenciada como ritmo mistagógico, que propicia a interpretação dos mistérios. Classificada como Pedagogia por Maçaneiro, a Mistagogia é a preparação do neófito de maneira gradativa, como ocorre na Igreja Católica com os Sacramentos. Já os ritos de passagem celebram o trânsito de uma situação para outra, como nascimento, casamento, morte, ritos de expiação, posse de mistérios etc.

A morte, compreendida como trânsito de uma situação a outra, também é pensada antropológicamente. Adotando essa lógica, Morin (1997) assegura que toda morte ocasiona um nascimento, e, inversamente, todo nascimento provoca uma morte. Tendo em vista os pressupostos do antropólogo, os ritos iniciáticos estabelecem verdadeiras imitações simbólicas da morte e do nascimento, evidenciando a necessidade de se morrer para se obter uma nova vida. Também a antropologia do imaginário, de Gilbert Durand, ratifica que a iniciação comporta todo um ritual de sucessivas revelações, dentre elas, sacrifício e morte, seguida de renascimento.

A relação morte e iniciação, para Junito Brandão (2004), se faz presente no mito de Tântatos. No sentido simbólico, Tântatos afigura-se como aspecto perecível e destruidor da vida. Ele se relaciona com os ritos de passagem, pois introduz as almas tanto no mundo infernal como no Paraíso. Nessa perspectiva, a morte representa a porta da vida:

*Revelação e introdução*, toda e qualquer iniciação passa por uma fase de morte, antes que as portas se abram para uma vida nova. Nesse sentido, Tântatos contém um valor psicológico: extirpa as forças negativas e regressivas, ao mesmo tempo em que libera e desperta as energias espirituais. Filho da noite e irmão de Hipno, o Sono, possui como sua mãe e irmão o poder de regenerar. Quando se abate sobre um ser, se este orientou sua vida apenas num sentido material, animalesco, a Morte o lançará nas trevas; se, pelo contrário, deixou-se guiar pela bússola do espírito, ela mesma lhe abrirá as cortinas que conduzem aos campos de luz. Não há dúvidas de que em todos os níveis de vida humana coexistem a morte e a vida, ou seja, uma tensão entre forças contrárias, mas Tântatos pode ser a condição de ultrapassagem de um nível para outro nível superior. Libertadora dos sofrimentos e preocupações, a Morte não é um fim em si; ela pode abrir as portas do reino do espírito, para a vida verdadeira. (2004, v.1, p. 227).

Reportando-se ao aspecto psicológico de Tântatos, Brandão realça o sentido simbólico da transformação profunda sofrida pelo homem que se lança à iniciação. Nesse processo, sobressai-se o caráter espiritual, em que o homem profano precisa morrer no seu estado de imperfeição para renascer numa vida superior. Aqui, morte e sacrifício são vivenciados espiritualmente, sem desviar para o outro a necessidade de morrer.

Já na abordagem antropológica de René Girard (1990), a vítima expiatória também serve de modelo para os ritos de passagem, os quais se ligam à iniciação. Na perspectiva do autor, na nossa sociedade, a passagem de um *status* a outro provoca problemas de adaptação menores e atingem, quase unicamente, os envolvidos e os que efetuam a passagem. Essa nova reconfiguração da iniciação nos difere substancialmente das comunidades primitivas, onde qualquer mudança em um indivíduo isolado seria recebida como anunciadora de uma crise maior e que atingiria a todos. Tal postura assinala o modo de vida coletiva dessas comunidades em oposição à individualidade, uma das marcas da sociedade contemporânea.

Apoiando-se em Girard, Max Bilen (2005), em “Literatura e iniciação”, afiança que o indivíduo, em circunstância de passagem, encontra-se isolado, excluído, à margem da sociedade. Para o autor, a passagem é uma experiência

temível e pode levar o neófito, que se encontra expulso da comunidade, a transformar-se em duplo monstruoso. Bilen compara a jornada de um autor pela criação poética a das personagens fictícias por ele criadas, existindo entre o escritor e o universo ficcional uma relação de reciprocidade.

Sua tese ancora-se no fato de que a linguagem literária só conseguirá alcançar sua metamorfose, uma suprarrealidade ou realidade superior, se o escritor vivenciar o mesmo processo de construção pelo qual a obra passa, já que, num primeiro momento, avulta a

impressão de caos, estado de ausência e de falta, extravio, angústia, diminuição de si, ruptura e separação, solidão, impersonalidade, dispersão; num segundo tempo, depois de passar por um sentimento de renascimento: reestruturação, coesão, autonomia, alegria, êxtase; finalmente, num terceiro tempo, metamorfose, reconhecida como descobrimento da unidade. (BILEN, 2005, p. 588).

Por fim, no tocante à assertiva de Bilen sobre o fato de o escritor vivenciar na criação poética as mesmas situações que suas personagens protagonizam na obra, reportamo-nos a um depoimento de Lygia Fagundes Telles concedido à revista *Entrelivros* “eu me inspiro na realidade, mas lá dos meus subterrâneos se acrescentam outras coisas. É uma confusão que vai se clareando, vai se clareando, até que fica bom. Aí escrevo” (TELLES, 2007, p. 27). Tendo em vista as palavras da autora, podemos inferir que sua escrita passa pelo processo iniciático, cujo itinerário consiste em partir do estado solitário do escritor que, num primeiro momento, precisa harmonizar aquilo que é real com a matéria imprecisa do inconsciente, ele transita da confusão à metamorfose do texto, que se apresentará ao leitor de maneira coesa, com unidade e esteticamente bem acabado.

## 2. MORTE E INICIAÇÃO NO PROCESSO DE AMADURECIMENTO PSÍQUICO

Renova-te.  
Renasce em ti mesmo.  
Multiplica os teus olhos, para verem mais.  
Multiplica os teus braços para semeares tudo.  
Destrói os olhos que tiverem visto.  
Cria outros, para as visões novas.  
Destrói os braços que tiverem semeado,  
Para se esquecerem de colher.  
Sê sempre o mesmo.  
Sempre outro.  
Mas sempre alto.  
Sempre longe.  
E dentro de tudo.

(Cecília Meireles)

Lygia Fagundes Telles, herdeira da tradição romântica, se insere no grupo de escritores no qual a morte é um dos temas mais obsedantes. Na sua ficção, a finitude da vida não representa o fim absoluto, mas, quase sempre, um momento de passagem. Acreditamos que a descida ao Hades existencial torna-se indispensável, pois dele as personagens renascem como Perséfone, senhoras de si mesmas, com a psique renovada, depois da travessia empreendida pelo misterioso e profundo mundo do inconsciente.

As protagonistas lygianas, inicialmente, nutrem o medo do confronto com elas mesmas, mas isso não as impede de empreenderem o mergulho existencial. Ao perfazer o itinerário de suas personagens, a autora lança mão de uma narrativa introspectiva, procedimento por meio do qual traz à tona medos e misérias interiores aos quais elas estão submetidas e de onde se libertam quando vencem a si mesmas. Sublinhamos a importância do contexto sociocultural no qual a escritora se situa como um fator influenciador de sua escrita, a qual deixa transparecer certa subjetividade.

Ressalvamos que este trabalho não pretende analisar a autora como peça do texto e sim como traços da realidade empírica são esteticamente trabalhados e entrelaçados com dados subjetivos e que resultam na obra literária. Lygia Fagundes Telles, como ela mesma vem declarando, é testemunha do seu tempo. Logo, torna-se pertinente, embora não seja este o objeto central da pesquisa, refletir acerca das

mudanças sociais ocorridas em sua época e como isso se reflete no universo ficcional no tocante ao comportamento das personagens analisadas.

Para Elza Carrozza (1990), o choque de individualidade vivido pelas personagens de Lygia Fagundes Telles as leva a transformações emocionais e psíquicas que são provocadas, direta ou indiretamente, pela atuação de outra mulher. Já os homens caracterizam-se pelo egoísmo, instinto de destruição e de crueldade, espírito de vingança e de autoflagelo. A postura masculina favorece o desenvolvimento não apenas psíquico de outros seres ficcionais, mas também propicia mudanças no campo social e cultural.

A obra de Lygia Fagundes Telles apresenta uma nova configuração social. A ficcionista retrata a passagem de uma sociedade calcada em princípios patriarcais para um grupo social focado em novos valores e em questões femininas. Em *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros* (1990), Cristina Ferreira Pinto assegura que uma das temáticas da ficção lygiana é representar a decadência da família burguesa. Para a autora, o predomínio das protagonistas femininas apresenta-se como manifestação do caráter intimista na autorrepresentação – da mulher escritora inserida na ficção – algo frequente na ficção de autoria feminina e que deixa entrever a condição da mulher e escritora numa sociedade marcada por um machismo escancarado e que rejeitava duplamente a ideia da mulher escritora.

A representação da decadência da família tradicional na ficção lygiana traz à tona o enfraquecimento da figura masculina. São homens fragilizados que se perdem no universo labiríntico do feminino, que enlouquecem, morrem, muitas vezes por meio do suicídio. O esvanecimento masculino pode ser acompanhado cronologicamente nos seus romances e nos seus primeiros contos, como em “O cacto vermelho”, cujo protagonista – representante de homens perversos – sacrifica o próprio filho para pôr fim a sua geração.

Em artigo intitulado “Corpos reconfigurados”<sup>11</sup> (2000), Elizabeth Grosz retoma a velha discussão binária entre corpo e mente tão propagada na cultura ocidental e disseminada pelo pensamento filosófico. Tal dicotomia foi, por muito tempo, utilizada a serviço de pensamentos androcêntricos, uma vez que os atributos razão, sensatez, profundidade, senso de realidade, utilizados para descrever o homem, ou seja, a mente, se opunham à paixão, sensibilidade, superficialidade,

---

<sup>11</sup> Disponível em: [www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=51327](http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=51327).

aparência, estas ligadas ao corpo e, por conseguinte, à mulher. Na perspectiva de Grosz, essa divisão hierarquizada, classifica e polariza de modo a privilegiar um dos polos.

Na assertiva de Grosz, o corpo, que sempre foi pensado em função dos perigos que poderia ocasionar à razão, será assimilado à estrutura política. Assim, na sociedade patriarcal, o corpo político tem como centro, como ideal, o homem, considerado o dominante, já que é detentor da razão e é o chefe da família. Por sua vez, a mulher é a figura dominada e excluída desse tipo de representação. Esse dualismo, responsável pela propagação de ideais e de comportamentos que perduram até os dias atuais, desencadeou formas diversas de pensamento que contribuíram, de maneira crucial, para o nascimento de uma nova consciência, sobretudo nas representações literárias de autoria feminina.

Em *Ciranda de pedra*, esse binarismo está presente na primeira parte da narrativa e vai se diluindo à medida que Virgínia, a protagonista do romance, amadurece, e Natércio, seu pai putativo e centro da família, vai se apagando. A ficção lygiana traz para o corpo da escrita discussões sobre condutas marcadas pelo binarismo. Muitas vezes são as próprias mulheres que apresentam tal comportamento, como Bruna, de *Ciranda de pedra*, e Ana Clara, de *As meninas*. No entanto, pressupomos que as atitudes apresentadas por elas são artifícios utilizados pela autora para problematizar essa questão.

Baseando-nos em Grosz, observamos que a posição que a mulher assume, inicialmente no romance, representa a estrutura social da época. Laura representa o corpo social doente, Virgínia, a ruptura. Para tal, a dedicação aos estudos e o enfrentamento de problemas relacionados ao autoconhecimento são barreiras que a filha de Laura vence e que, na nossa perspectiva de análise, se caracterizam como provas iniciáticas impostas às mulheres que buscam uma nova consciência. Compreendemos que, nas narrativas lygianas, esse processo implica sempre o sacrifício, simbólico ou efetivo.

Em *Caminho para a iniciação feminina* (1985), Sylvia B. Perera, ao discorrer sobre o sacrifício, afirma ser ele a base dos ritos de fertilidade. Ao se basear nos pressupostos junguianos sobre a energia libidinal e sua transformação, ela nos apresenta uma perspectiva de sacrifício no seu sentido de origem, despido da aceção cristã de remissão dos pecados e de qualquer valor ético. Nele, o objetivo é

manter o sistema energético e global da vida, algo que, segundo a autora, era conhecido pela consciência matriarcal e, atualmente, pela física.

Para Perera (1985), na descida da deusa suméria Inanna evidencia-se a troca arquetípica da libido que se desloca de um nível para o outro, em que morte, sacrifício, degeneração e ressurreição fazem parte do processo dinâmico da “Grande Esfera da vida” (1985, p. 85). Sob o ponto de vista psicológico, a autora assegura que o aspecto processual ocorre de maneira lenta e dolorosa, pois no

sistema abrangente da psique, o sacrifício pode alterar o equilíbrio de energia em algum ponto que não desejaríamos mudar. Só podemos saber que iremos encontrar renovação e relacionamento com as forças poderosas do mundo subterrâneo, e que isso envolverá a quebra dos velhos modelos, a morte de um *gestalt* em que, de certo modo, nos sentíamos bem, a morte de uma identidade aparentemente completa. Raramente nos aproximamos desse desmembramento se nossa dor já não fosse muito intensa. (1985, p. 85).

Na ficção lygiana protagonizada por mulheres esse sistema energético sempre é recuperado quando as personagens femininas, depois de embates e desencontros, buscam reestabelecer a harmonia entre elas. Constatamos que esse processo ocorre após provas iniciáticas em que as mulheres participam efetivamente, sejam como iniciadoras ou como neófitas. Em *As meninas*, por exemplo, Lorena exerce tal função e Ana Clara é iniciada nos mistérios da morte. Como veremos posteriormente, Ana Clara se perderá no mundo subterrâneo de uma psique perturbada por traumas e medos, conseguindo se libertar e se encontrar na morte.

Um dos fios condutores desta pesquisa é a morte sacrificial analisada a partir da perspectiva psicológica. Partindo desse pressuposto, consideramos que a descida, o sentido de fecundidade, de renascimento e de relacionamento com as forças poderosas do inconsciente, ou do mundo subterrâneo, são necessárias na germinação e construção do despertar da consciência e de uma nova identidade feminina, que se rebela contra a ordem estabelecida centrada no masculino, como atestamos na ficção de Lygia Fagundes Telles.

## 2.1 Em nome das filhas: o sacrifício do pai

Em *Ciranda de pedra*, acompanhamos a trajetória da protagonista Virgínia. O romance está dividido em duas partes. A primeira narra uma etapa da infância da menina, que se encontra repartida entre a casa de Natércio – o patriarca da família, que ela pensa ser seu progenitor – e a casa onde vive sua mãe Laura, que tem problemas mentais, Daniel, seu pai biológico, e Luciana, a empregada. A mansão de Natércio representa o conforto e lá moram suas filhas Otávia e Bruna, que recebem os cuidados da governanta Frau Herta, como era comum nas famílias burguesas da época. É nesse local, sob os olhares da governanta, que ocorrem os encontros das irmãs de Virgínia com Conrado, Letícia e Afonso, os quais formam uma ciranda de amigos, na qual ela almeja entrar. A segunda parte do romance apresenta a bela e instruída moça que volta à casa do pai putativo para acertar as contas com o passado e conquistar seu espaço na ciranda. A narrativa termina em aberto com a decisão de Virgínia de viajar sozinha para começar uma nova vida longe de tudo e de todos.

A história se inicia apresentando ao leitor uma menina insegura que come as próprias unhas e rasteja pelo assoalho da casa tal como um inseto. Sem compaixão, ela esmaga uma formiga a quem prometera proteção. Nesse momento, lembra-se de uma conversa que tivera com Conrado, o seu amor platônico, na qual ele lhe dissera que os bichos são como as pessoas e têm alma. Ele ainda a alerta de que aquele que matar um bicho por prazer, será um deles numa próxima vida. No entanto, o rapaz a adverte de que não se trata de qualquer bicho, mas sim de cobra, rato, aranha etc.

Conrado, que, ao final da narrativa, é apresentado como impotente sexual, é uma espécie de eunuco, guia espiritual e amigo vigilante que sempre procura apaziguar a menina nos momentos difíceis. É para ele que Virgínia faz suas confissões. Na sua função de guia, é o primeiro a adverti-la acerca da maldade humana e sobre as consequências que isso acarreta. Ele também a orienta a respeito de um possível processo de renascimento. Como leitor de Platão, Conrado se vale da metempsicose, ou transmigração da alma, para instruir Virgínia.

Em outras obras, como em *As horas nuas*, por exemplo, temos a retomada da metempsicose, elevada à categoria do fantástico, pois um dos narradores é o gato Rahul, que, segundo ele, ganhou um corpo humano em outras vidas. Conrado,

de certa forma, fala pela autora quando levanta, para Virgínia, a possibilidade da reencarnação em um animal, já que a ficcionista é leitora confessa do filósofo grego. Conforme constatamos com Jung (2007), esse tipo de renascimento é denominado de metempsicose e consiste na transmigração da alma.

A complexidade da alma humana, suas maquinações e seu lado sombrio – herança delegada a Edgar Allan Poe e a Machado de Assis, como a própria ficcionista afirma – encontram ressonância no comportamento da menina Virgínia na primeira cena em que aparece. Lygia Fagundes Telles subverte a cristalização da imagem pura e sem maldades da criança. Quando se vê acuada, Virgínia, ao obedecer aos seus instintos de destruição, age com perversidade ao esmagar uma formiga, ou mesmo decepar a cabeça de uma moça de folhetim pelo fato de a figura lhe lembrar Otávia, irmã por quem nutre inveja.

Para Freud, a perversão é inata a todos os seres humanos, já que diz respeito à libido, à busca pelo prazer sexual. Na sua perspectiva, ela faz parte do processo de sexualidade infantil, uma vez que desperta na criança maneiras diversas de sentir prazer. Jung não ignora a pulsão sexual infantil. Entretanto, vê a libido como transferência de energia. Diferente de Freud, para quem a libido era puramente sexual, o fundador da psicologia analítica afirma que essa energia passa por transformações, assim como os símbolos que a representam, os quais, na concepção de Freud, são sempre fálicos. Mesmo divergindo em alguns pontos, Freud e Jung se aproximam quando defendem a necessidade do desenvolvimento sexual infantil para que a criança não se transforme num adulto neurótico.

Esse processo de desenvolvimento ou transformação de energia psíquica pode ser observado Em *Ciranda de pedra* e nos contos “Herbarium” e “As cerejas”. Nessas narrativas, as protagonistas apresentam traços de perversão, sobretudo, são impiedosas com os animais e insetos, com os quais também se identificam. Em *Ciranda de pedra*, esse processo de identificação com o mundo animal, conforme Silvano Santiago (2009), revela uma espécie de amálgama estilístico criado por Lygia Fagundes Telles para superar o distanciamento entre o mundo humano e animal, enlaçando-os.

O paralelo entre o mundo animal e o humano, que Santiago afirma enredar-se e interagir com o crescimento sentimental de Virgínia, uma vez que encontra na formiga seu duplo, ocorre em narrativas marcadas pela passagem da infância para a puberdade, já que as protagonistas se sentem excluídas e à margem do mundo dos

seus pares. São personagens em transição e que vivem novas descobertas, dentre elas, a manifestação sexual. O comportamento infantilizado faz parte de construção das personagens, que mudam suas atitudes de acordo com seu amadurecimento psíquico.

Em *Ciranda de pedra*, Virgínia passa por dois momentos de passagem. O primeiro acontece na primeira etapa do romance e é precedido pela morte dos pais biológicos e pela descoberta de sua identidade. O segundo ocorre na segunda etapa, quando Virgínia retorna à casa de Natércio para uma espécie de acerto de contas com o passado. Tais fatos marcam sua passagem da infância para a vida adulta. Esses acontecimentos determinam sua personalidade, obrigando-a a deixar o mundo de fantasias que ela mesma criara para se refugiar na sua solidão constante. A explanação acerca da morte apresentada por Conrado à menina serve como uma introdução ao tema. Será com Daniel que ela irá aprender o verdadeiro sentido da morte no seu aspecto sacrificial. O médico tem consciência de que a única saída para ele e Laura, ambos adúlteros, é a morte.

Eles se encontram à margem da sociedade e vivem uma situação limite. Laura apresenta sinais extremos de loucura. À primeira vista, a esposa de Natércio não suporta a culpa do adultério e enlouquece. Todavia, a conversa de Virgínia com Luciana sugere que o casamento, a convivência com o esposo foi o principal elemento desencadeador do desequilíbrio mental de Laura: “– Ora, você sabe muito bem que isso começou quando ela *ainda* morava com o seu pai. E então? Se é que existe castigo, eu sei quem é que está castigado” (2009, p. 21, grifos da autora). A fala da empregada desperta o leitor para o fato de que Laura, por pressões advindas do núcleo familiar, começara a enlouquecer quando ainda era casada com Natércio. Num dos poucos momentos de lucidez, ela conta à filha da vida monótona e triste levada ao lado do patriarca e das filhas:

– Seu olhar era mais frio ainda do que suas palavras. Descobri então que ele estava morto, era um morto que me dizia aquelas coisas, que me olhava daquele jeito... Pela primeira vez não tive mais medo. Enfrentei-o. Se quiser, vá sozinha, ele disse com um sorriso que era de morto também [...] Então saí correndo, chego a pensar que fugi correndo, antes que ele me segurasse... Fazia anos que não ia a nenhuma festa, a parte alguma, ele detestava sair comigo, nosso passeio era visitar a família, ficar horas e horas na saleta dourada, cheia de mortos e de retratos de mortos, ouvindo as gêmeas tão iguais! Uma recitava, depois a outra cantava, depois a outra recitava, alternadamente... Você tem suas filhas! ele costumava me dizer. Minhas filhas... Eram minhas? Bruna, que parecia uma inimiga, pronta sempre para me julgar. Tão dura. E Otávia, sempre tão

distante, lá longe com os seus cachos... Era graciosa a minha Otávia com aqueles seus cachos, abracei-a tanto, fica comigo, só tenho você! Então ela choramingava, não, mamã, num quele, cê dismancha meu tachinho. (TELLES, 2009, p. 37).

Fica evidente que o casamento é uma prisão para Laura, que se vê enclausurada pelas convenções sociais e obrigações de esposa. A monotonia do casamento e o desprezo do marido são fatores que a oprimem. Para Ferreira Pinto (1990), ao reconhecer Natércio como um morto, Laura vislumbra a morte do próprio Eu pela vontade masculina. No entanto, a decisão de ir a uma festa, mesmo desacompanhada, se configura como ato de subversão e de rejeição, que Virgínia endossará até o final da narrativa, aos valores de uma sociedade patriarcal.

Elódia Xavier (2012), ao se reportar a Zygmunt Bauman, afirma que a família, por muito tempo, foi um dos principais vetores na conexão entre os seres mortais e a imortalidade dos ancestrais, das buscas individuais aos valores duradouros. Com o intuito de assegurar esses princípios, artifícios como fotografias amareladas em álbuns de família, datas de nascimento, casamentos e funerais anotadas nas *Bíblias* eram utilizados para garantir a longevidade familiar. Natércio recorre ao passado, às fotos dos antepassados para preservar valores importantes para ele, mas que não sensibilizam Laura, pois ela não se sente parte daquele mundo de mortos, do qual procura se libertar.

Ao deixar a casa, Laura representa a figura feminina em trânsito, em busca de mudança, fato que será consolidado pela filha. Nos estudos do imaginário, o ambiente familiar tem, quase sempre, conotação positiva, de aconchego e proteção. Logo, a simbologia da casa se liga ao arquétipo da mãe e do feminino. A autora subverte esse sentido, ao descrever a casa de Natércio como um lugar hostil, cheio de regras e com vigilância, um espaço ameaçador.

Para Durand (2002), a casa constitui um microcosmo secundário entre o microcosmo do corpo humano e o cosmo, um meio termo, cuja representação iconográfica é importante no diagnóstico psicológico e psicossocial. Nessa linha de raciocínio, a importância microcós mica concedida à moradia sinaliza a primazia dada na constelação da intimidade às imagens do espaço feliz, do centro paradisíaco. Para Natércio, Laura faz parte da propriedade e ela, psicologicamente, se vê como tal, daí a valoração negativa desse espaço íntimo, que se apresenta hostil, contrariando a ideia de paraíso e intimidade aconchegante.

Em *A casa na ficção de autoria feminina* (2012), Elódia Xavier, se reportando a Gaston Bachelard e a outros estudiosos do espaço, discorre acerca da casa e acrescenta o termo topofobia – que foi cunhado por Oziris Borges Filho para falar desse local como portador de medo e aversão. Predomina em *Ciranda de pedra* o sentido dado por Oziris, pois nesse romance a casa é representada como jaula, espaço de prisão e que preserva os valores patriarcais. Acrescenta-se a isso que o casamento e o suposto lar partilham do mesmo significado de privação da liberdade.

Sem dúvida, a loucura de Laura é decorrente da pressão social e das suas normas rígidas que a obrigam a permanecer num casamento frio e sem amor. A união matrimonial é marcada pelo nó hostil que sufoca, mas que se encontra camuflado como belos laços familiares. A hostilidade sofrida por Laura não advém apenas do marido, mas também das filhas. Fica evidente que ela se sentia impedida de viver até mesmo a maternidade, função preponderante para a qual a mulher era preparada à época da escrita da obra. A escritora, sem ser panfletária, denuncia o panorama social de um período histórico, centrado em valores patriarcais e que não tinha nenhuma consideração pela condição da mulher.

O mundo que Laura apresenta à filha é permeado de mortos, de pessoas presas ao passado e no qual Natércio procurava encaixá-la contra sua própria vontade. Conhecer Daniel foi um sopro de vida na sua existência, uma mudança que exige o sacrifício de deixar as próprias filhas para seguir o amante. O nascimento de Virgínia representa o rito de transição de Laura, pois, logo após esse acontecimento, ela deixa a casa de Natércio com a criança. No entanto, a personagem não conseguirá se desvencilhar do seu passado e do sentimento de culpa, o que a impedirá de dar continuidade ao processo de renascimento que se inicia com a chegada de Daniel na sua vida.

Consideramos a expiação a morte de Laura'. Ela se encontra marginalizada, pois, tendo em vista o contexto em que a obra foi escrita, marcada por preconceitos e intolerâncias no que concerne à independência da figura feminina, associada ao seu corpo e seus desejos, a personagem representa um perfil de mulher abominável em relação aos padrões sociais vigentes. Comprovamos isso por meio de uma declaração de Virgínia: “– Bruna disse que se minha mãe não tivesse se separado do meu pai não estava agora assim doente. Ela acha que é castigo de Deus” (2009, p.20). A assertiva de Bruna pode ser lida como a voz da

sociedade androcêntrica, camuflada pela hipocrisia social e associada a preceitos de uma religião patriarcal.

O uso da palavra bíblica valida a morte de Laura, pois seria decorrente do seu pecado, tal como acontecera com Adão e Eva, ao serem expulsos do Paraíso e perderem o direito à imortalidade. A punição avulta na obra como algo divino, aspecto reiterado por um dos diálogos de Bruna com Virgínia: “Se um homem dormir com a mulher do outro, morrerão ambos, isto é, o adúltero e a adúltera, e tu arrancarás o mal do seio de Israel” (2009, p. 45). A *Bíblia* legitima tais pensamentos ao propagar a ideia de que a infração da lei divina implicará em castigo.

Em *O evangelho de Maria*, de Miryam de Mágdala, Jesus, ao ser questionado por Pedro acerca do que seria o pecado, responde: Não há pecado/Sois vós que fazeis existir o pecado/quando agis conforme os hábitos de vossa natureza adúltera;/aí está o pecado (2006, p. 25). De acordo com Jean-Yves Leloup (2006), a palavra adúltera não tem conotação sexual, mas tem o significado de agir conforme hábitos e pensamentos que denunciam uma segunda natureza, a qual se opõe a nossa natureza, verdadeira e inocente. Portanto, se considerarmos as palavras de Cristo, tal como elas aparecem no *Evangelho de Maria*, a atitude de Laura e Daniel não se configura como pecado, já que o relacionamento deles é fruto de um amor verdadeiro.

Virgínia, diante da possibilidade de perder a mãe, implora a Daniel para não deixá-la morrer. O médico aproveita o momento para prepará-la para o que acontecerá com Laura e com ele: “O que você entende por morrer?” (2009, p.62). Virgínia, sem resposta, pensa na morte de Isabel, irmã de uma amiguinha, em cujo velório ouvira os presentes falarem à mãe que tudo aquilo era vontade de Deus. A lembrança da imagem da morte como algo simples e claro, da menina que parecia feliz em seu caixão cor de rosa, se desfaz quando ela se lembra da andorinha que sepultara, numa certa manhã, em uma caixa de sapato. Ao voltar para vê-la dias depois, ela se deparou com o cadáver em decomposição, servindo de alimento para vermes. Daniel procura desconstruir a imagem da morte como sendo apenas um corpo em putrefação:

- Dentro desse corpo, Virgínia, há como que um sopro, isso é o que a gente é de verdade. E isso não morre nunca. Com a morte, esse sopro se liberta, vai se embora varando as esferas todas, completamente livre, tão livre... [...]
- Calou-se. Apertou um pouco os olhos que refletiam uma imensa paz. –

Ah, meu bem, se eu pudesse fazê-la entender! Triste é o que está acontecendo agora, e não o que vem depois. (2010, p. 63).

Para os antigos, o sopro era o portador da alma e a elevava ao divino. Na psicologia junguiana, o sopro é o mesmo que pneuma, cuja etimologia em latim e grego deriva de vento e significa espírito. Parece ser essa a conotação empregada por Daniel. Ele acredita que, na morte, Laura encontrará a liberdade de sua alma que se encontra presa a um corpo doente. É esse o sentido acerca do perecer do corpo que o pai deseja que a filha apreenda. A menina aprenderá a dar essa significação à morte, que deixa de ser sinônimo de sofrimento e punição, para assumir a acepção de benfazeja, já que ela se torna libertadora.

Em Lygia Fagundes Telles, Laura – a mulher terrível, a mãe que abandona as filhas e o casamento para viver com o amante – precisa ser sacrificada em nome da ordem centrada nos valores sociais no pai. Aqui, destacamos o viés irônico dado pela autora à narrativa, pois os males que afligem Laura são oriundos desse tipo de pensamento que associa o feminino a forças terríveis e nefastas, enquanto o homem é sempre o herói, o portador do espírito. Os contos de fadas modernos, por exemplo, vêm sendo revisitados, em especial, pelo cinema em que o famoso príncipe, ironicamente, é substituído por uma mulher, que opera mudanças significativas no crescimento psíquico de outra mulher, como ocorre em *Malévola*, fenômeno há muito revisto pela literatura.

Compreendemos que as artes, no geral, a partir do século XX, conforme constatamos com E. M Mielietinski (1987), dialogam intensamente e de maneira crítica e reflexiva com outros campos do saber. Uma das fontes mais visitadas é a psicologia. Dentre elas, a junguiana. Nesta, a mãe e os símbolos do feminino se ligam às forças do inconsciente. Lygia Fagundes Telles se insere no grupo de escritores que recorrem a correntes psicológicas na construção de suas personagens, como podemos verificar em *A disciplina do amor*, no qual ela dedica fragmentos a Jung e a Freud. Na ficção lygiana é possível identificar as forças do inconsciente em movimento pessoal e coletivo em movimento na busca pelo equilíbrio.

A morte de Laura é positiva, já que faz parte do processo de amadurecimento e equilíbrio psíquico de Virgínia. Daniel é o primeiro a ter essa percepção e procura afastá-la do mundo obscuro de Laura e das forças

inconscientes que poderiam fazê-la regredir. No romance, a imagem do filho sacrificado, como acontece na narrativa bíblica, cede lugar à mãe e ao pai, já que ambos, em termos simbólicos, são vítimas predestinadas ao sacrifício em nome da filha, para que ela também não seja uma vítima social, já que carregaria consigo as mesmas marcas persecutórias dos pais.

Para Grosz, na esfera da doutrina cristã, a vida do homem comum é marcada por sofrimentos e paixões. Isso justificaria o fato de características morais serem atribuídas a várias desordens fisiológicas, o que desencadeava os castigos ou os prêmios, consecutivamente punições corporais e prazeres direcionados às almas. Nessa perspectiva, na Idade Média, a lepra era relacionada à luxúria e à cobiça e representava a expressão corporal do pecado.

Das várias inferências extraídas de *Ciranda de pedra*, aparentemente a loucura de Laura é decorrente do pecado da traição. As palavras de Bruna sempre descrevem Laura como representante da luxúria e da pecaminosidade e a sua doença seria uma punição, um castigo divino. Colocada à margem pela família de Natércio, Laura vive seus delírios trancafiada num quarto na casa onde mora com Virgínia e Daniel. O quarto é descrito como uma espécie de caixão, já que o ambiente é caracterizado como escuro e está sempre fechado. Mas, a despeito da profunda solidão e isolamento proporcionados pela doença mental, ela não está sozinha, pois pode compartilhar seu mundo de delírios com Daniel, que dela cuida sem julgá-la.

Constatamos com Durand, que a morte se torna benfazeja quando é libertadora. Diferente do herói diurno, que é sempre violento e luta contra a finitude da vida, o lunar, conforme o antropólogo do imaginário, é um resignado. Daniel configura-se como lunar, pois busca na morte conforto e libertação, vivenciando-a de maneira eufêmica. A morte, para Daniel, não se apresenta como face ameaçadora do tempo, mas sim como momento de intimidade e movimento sobre si mesmo. Assim, presenciamos a inversão de valores, quando ele, com toda delicadeza, usa a literatura para falar com Virgínia da própria morte e também da necessidade de apressar o círculo de vida de Laura, algo que a filha só irá entender anos mais tarde:

Last night I flew into the trees of death  
Sudden an outer wind did me sustain  
And I, from feathered poppet on its swing,

Wrapt in my element, was bird again (2008, p. 64).<sup>12</sup>

Os versos que Daniel lê são retirados do romance *Sparkenbroke*, de Charles Langbridge Morgan (1894-1958), que apresenta a mesma problemática do adultério presente em *Ciranda de pedra*. O protagonista do livro de Morgan é um escritor que escreve à moda de Byron. Ao dar o livro à filha, Daniel deixa a porta aberta para que ela, um dia, possa conhecê-lo e lhe diz: “– Fique desde já com ele, esse é um autor que você vai amar” (2009, p. 64). Com esse presente, o pai não apenas possibilita à filha compreender no futuro a sua atitude em provocar a morte de Laura e depois se suicidar, como também lhe dá a chave para que conheça as circunstâncias de sua concepção.

A imagem do pássaro nos remete ao desejo de Daniel de libertar sua alma do peso da vida. Os versos de Morgan podem ser lidos como presságio do que fará o pai de Virgínia, pássaro cujo espírito se sente escravizado, preso à gaiola do corpo e da existência. Cánovas (2013), à luz de Jung, apresenta o simbolismo das aves com conotação negativa, já que, para o criador da psicologia analítica, elas são imagens das almas condenadas e dos maus espíritos que vivem no submundo. Entretanto, não é com essa conotação que elas aparecem na obra.

Laura e Daniel estão presos ao corpo e espiritualmente aprisionados. A imagem do pássaro junta-se à da alma em voo, cuja busca é pela transcendência. O simbolismo fálico do pássaro, que ocorre na concepção durandiana, se transforma aqui em volúpia purificada e bela, contribuindo assim para a sublimação de Eros. No caso de Daniel, a sublimação é explícita, já que ele vive o voo onírico por meio do devaneio provocado pela poesia.

Já a imagem da árvore relacionada à morte se configura como inversão simbólica realizada por Lygia Fagundes, pois sua significação se liga à ideia de vida, de ascensão e de Paraíso. Os versos nos remetem a Yggdrasil, árvore cósmica por excelência, que serve de pouso para os pássaros. Tal como a água, a árvore é um símbolo materno e participa do devaneio da morte. Na narrativa, Laura é a figura

---

<sup>12</sup> Esta noite eu pousei na árvore da morte.  
Mas o vento do mundo arrebatou-me vivo  
E, no tristonho pouso da gaiola,  
Vi-me de novo pássaro cativo (MORGAN, 1974, p. 98. Tradução de Mário Quintana).

arquetípica de um inconsciente atormentado, é a Grande Mãe devoradora, com a qual Daniel se une definitivamente na morte, e da qual ele liberta Virgínia, ao compreender que o mundo mórbido da mãe a impediria de crescer.

Em *Ciranda de pedra*, sobreleva-se o significado de condenação, uma vez que Daniel se vê pássaro cativo e arrebatado por ventos que o devolvem à gaiola, símbolo da prisão. Se relacionarmos a linguagem simbólica dos versos de Sparkenbroke com a descrição que Daniel faz da morte para a filha, perceberemos que o corpo é a prisão da qual precisa libertar o sopro, ou seja, o espírito. Logo, apressar a morte de ambos significa libertar o pneuma do corpo condenado ao sofrimento e à loucura.

Na construção da identidade de Virgínia, a dor do luto a fortifica. Ela é a única das três filhas a sofrer verdadeiramente com a partida de Laura, refugiando-se na dor e vivendo o luto ao extremo. Ao ouvir a conversa entre a governanta e Natércio acerca da morte de Laura, num primeiro momento, a menina foge e se esconde num emaranhado de trepadeiras, como se preferisse se enterrar a ter que ouvir tal notícia.

Para Dastur (2002), o luto simboliza a maneira encontrada pelo homem para a interiorização de seus mortos. Nessa linha filosófica de pensamento, o luto funciona como espiritualização entre o morto e seus pares, ocorrendo, dessa forma, certa mediação que se torna visível. O rito fúnebre diferencia o homem dos outros animais. Sobre a cultura da morte, Dastur sublinha que os ritos funerários manifestam, na literatura em geral, o modo de assumir o corte radical que é a morte, o que significa, ao mesmo tempo, aceitação e negação.

Na obra em estudo, Virgínia, primeiramente, não supera a ruptura causada pela morte dos pais biológicos. Mas, paulatinamente, ela vai se submetendo a transformações importantes, todas, quase sempre, propiciadas por uma espécie de retiro. Ao final da obra, como veremos posteriormente, a mediação visível com seus pais acontecerá quando a jovem, conscientemente, decide viver a reconciliação simbólica com eles.

Na cena que sucede ao velório e ao enterro, nos deparamos com a menina Virgínia em estado de luto. Ela pensa no pavor que a figura materna tinha por besouros e raízes. A morte de Laura provoca em Virgínia um sentimento de perda de sentido da vida e das coisas. Desolada e com medo do castigo tão propagado pela irmã, ela força a sua imaginação, criando a imagem da mãe no Paraíso, indo ao

encontro de Deus. Assim, a necessidade de puxá-la para o outro lado vai contra as profecias de Bruna.

Agora, aquela estrela cor de brasa podia se apagar, aquela nuvem preta podia cair – agora tudo que acontecesse não tinha mais a menor importância. “Enterrada”, disse Virgínia recostando a fronte na vidraça. Mas embora os lábios se movessem, não saiu som algum. Vagou o olhar pela escuridão do céu. Lá no fundo da terra deveria ser assim escuro e a mãe gostava de ficar no escuro. Mas tinha as raízes e os besouros tentando infiltrar pelas frestas do caixão. Por dois dias já eles forçavam a tampa. Dois dias! Crispou as mãos como se com elas pudesse agarrar as rédeas do pensamento que corcoveava por aquele caminho detestável, ah, era preciso puxá-lo para o outro lado, com força, com força. (2009, p. 83).

Conforme Gaston Bachelard, “a raiz é um eixo de profundidade. Ela nos remete a um passado longínquo, ao passado de nossa raça” (1990, p. 230). Para Laura, a raiz conota o peso da tradição, de uma sociedade que delega à mulher tão somente o papel de mãe, de nutriz, em cujo ventre resguarda a vida, a maternidade, função que a fazia se sentir prisioneira, mas da qual não consegue se libertar por completo. A imagem das raízes que nascem entre os dedos de Laura assemelham-se a serpentes. Esse ofídio se liga às divindades terrestres e se opõe ao pássaro. Laura representa a força psíquica enferma do feminino e Daniel o pássaro divino que a sacrificará.

O besouro é uma referência clara a Natércio e ao medo que exerce sobre a sua ex-consorte por meio de violência psicológica. Dentre as acepções apresentadas por Manfred Lurker (2003) sobre esse inseto, destacamos duas, pois, tendo em vista a nossa perspectiva de análise, quando aproximadas, se correlacionam. Os besouros que vivem no escuro são considerados animais de satã e das bruxas, sendo vistos como transmissores de doenças, e seus ruídos prenunciam a morte. Na Suíça, conforme o autor, ele está relacionado ao relâmpago, por exemplo, por simbolizar o deus Donar – divindade germânica do trovão.

O besouro aterroriza Laura e ganha conotações de perseguição e medo, pois se trata de uma mensagem do seu inconsciente avisando-a da morte, que ela associa a Natércio. Também Virgínia irá relacionar o besouro ao pai putativo, e, curiosamente, a *Bíblia* assumirá o lugar do inseto depois de uma noite tempestuosa cortada por raios, quando enfim entenderá a mãe e sua obsessão pelo animal.

Durand classifica os símbolos ligados aos animais como teriomórficos, que pertencem à estrutura diurna do imaginário. Nesse agrupamento, ele considera que animais como os répteis, os ratos e os pássaros noturnos apresentam uma simbologia negativa. Para o autor, quando respostas cinestésicas são acompanhadas com as de animais, tem-se a indicação de uma apropriação da psique por desejos indecorosos, que, no caso da criança, podem ser considerados normais, já no adulto são sinônimo de inadaptação e regressão às pulsões mais arcaicas. Ele ressalva que o aparecimento da animalidade na consciência deve ser visto como sintoma de uma depressão da pessoa até os limites da ansiedade.

Em *Ciranda de pedra*, fica evidente o processo de regressão de Laura. O besouro denota a sua psique doente e perturbada pelos atos de repressão exercidos pelo ex-consorte. Lembramos que, no início do romance, Virgínia rasteja no chão e persegue uma formiga até esmagá-la. Sua postura configura-se como resposta cinestésica ao momento de infantilidade e mistura de sentimentos pelo qual passa. Constatamos, com Durand, que, na criança, tal processo é normal. À medida que amadurece, Virgínia abandona esse comportamento. Para tal, o afastamento do mundo materno é essencial, e Daniel compreende isso ao sacrificar a mãe doente para que a filha possa ter uma mente saudável, o que ocorre efetivamente.

Como vimos com Philippe Ariès, a morte passa a ser apreendida como ruptura, da mesma forma que o ato sexual era para o Marquês de Sade. Desse sentimento de fratura, nasce o mundo das fantasias eróticas, que, quando vivenciadas efetivamente, têm o seu sentido erótico enfraquecido e passam ao estado de sublimação, reduzindo-se, assim, à Beleza. Essa nova concepção da morte encontra respaldo nos mitos de Eros e Tântatos e se apresenta como força motriz que impulsionará os poetas românticos.

Em *Ciranda de pedra*, a sublimação da morte ocorre quando Virgínia imagina Laura indo ao encontro de Deus: “Respirou de boca aberta. Nos jardins de ouro, a mãe sorria entre anjos, os cabelos soltos, vaporosa como uma fada indo ao encontro de Deus. Fechou os olhos, quis sustentar a visão, mas não conseguiu” (2009, p.83). A menina tenta suavizar a morte da mãe transportando-a para um paraíso. A imagem dos cabelos soltos conota a ideia de liberdade e se junta a da fada, símbolo de bondade no imaginário infantil.

No entanto, a razão faz Virgínia recuar, como podemos observar com o uso do verbo “corcovear” e no seu gesto de fechar os olhos e querer sustentar a visão.

Diante da impossibilidade de prolongar o devaneio, ela questiona Otávia sobre a mãe morta. Otávia, por diversas vezes, repete que a mãe parecia dormir. Essa obsessão pela morte de Laura, bem como a imagem eufêmica da morte como benfazeja e associada ao sono, inconscientemente, nutrirá em Virgínia o desejo de morte, como veremos adiante. Nesse sentido, ressaltamos que a morte prematura dos pais favorece a busca por sua individualidade.

O nosso entendimento da morte associada à individualidade baseia-se em Ariès, quando ele afirma que a perspectiva histórica da morte estabeleceu a relação entre morte, indivíduo e a consciência da própria individualidade. Para essa linha de raciocínio, a redescoberta da individualidade implica a familiaridade com a própria morte. Esse processo será vivenciado por Virgínia, para quem, a morte dos pais contribui para que ela construa a consciência da própria individualidade. Essa consciência não se restringe a percepção de si mesma, mas também para aqueles que a circundam.

A menina não compreende a reação das irmãs, que se divertem com os amigos, enquanto ela se refugia no quarto com a lembrança de seus mortos. A morte pesa somente para ela: “A chuva caía sobre os mortos, mas ninguém pensava nos mortos” (2009, p. 92). A natureza parece ser solidária com a menina. Simbolicamente, da força fecundante da chuva renovam-se o ciclos de vida e morte; num processo simétrico, o gérmen de uma nova vida começa a se formar para a protagonista, já que, nessa noite tempestuosa, lhe é revelada a verdade sobre sua ascendência.

Observamos que o sentido de fecundação, para a personagem, começa a acontecer sob o ponto de vista espiritual, ou seja, de amadurecimento psíquico, o que sugere o advento de um novo ciclo. Para Jung, a separação ou a morte prematura da mãe – simbolizando que sua missão foi cumprida – faz parte do mito do herói. O destino de Laura se cumpre ao abrir caminhos para a filha, e Daniel compreende isso ao sacrificar a vida dele e a da amante para que Virgínia não permaneça retida no mundo materno e suas perturbações.

Daniel, antes de se suicidar, escreve a Natércio, suplicando-lhe que cuide de Virgínia. Antes de entregá-la aos cuidados do patriarca, o médico conversa com a filha e a prepara para o que virá e quase revela a ela que é seu verdadeiro pai: “quando você fica assim comigo, quando me olha como olhou há pouco, eu chego a pensar que... Enfim, que seria possível um outro caminho. [...]. Mas não, eu teria que

ser muito egoísta, está compreendendo? Só para você há esperança” (2009, p. 32). Daniel reconhece que a única alternativa para Virgínia superar a ruptura social provocada por ele e Laura é sacrificando-se pela filha: “– Tio Daniel disse que é comandante desse barco e que por isso precisa ficar até o fim. Mas que esse barco está afundando, devo passar para o outro” (2009, p. 73).

A metáfora do barco ecoa a imagem de Caronte, que, na mitologia grega, guiava as almas dos mortos. Daniel atualiza tal mito até certo ponto. Ele é o comandante de Laura e dele próprio pelo Hades existencial, evidenciando que Daniel rema em direção à morte. No entanto, a travessia a ser realizada por Virgínia é rumo à vida. Nesse sentido, seu sacrifício torna-se fecundo, pois possibilita à filha um novo recomeço, algo impossível para ele, passageiro de uma nave em naufrágio.

A imagem do barco se associa sempre à ideia de viagem e de travessia, seja ela de vida ou de morte. Daniel se encontra paralisado na profundidade da morte que paira sobre sua existência, como se a vida estivesse estagnada num lago. Sobre a analogia entre água paralisante e a morte, Bachelard assinala:

Água silenciosa, água sombria, água dormente, água insondável, quantas lições materiais para uma meditação da morte. Mas não é a lição de uma morte heraclitiana, de uma morte que nos leve para longe com a corrente, como uma corrente. É a lição de uma morte imóvel, de uma morte em profundidade, de uma morte que permanece conosco, perto de nós, em nós. (2002, p. 72).

Embora a imagem da água não esteja presente de maneira explícita na fala de Daniel, o fato de ele se colocar como comandante de um barco prestes a afundar, implicitamente, ecoa tal presença. Assim, podemos assimilar a fala da personagem à água sombria e silenciosa da qual nos fala o autor de *A água e os sonhos*. Daniel vive em morte profunda, que se encontra intimamente ligada à sua existência.

A atividade de navegar que Daniel toma para si nos remete à pergunta feita por Bachelard: “Não terá sido a Morte o primeiro navegador? (2002, p. 75). É a morte que direciona o barco de Daniel. Para Bachelard, a morte não seria a última viagem, mas sim a primeira, pois ela “será, para alguns sonhadores profundos, a primeira viagem verdadeira” (BACHELARD, 2002, p. 75). No romance em estudo, o amante de Laura é um sonhador profundo, e a morte, a viagem verdadeira que ele e Laura deverão fazer, a primeira, abrirá caminhos para a filha. Como veremos, no

próximo capítulo, Virgínia também decidirá comandar o barco da própria vida ao enfrentar as águas maternas da morte e do renascimento, completando assim o círculo iniciado pelos pais. Virgínia, apesar do retorno à ciranda e de sua aceitação parcial no grupo, não se ajusta, não se insere nesse tipo de relação petrificada, a qual os pais biológicos também não se adaptaram e como consequência foram relegados à marginalização social.

Nesse sentido, constatamos, com René Girard (2004), que na identificação de uma vítima persecutória, ocorre a justaposição de vários estereótipos, porém nem todos precisam ser detectados, bastando para isso três, ou mesmo dois. De acordo com o autor, as violências, assim como a crise, são reais, e a escolha da vítima independe de um crime, no entanto, se consideram suas marcas vitimárias. Na sua perspectiva, a essência do processo é direcionar para a vítima a responsabilidade da crise, objetivando destruí-la ou, ao menos, expulsá-la da comunidade que ela “polui”.

Tendo em vista as palavras de Girard, consideramos que Daniel e Laura são vítimas sacrificais de todo um sistema social que condena à margem aqueles que vão contra suas ordens. Eles são vítimas de uma crise real, provocada por uma instituição conservadora, com a qual a filha romperá anos mais tarde, graças à sua formação intelectual.

O nome Daniel – o qual é apresentado no *Dicionário de personagens bíblicos*, de José Schiavo, como o de um dos quatro grandes profetas, significa “o Senhor é meu juiz” (1965, p.75). Chevalier e Gheerbrant (2009) afirmam que Daniel, em boa parte da arte cristã, simboliza a figura de Cristo, pois transformou a morte em algo inofensivo. O pai de Virgínia, que é comparado a uma figura demoníaca por Bruna, e, muitas vezes, é julgado por ela, revela-se ao leitor como um homem sensível. Pai dedicado, Daniel prepara a filha para uma vida saudável. Ele tem uma visão profética do futuro e sabe que Virgínia vencerá a rejeição social e se transformará numa moça bela e inteligente.

A notícia do suicídio de Daniel coincide com a revelação da identidade de Virgínia, que, a partir de então, conhece a verdade sobre seu nascimento. Com dureza e num tom de vingança, Luciana revela à menina a sua origem:

- Daniel é *seu* pai. Ele é *seu* pai
- Você é a cara dele. Tem até os mesmos gestos, o mesmo jeito de andar assim na ponta dos pés, para não chamar a atenção dos outros... Olha aí –

observou com brandura. – Ele também entrelaçava os dedos assim mesmo. Não, não adianta! Não adianta esconder as mãos [...] Olhos de gazela, você não veio me dizer? Tenho olhos de gazela, está lembrada? Ele também tinha olhos assim.

– Se eu te encontrasse em qualquer parte da terra, diria logo, olha a filha de Daniel. Entre mil, te apontaria, a filha de Daniel. (2009, p. 87- 88, grifos da autora).

A declaração de Luciana desnuda a verdade para Virgínia. Não restam dúvidas, os olhos de gazela, comparação que Daniel utilizava para falar da beleza da jovem, é também herança paterna. Daniel foi devorado pelos leões – valores sociais – tem olhos, segundo Luciana, também de gazela. A gazela, dentre outras acepções, é símbolo de fecundidade, de renovação cíclica e de renascimento e, por conseguinte, dos ritmos de crescimento e renascimento.

Outra analogia traçada é entre o antílope e a figura de Cristo que, na perspectiva de Chevalier e Gheerbrant (2009), compartilham o olhar agudo. No que diz respeito a Daniel, tal como Cristo, ele será vítima de um sistema que oprime e hostiliza o homem. Como constatamos com Girard (2001), os Evangelhos apresentam um caráter histórico, que evidencia a asfixia gradativa exercida pelas autoridades romanas contra os judeus. Para o autor, a solidão de Jesus, quando todos o abandonam, mostra a face antropológica do bode expiatório. Tal característica pode ser vislumbrada em Daniel, que sozinho lida com a doença de Laura e com a rejeição simulada de Virgínia.

Outra analogia que podemos traçar entre Daniel e Cristo é que ambos deixam ensinamentos para guiar os seus. Os Evangelhos e narram a Paixão, Morte e Renascimento de Cristo e reavivam na memória dos cristãos o modelo exemplar que é Cristo. Em *Ciranda de pedra*, o pai continua na filha, no seu olhar e jeito de ver o mundo. O que se fortifica com o fato de ele deixar livros de herança para Virgínia, uma forma de transmitir conhecimentos, propiciando, assim, a continuidade hereditária e também a renovação cíclica da vida. No entanto, ambos diferem quanto à sacralidade, pois o Filho de Deus morre, na perspectiva bíblica, para libertar o homem do pecado. Já Daniel é como Maria Madalena, a quem Cristo protege do ódio coletivo.

Os ensinamentos de Daniel acerca da morte e os livros deixados para a filha deixam entrever mais que a sua continuidade biológica, mas, em especial, na apreensão do mundo coisas com seus olhos agudos de gazela. Para compreendermos a ideia de continuidade e descontinuidade, reportamo-nos a

Bataille (2014), para quem o ser é descontínuo, sendo a morte que propicia a sua continuidade. Para fundamentar seu estudo, o autor recorre ao processo biológico de reprodução, que, na sua perspectiva, é, paradoxalmente, responsável pela descontinuidade e também pela continuidade. Aplicando esses pressupostos à problemática do universo ficcional, da união de Daniel com Laura e da descontinuidade de ambos, nasce Virgínia, que é a continuidade dos pais, a representação do sacrifício do amor de ambos.

A revelação de Luciana não apenas aproxima a protagonista dos pais biológicos, como lhe possibilita compreender o amor que os une. É comum nas narrativas de Lygia Fagundes Telles a ocorrência de momentos epifânicos<sup>13</sup>, quase sempre, durante tempestades.

Um relâmpago iluminou o jardim [...]. Entrelaçou as mãos, os ombros sacudidos por soluços. “Papai, papai!”, chamou baixinho. Mas só o cipreste pareceu ter ouvido: Fez um meneio sob o vento e em seguida curvou-se como um velho galhofeiro numa reverência [...] Instintivamente ela se voltou para a estante e procurou sôfrega o livro de capa preta. Achou-o logo com suas letras de um ouro já gasto: Bíblia Sagrada. Reviu aqueles lábios rígidos. Se um homem dormir com a mulher de outro, ambos morrerão... Apertou o livro tentando cravar as unhas na capa. Aproximou-se da janela. E atirou-o com força na tempestade. (2009, p. 92).

O raio, símbolo da manifestação divina, exprime, segundo Chevalier e Gheerbrant (2009), uma influência fecundante, seja de ordem material ou espiritual. Para Jung (1989), a imagem do relâmpago, associada à do cavalo, tem significado fálico, associado à ideia de fecundação. Em *Ciranda de pedra* fica evidente o seu sentido espiritual. Já em “As cerejas”, prevalece a conotação apresentada por Jung, uma vez que a autora se utiliza da associação dessas imagens simbólicas para descrever o momento de descoberta da sexualidade por parte da protagonista. O raio simboliza a saída de Virgínia da noite escura para a luz da consciência. Ele lhe anuncia a verdade sobre a sua identidade, e é isso que o gesto do cipreste em tom de zombaria parecia comunicar-lhe.

Ela, que sempre se privou do amor do pai biológico, tem como atitude lançar a *Bíblia* à tempestade. Livro tantas vezes utilizado por Bruna que, de maneira inflexível, julga e condena Laura e Daniel e, por conseguinte, Virgínia, prova

---

<sup>13</sup> Utilizamos o termo epifania à esteira de Olga de Sá (1979, p. 160), para quem, em linguagem literária, esse vocábulo se relaciona com revelação psicológica das personagens por meio da escrita, diferenciando-se do sentido que lhe é atribuído pela religião, de revelação de algo sagrado.

incontestável daquele relacionamento. E, mais que tudo, porque a profecia bíblica, tantas vezes usada por Bruna para condenar os pais da menina, enfim, se concretizara, Laura e Daniel estavam mortos. Daí sua atitude de lançar a *Bíblia* à lama, o que, simbolicamente, reflete o seu desejo de atirar os valores representados por Bruna e Natércio à lama, juntamente com o sentimento de culpa e os pecados presentes no Velho Testamento.

O raio, símbolo de Zeus e também do Deus do Velho Testamento, assim como o trovão, possui conotação de ira. Esse aspecto avulta na obra, uma vez que a *Bíblia* era utilizada por Bruna, de maneira inflexível, para julgar e condenar Laura e Daniel. Coaduna-se com essa linha de pensamento a imagem da irmã que Virgínia transmite ao leitor. Ao denominá-la “égua bíblica”, a protagonista ressalta a ideia de cio no qual a irmã vive, mas que escamoteia ao se esconder atrás de preceitos bíblicos.

Após a revelação da morte de Daniel, Virgínia crava as unhas na *Bíblia* antes de atirá-la à tempestade e, em seguida, senta-se na poltrona e acomoda contra o peito o livro que o médico lhe havia presenteado e o acaricia. A atitude da protagonista denota a aceitação do pai e a rejeição aos preceitos bíblicos e patriarcais. Seu rito de passagem, enfim, ocorre, pois ela assume sua verdadeira identidade e uma nova postura ao desobedecer às ordens da governanta e da irmã Bruna para que desça e junte-se a todos. Ela não se deixa intimidar pela Frau que ameaça chamar Natércio. Seu gesto de rebeldia prenuncia o que virá depois, sua independência e libertação daquele universo opressor.

A morte dos pais biológicos obriga a garota medrosa do início da narrativa a enxergar as coisas sem eufemismos, levando-a a perceber a hipocrisia social que manteve o adultério e sua real identidade em segredo. A primeira prova imposta a ela, após a revelação, é ficar frente a frente com Natércio, tarefa que desempenha de maneira segura e, pela primeira vez, consegue controlar seus instintos. Além disso, parte dela a decisão de ficar interna num colégio de freiras, de onde sai anos depois, já formada. Tais atitudes denotam a eficácia do rito de passagem propiciado pelas mortes dos pais biológicos.

Laura e Virgínia são as únicas a romper com os valores representados pela casa patriarcal, símbolo do poder. Todavia, a mãe falha, pois não consegue conviver com o sentimento de culpa, o que agrava a sua doença mental; Virgínia se liberta das normas e dos falsos valores sociais que as reprimiam. O espaço da morada,

que, na primeira parte da narrativa, é apresentado como a fortaleza centrada no pai, também passa por uma espécie de mudança, pois os ciprestes, que outrora o fazia assemelhar-se a um enorme túmulo, são cortados, o que denota transformação. Deixar a casa de Natércio, a prisão onde se encontravam encerrados os seus moradores, é o que resta a Virgínia.

A opção por se exilar em um convento, levando consigo os livros que o pai lhe deixara, propicia a Virgínia o isolamento para vivenciar seu luto. Freud (1996) ressalta a importância do luto no processo de superação da perda. Ao diferenciar o luto da melancolia, ele afirma que o primeiro caracteriza-se como afeto natural, enquanto a melancolia se relaciona com a perda objetual retirada da consciência, ou seja, o estado de inconsciência do que fora perdido. No luto, tem-se plena consciência da perda, e, uma vez concluído esse estágio, que requer tempo, o ego volta a ser desinibido e livre.

Virgínia, ao vivenciar plenamente o luto e a falta dos entes queridos, consegue se libertar e se fortificar, pois compreende e aceita a morte, vivenciando assim o processo apresentado por Freud. Livre para tomar as rédeas do próprio destino, deixa para trás o mundo pobre e vazio das irmãs e sua ciranda. A jovem empreende um caminho inverso ao de Otávia, por exemplo, que vive petrificada a contemplar sua beleza vaga e melancólica, e que se encontra perdida no espelho exterior, cujo reflexo acena para a loucura. Também é o oposto de Bruna, a detentora de valores morais e sociais que se encontram em dissolução.

*Verão no aquário*, segundo romance da autora, é narrado em primeira pessoa pela protagonista Raíza. Ao modo ambíguo de Bentinho, de *Dom Casmurro*, ela relata alguns fatos de sua vida e a relação conflituosa com a mãe Patrícia, uma escritora de sucesso. Raíza, ao tempo da narrativa, já adentrou a vida adulta, mas continua dependente da mãe tanto financeira quanto emocionalmente. No centro do embate entre ambas, há duas figuras masculinas, de um lado, o pai já morto, mas que é uma imagem sempre presente nas lembranças da narradora; do outro, André, um ex-seminarista, atormentado pela ideia de suicídio, que mantém uma relação misteriosa com Patrícia. A jovem, motivada pelo sentimento de disputa *com* ou *pela* mãe, procura se relacionar sexualmente com o rapaz, o que acaba acontecendo e, aparentemente, ocasionando o suicídio dele.

No primeiro parágrafo da narrativa, nos deparamos com a protagonista em estado de semimorte: “Na escuridão do quarto, só a porta tinha o contorno marcado

pela frincha de luz que se filtrava por baixo: era como a tampa do enorme caixão de um enterrado vivo acordando com a noite em redor” (TELLES, 2010, p. 13). A cena onírica denota bem a ideia de iniciação, de alguém que se encontra isolado, no escuro, num espaço representativo da morte. É sabido que, em muitas sociedades, o neófito era introduzido em locais sem luminosidade, com atestam, por exemplo, os Mistérios de Elêusis.

Na cena inicial de *Verão do aquário*, o quarto escuro, comparado a um caixão, participa do mesmo valor simbólico da gruta, local onde o neófito era encerrado para vivenciar a sua transformação espiritual nas sociedades primitivas. No caso específico da narrativa em estudo, esse simbolismo se liga aos mistérios primordiais do feminino. Observamos que aqui há uma duplicação desse espaço iniciático, uma vez que a casa afigura-se como espaço reservado ao feminino e seus mistérios, representados na imagem da Esfinge, à qual Patrícia, mãe da protagonista, é equiparada.

Raíza vive obcecada pela morte, que lhe aparece em sonhos na imagem do pai, que traz uma rosa no lugar do rosto: “Ele veio vindo silenciosamente. Inclinou-se sobre a minha cama. Seus dedos transparentes quase tocaram no meu ombro: ‘Raíza, Raíza’. Tinha uma rosa no lugar do rosto, mas o hálito adocicado era de hortelã”. (p. 2010, p. 13). A rosa, na psicologia junguiana, representa a imagem arquetípica da alma. Ela também se associa ao amor, à morte e ao Paraíso. Em Dante, por exemplo, em uma parte do Paraíso, os bem-aventurados, ou seja, aqueles que levaram uma vida de virtude na Terra, formam a Cândida Rosa, que é iluminada pela luz divina.

Na teoria durandiana, a rosa se liga ao regime místico ao se assemelhar à taça e ao receptáculo, por isso é considerada também como arquétipo da Grande Mãe, já que resguarda os atributos de aconchego e acolhimento. Giancarlo, o pai de Raíza, apresenta características maternas, ocorrendo uma clara inversão de valores, já que ele ocupa o lugar da mãe na imaginação da filha e isso impede o seu crescimento. Ele está também associado à morte, à existência enquanto alma e ao tempo paradisíaco em que viveu com a filha. Dentro da nossa perspectiva de análise, Giancarlo é uma das vítimas sacrificais no processo de amadurecimento da jovem, que passa pela reconciliação com o mundo materno propriamente dito.

Há entre a protagonista e o pai uma relação de muita cumplicidade. Esse é um traço recorrente na autora, em cujas obras as filhas rivalizam com a mãe e se

identificam com o pai, ocorrendo, quase sempre, em narrativas cujas figuras maternas são fortes e os pais, frágeis. Esse embate é ocasionado pelo fato de a mãe ser a figura que representa a “ordem mimética”, o modelo a ser seguido, daí o sentimento de rivalidade, implicando na desconstrução da ideia do pai-modelo. Conforme Girard (1972), na sociedade ocidental, mesmo na época patriarcal, o pai já é modelo. Para o autor, quando o pai está na base da rivalidade mimética a “fascinação mimética conservará, durante toda a existência do sujeito, uma coloração paterna” (1972, p. 232).

No romance, Giancarlo é um homem fraco com quem Patrícia se casara para desafiar a família. Farmacêutico sem sucesso, ele vive alcoolizado e se escondendo da esposa no sótão da casa, para onde leva a filha. Tal lugar aparecerá no sonho da protagonista, na sua fase adulta, de maneira enigmática:

O perfume de rosas vinha misturado a um cheiro úmido de terra. Os dedos gelados tocaram o meu ombro, “Raíza, Raíza!...” Quis me mover mas o passarinho vigiava empoleirado no alto do espelho. Quando vi o bico duro de verniz pronto para quebrar a imagem, imobilizei-me. Qualquer movimento que eu fizesse, voaríamos em estilhaços. Esperei que os olhos de vidro se desviassem dos meus mas o passarinho foi se aproximando de asas abertas: visto assim de perto o seu olhar era tão triste que não resisti e comecei a chorar. O perfume das rosas confundiu-se com a voz que vinha como um hálito através da corola, “Raíza...” Afundei então os dedos na terra à procura da fonte que devia estar correndo lá embaixo, mas ao invés da água só encontrei o espelho [...] (2010, p. 154).

Para Jung (2008, p. 19), os sonhos são a maneira pela qual o inconsciente se expressa por meio de imagens simbólicas. O símbolo traduz aquilo que não está ao alcance da razão, por isso ele necessita da imagem. As aves, como já mencionamos, se ligam às almas e aos espíritos amaldiçoados. Os constantes sonhos de Raíza com o pai implicam não somente a necessidade de ela se libertar do passado, mas também o fato de o pai precisar ter a alma liberta da obsessão da filha. O pássaro em pouso fortifica a ideia de libertação, de ascensão espiritual.

Esse sonho marca a morte simbólica de Giancarlo e ocorre antes de Raíza ficar sabendo pela mãe que o espelho de sua infância, no qual cabiam ela, o pai e o tio Samuel, de tão velho não resistiu à mudança da casa para o apartamento e se quebrou. Enfim, ela se liberta do passado, de uma falsa sensação de proteção. A protagonista vivia presa ao espelho do passado e à imagem desse pai necessitado

de cuidados. Obcecada pelos sonhos com o pai, Raíza não se permite crescer e tomar as rédeas da própria vida.

A imagem simbólica do pássaro com o olho de vidro ainda pode ser vista como sublimação do Eros da personagem em relação ao progenitor. Em muitos lugares, a ave é vista como mensageira dos céus, espécie de elo entre o terreno e o celestial. Chevalier e Gheerbrant (2009) destacam que, em várias culturas, “os pássaros empoleirados nos ramos da Árvore do Mundo representam as almas dos homens” (2009, p.689-690). Também observam que, nos sonhos, são símbolos da personalidade do sonhador. Em *Verão no aquário*, o pássaro pode representar tanto a alma de Giancarlo como pode refletir o desejo de Raíza, em estado de inconsciência, de se libertar do passado. Reportando-nos a Jung (1989), sublinhamos que Raíza mantém sua libido fixada ora no pai, ora na mãe.

Quanto à presença de rosas nos sonhos da protagonista, enfatizamos seu significado na Antiguidade, na psicanálise freudiana e na psicologia analítica de Jung. Na Antiguidade, os sonhos com essas flores estavam ligados ao fim da vida. Para Jung, conforme mencionamos, é uma imagem arquetípica da alma. No tocante ao espelho, ele constitui uma das imagens mais recorrentes em narrativas literárias. Ao tratar dos símbolos nictomórficos, que se relacionam com o medo da noite e das trevas noturnas, Durand afirma que “o espelho simboliza uma ‘translucidez cega’, instrumento da psique que a psicanálise recorre para fazer vir à tona o aspecto tenebroso da alma” (DURAND, 2002, p. 95).

Gaston Bachelard apresenta em suas obras várias considerações sobre o espelho. Em *A água e os sonhos* (1997), ele relaciona à imagem do espelho à da água. Reportando-se a Louis Lavelle, para quem, esse objeto aprisiona um segundo mundo, diferenciando-se da fonte, espelho aberto, Bachelard, afirma que o espelho da fonte é motivo para uma imaginação aberta, enquanto o de vidro é sempre estável. Para esse autor, “um poeta que começa pelo espelho deve chegar à água da fonte se quiser transmitir uma experiência poética completa” (BACHELARD, 1997, p.24).

Lygia Fagundes Telles, na sua experiência poética, entrelaça as imagens do espelho e da fonte em *Verão no aquário*. O espelho representa um espaço uterino, receptáculo que acolhe os mais fracos da família e os protege do abismo imaginário criado por Raíza. Todavia, nesse espaço onírico, eles vivem uma falsa proteção,

uma vez que se encontram sob o olhar inquisidor do pássaro. Quanto à fonte, ela espelha a escassez de vida dos habitantes do espelho, do qual Raíza precisa sair.

Em *A terra e os devaneios do repouso* (1990), Bachelard apresenta simetrias entre a raiz e o espelho, ao considerar que a “raiz é a árvore misteriosa, é a árvore subterrânea, a árvore invertida. Para ela, a terra mais sombria – como o lago, sem o lago – é também um espelho, um estranho espelho opaco que duplica toda a realidade aérea como uma imagem subterrânea” (p. 225). Ele afirma que os valores “dramáticos da raiz se condensam numa única contradição: a raiz é o morto vivo. Essa vida subterrânea é sentida intimamente” (1990, p. 223).

Em *Verão no aquário*, Raíza representa a árvore invertida como sugere seu próprio nome. Ela vive na fronteira de dois mundos, o do presente e da aceitação da vida, e o do espelho, que representa o passado e a recusa da morte do pai. A imagem do espelho presente nos sonhos da protagonista duplica esses dois mundos, como podemos averiguar no início da narrativa em que ela acorda de um sonho com o pai, enquanto o quarto é mostrado como um caixão. O espelho conota as forças do submundo que lhe mantêm presa à existência opaca de seus habitantes. Para se libertar, ela terá que enfrentar a verdade sobre a morte do pai.

O espelho, dentre eles o de revelação de uma verdade. De acordo com os autores do *Dicionário de símbolos*, a função do espelho não se limita a refletir uma imagem, mas se torna espelho perfeito da alma. A alma participa da imagem e, por meio dessa participação, passa por uma transformação. É, pois, enfrentando, sem medo, sua própria imagem e a morte do pai que Raíza se liberta do passado. Observa Vera Maria Tietzmann Silva que o

espelho cheio de manchas que enquadrava os reflexos de Raíza, seu pai e seu tio, parte-se ao ser descido pela escada, repetindo uma cena que já havia acontecido nos sonhos da protagonista. Assim como estar no sótão significa estar fora da realidade, descer do sótão para o térreo simboliza voltar ao plano da realidade, e é nessa descida que o “cristal doente” do espelho se parte. É o último elemento que estava ligando Raíza ao passado. Simbolicamente, o sótão é também uma representação da mente, ou do inconsciente. Por isso, a quebra do espelho e o abandono do sótão representam a libertação da mente de Raíza dessas lembranças mórbidas. (2009, p. 130).

Para Elódia Xavier (2012), o espaço do espelho é marcado pela tensão, pois o modelo tradicional de família se encontra alterado, provocando assim o isolamento e a incomunicabilidade entre os moradores. Esse objeto, para Xavier, em *Verão no*

*aquário*, representa a casa da infância, onde Raíza, o pai e o tio se refugiavam e se aliavam, já que a casa não os incluía. Logo, ao se quebrar, simboliza a libertação de Raíza, que se livra da moldura do passado, o que sugere também o fim da crise existencial na qual estava mergulhada.

Em *Ciranda de pedra*, constatamos uma situação parecida, uma vez que os moradores da casa de Natércio são criaturas solitárias, que vivem isoladamente suas crises existenciais, camufladas pela falsa união simbolizada pelos anões, seres impotentes e petrificados. No entanto, a constituição familiar, mesmo em decadência, centra-se em Natércio. Já em *Verão no aquário*, a casa é um espaço centrado em mulheres e nos seus afazeres, sendo sustentada economicamente por Patrícia.

Sabemos pela tia Graciana, irmã solteira de Patrícia, que a escolha da irmã em casar com Giancarlo gerou surpresa e mesmo descontentamento no seio familiar, como deixa transparecer a fala do patriarca da família: “o moço é simpático, sem dúvida, Pat, mas é um estrangeiro. Você sabe perfeitamente que na nossa família as coisas são feitas num outro sistema, disse meu pai. Patrícia então examinou-o como costuma examinar essa cortina e respondeu que já estava na hora de mudar esse sistema” (p. 2010, p. 39). Por essa mesma tia, o leitor é informado de que a família já se encontrava numa situação financeira difícil e que, enquanto o pai se apegava à *Bíblia*, Patrícia era a única a reagir e a buscar soluções para esse problema.

Se retomarmos a referência de Xavier (2012) acerca dos laços familiares que ligavam os indivíduos aos seus valores permanentes por meio de artifício como velhos álbuns de família e preceitos bíblicos, observaremos que, em *Verão no aquário*, o avô de Raíza tenta preservar os valores da família em detrimento das buscas individuais. Isso ocorre, como mencionamos, com a advertência que ele faz a Patrícia quando ela anuncia o casamento com o estrangeiro.

Outro aspecto que denota a luta do avô para preservar os princípios que regiam o grupo familiar diz respeito ao seu hábito de ler a *Bíblia* para a família, como narra a tia Graciana à Raíza, evidenciando assim o apego desse avô ao passado. No entanto, os tempos são outros, e o fato de o avô nada fazer para tirar a família da ruína financeira demonstra sua fraqueza em oposição à Patrícia que, mesmo casada e morando em casa separada da do pai, toma para si a tarefa de livrar a família da

decadência. Vale salientar que esse pai tem um caráter conformista, como ocorre com outras personagens masculinas da ficção Iyigiana.

O casamento com Giancarlo é uma escolha de Patrícia, o que confirma a sua audácia perante as normas sociais. Devido ao fato de o foco narrativo estar centralizado nas percepções de Raíza, pouco sabemos da mãe. No entanto, a fala da irmã revela ser ela uma mulher de personalidade forte e decidida. O embate com a filha surge justamente da postura firme da figura materna. Ela desperta sentimentos fortes na jovem, em quem amor e ódio se confundem. A fraqueza do pai se confronta com a personalidade forte da mãe:

O estrangeiro. E ele não fora outra coisa em toda sua vida: um estrangeiro amedrontado, sem bagagem e sem ambição. Teria sido um bom farmacêutico? Provavelmente nem isso, era tão vago, era tão sonhador, impossível imaginá-lo eficiente em meio de boiões e pozinhos brancos. (2010, p. 39).

A própria Raíza questiona a competência do pai na profissão. Giancarlo, na condição de estrangeiro, se encontra expulso do seio da família, não condiz com o modelo idealizado pelos moldes sociais. A escolha de Patrícia não parece ter sido aleatória, mas sim calculada. A narração de Raíza, embora seja tendenciosa, informa que, no universo feminino das irmãs, não cabiam os estrangeiros:

Para que as duas irmãs [Patrícia e Graciana] ficassem em paz – minha mãe com os seus livros e minha tia com suas costuras – era preciso que os dois irmãos ficassem longe de suas vistas. No sótão, por exemplo. Sim, a casa era enorme mas nós três não cabíamos dentro dela. Mas cabíamos dentro do espelho. E éramos felizes quando nos encontrávamos nele, embora parecêssemos três afogados na superfície de uma água vidrada. (2010, p. 17-18).

Compreendido à luz da psicologia, Giancarlo é o estrangeiro, o escolhido por Patrícia para operar mudanças no seio familiar. Morto, André o sucederá e também, num certo sentido, é o estranho, o de fora, que, ao se introduzir na família de Raíza, provoca mudanças e acirra o conflito materno-filial, iniciado com a presença do farmacêutico. Em outras narrativas do *corpus*, há a presença desse estrangeiro. Daniel, de *Ciranda de pedra*, aparece não sabemos de onde. Em “Herbarium”, o universo feminino tem sua ordem alterada com a presença do primo convalescente.

Encontramos situação semelhante em “As cerejas”, onde se vê a chegada do rapaz que vem de fora. Em todas essas narrativas prevalece a presença feminina.

Essa forte presença feminina na ficção lygiana faz das mulheres um modelo mimético. Girard (1990) diz ser o homem portador do desejo mimético instintivo, o qual o impulsiona à prática da violência. Em capítulo dedicado a Freud e ao complexo de Édipo, ele afirma que os pressupostos do psicanalista, embora não descartem a questão mimética, voltam-se mais para a questão libidinal, porque todas as ações do menino em imitar o pai gravitam em torno do desejo pela mãe. Para Girard, o mimetismo visa à identificação com o pai e consiste na escolha de um modelo, o qual, muitas vezes, prescinde dos laços familiares.

O autor se opõe à perspectiva freudiana ao considerar a identificação com o modelo como geradora de conflitos e não de desejo libidinal. Nesse sentido, asseguramos que o modelo mimético a ser imitado, em *Verão no aquário*, é Patrícia, mulher destemida e admirada pela filha. Em uma conversa com seu amante Fernando, Raíza declara: “Ela não suporta gente como nós” (TELLES, 2010, p.50). Subentende-se que a protagonista se refere ao próprio modo de vida despreocupado e letárgico que leva. No mesmo instante, ela pensa no pai:

Pensei no meu pai a me chamar com insistência, Raíza. Raíza!...Era como se me perguntasse: “O que fizeste?”. Tanta coisa ele poderia me dizer. Mas porque não dizia? Se encostasse o ouvido na corola, talvez ouvisse seu pensamento deslizando lá no fundo como a água da fonte que um dia brotou à sombra da figueira-brava, uma fontezinha tão escassa que eu tinha vontade às vezes de recolher a água que corria para devolver-lhe novamente. Foi num verão violento que acordei uma noite em sobressalto. Dionísia dormia na cama ao meu lado. Tive um pressentimento: a fonte! Levantei-me e saí correndo na escuridão, a camisola colada ao corpo, os pés descalços, teria secado? Quando cheguei junto das pedras vi que o débil fiozinho de água tinha desaparecido. Meu coração se apertou de dor porque tive então a certeza de que meu pai ia morrer assim como a fonte, silenciosamente, no meio da noite. Em seguida, encostei a face no chão na esperança de ouvir aos menos o murmúrio da água correndo nas profundezas, se é que nas profundezas, perdida lá no escuro, ela ainda corria. (2010, p. 50-51).

A imagem da fonte liga-se ao simbolismo da renovação da existência e recupera a ideia do Paraíso com a Árvore da Vida ao centro. No entanto, é uma fonte débil, escassa, que, tal como a vida de Giancarlo, está por um fio, prestes a se extinguir, como intui Raíza. A fonte, metaforicamente, representa Giancarlo que viveu à sombra de Patrícia, a figueira brava. Dentre as várias acepções acerca do simbolismo da figueira, ressaltamos que ela representa a imortalidade e também a

intelectualidade. Essas duas características estão presentes em Patrícia, pois ser escritora é conquistar uma forma de imortalidade e também ter o intelecto desenvolvido. Giancarlo é a fonte perdida na escuridão do sótão, é de lá que Patrícia parece querer libertar Raíza, mas ela reluta em sair, mesmo após a morte do pai.

Curiosamente, a água, na psicologia junguiana, representa o inconsciente e caracteriza-se como um dos arquétipos maternos. Na narrativa, Giancarlo, com seus aspectos maternos, assume o lugar da mãe para Raíza. E é essa situação que precisa ser revertida para o desenvolvimento de Raíza. Retomando os pressupostos bachelardianos sobre a água silenciosa como meditação da morte e relacionando-a à memória mórbida do passado de Raíza, asseguramos que o pai e o tio não dividem apenas o sótão, eles comungam a morte em profundidade. Raíza transita pelos mundos de ambos que perambulam pela vida perdidos no álcool e na loucura. Imóveis diante das transformações sociais e sem se ajustarem a elas, morrem aos poucos. Giancarlo fora um fantasma não apenas depois de morto, pois ainda vivo desempenhava tal papel.

Ao se voltar para o destino da água poética em Edgar Allan Poe, Bachelard afirma que, no escritor americano, a “água aprofunda a matéria e aumenta sua substância, carregando-a de dor humana” (2002, p.56). Em *Verão no aquário*, quando relacionadas, a água noturna e a substância noturna conjugam e revelam a sombra da morte paterna que atormenta Raíza, mesmo depois de ela ter ocorrido. Raíza participa do mundo mórbido do espelho, buscando ali uma falsa proteção, já que as figuras masculinas são tão fragilizadas quanto ela na sua posição de criança. Na narrativa, a garota prolonga a existência do pai por meio de sonhos, transformando-o numa imagem sempre presente.

Os sonhos recorrentes de Raíza, analisados à luz da psicologia junguiana, deixam entrever que eles obedecem a um determinado esquema, no qual, se sobressaem as imagens do pai, da água e da flor. Esses sonhos podem ser vistos como uma espécie de tendência reguladora que opera de modo oculto, direcionando-a ao crescimento psíquico. A água e a flor, dois elementos ligados ao feminino, são imagens obsedantes no sonho da garota, isso reitera a nossa assertiva acerca da necessidade de Raíza voltar para a mãe, ao invés de substituí-la pelo pai.

Raíza não aceita a morte de Giancarlo. Ela procura prolongar sua existência, como se ainda vivessem presos ao velho espelho do passado. No

entanto, as forças inconscientes, por meio de sonhos, direcionam-na para a aceitação da perda do pai. Esse processo natural da psique ocorre para que haja o crescimento psíquico. Daí a necessidade do sacrifício, para que ela possa completar sua jornada da iniciação interrompida com a perda paterna. A morte do pai de Raíza, diferente da de Daniel, não proporciona à filha o processo de transição, de passagem.

Raíza transforma-se numa mulher imatura e cheia de medos, que vive à sombra da mãe. Diante disso, ela passa a rivalizar com a figura materna, denunciando assim seu comportamento tipicamente infantil. Para acirrar esse embate, surge a figura de André. Raíza declara como o vê: “São Sebastião da minha infância, de uma beleza de homem, como observava Dionísia meio escandalizada diante da imagem do santo de torso nu, crivado de flechas” (p. 2010, p. 43). Para Xavier, o ex-seminarista é uma das pedras no caminho da comunicação entre mãe e filha.

André, esse São Sebastião erotizado, será o oferenda usada em troca da reconciliação entre mãe e filha. O sacrifício, na psicologia junguiana, encontra-se intrinsecamente ligado ao processo iniciático e também de purificação, já que promove o renascimento psíquico. Nesse processo, o pai representa a razão, o *logos*, enquanto a mãe é o *mythos*, o inconsciente, a libido retida no seio familiar. Na vertente junguiana, a libido é compreendida como energia psíquica, na qual estão inclusos todos os aspectos da natureza humana. Em *Verão no aquário*, observamos a transferência da libido do pai para o amante. No entanto, um olhar mais sutil revela-nos que essa energia psíquica se encontra retida em Patrícia. Em termos de psicologia analítica, podemos afirmar que Raíza não tem força psíquica para equilibrar aspectos do inconsciente e do consciente.

## **2.2 Núpcias de morte: núpcias de vida**

Com André, vítima sacrificial, Raíza viverá as núpcias da morte: “Saí sem olhar para trás. Quando a noite me envolveu no seu hálito roxo, tive uma alegria súbita de libertação” (TELLES, p. 2010, p.191). Nos sonhos, Giancarlo aparece para Raíza com o hálito de hortelã misturado ao cheiro de rosas. A percepção da morte para Raíza se dá pela sinestesia empregada por Lygia Fagundes Telles que combina sensações diferentes, mas que se organizam em torno do tema da morte.

Os sonhos com o pai morto prefigura a morte de André e, por conseguinte, a libertação da protagonista.

A sensação de liberdade de Raíza ocorre após ela se relacionar sexualmente com André, que corta os próprios pulsos em seguida. A noite, apesar de parecer benfazeja para a personagem, anuncia a catástrofe que ela viverá em seguida. Depois dessa tentativa malsucedida, ela declara: “Passei a mão no ombro dolorido. Então ficara aquela nódoa roxa, o ombro devia estar roxo. E além da nódoa, a despedida sob o céu que era roxo também” (2010, p. 1991). O roxo, na simbologia católica, representa a morte, como podemos constatar no seu uso nas celebrações da Quaresma. As marcas no corpo de Raíza e o roxo do céu se correlacionam, juntas essas imagens metaforizam o sentimento de sofrimento e luto.

Quando se debruça sobre a questão das cores noturnas, Durand (2002) assegura que a água, cuja primeira acepção é a de lavar, sob a influência das constelações noturnas da imaginação, transforma-se em veículo por excelência da tinta. Ao comentar o simbolismo das cores em Edgar Allan Poe e sua preferência pelo verde e pelo violeta, Durand assegura que essas são cores do abismo e se equivalem aos símbolos do negrume adotados pela liturgia. O roxo, na liturgia, está ligado ao mundo místico, à espiritualidade e ao mistério. Essa cor denota também a purificação e a liberação dos medos e das inquietações. Em *Verão no aquário*, a noite anuncia a Raíza não apenas a morte de André, mas o que ela representa, ou seja, à necessidade de ela se libertar dos seus medos e inquietações.

As marcas roxas traduzem a violência sexual sofrida pela personagem: “Eu devia saber que seria assim, não, não fora meu amante, fora meu inimigo” (TELLES, 2010, p.190). Sem amor, André se entrega à obsessão de Raíza de se relacionar sexualmente com ele, mas ela confessa não ter sentido prazer. Pela sua declaração, aquilo que poderia ter sido um ato de amor, se transformara numa luta entre inimigos, a luta dos corpos ou, como constatamos em Durand (2002), “é que o amor pode, continuando a amar, carregar-se de ódio ou de desejo de morte” (2002, p. 196). A acepção de amor, para André, é ambígua, não sabemos se ele ama a mãe ou a filha, entretanto, ele ama com violência e entrega-se ao desejo de destruição e morte ao praticar o suicídio.

André e Raíza direcionam a libido para imagens arquetípicas da mãe, no caso de André, para a Igreja, já Raíza a transfere para própria mãe. Patrícia, na condição de mulher amada, representa para André a sua *anima*, ou seja, a

personificação feminina de sua psique, antes projetada na Igreja, tendo em vista que ele é um ex-seminarista. Com Raíza, ele se liberta, deixando vir à tona pulsões, que são denominadas por Durand de “manifestações eróticas, sádicas, masoquistas e mortícolas” (2002, p. 196). Constatamos com o autor que o termo libido, no seu sentido etimológico do sânscrito, significa “experimentar um desejo violento” (2002, p. 196). Na narrativa, é essa pulsão violenta que refreia os desejos de Raíza.

De certo modo, o ato de se relacionar sexualmente com a jovem caracteriza-se como a entrega ao grande perigo que é representado pelo encontro efetivo com o feminino, com o mundo dos instintos. Essa entrega instintiva e extrema afigura-se como modo de renascer, de renovar-se, indo ao encontro de Deus e Nele renascendo por meio da morte, como ele deixa entrever ao citar o Evangelho para Raíza: “Não te maravilhes se eu te disser, é necessário nascer de novo” (TELLES, 2010, p. 182).

De acordo com Bataille (2014), podemos apreender o erotismo e sua conjugação erótica naquilo que ele denomina “a carne no sacrifício e no amor”. Para o autor, a violência exterior do sacrifício traz à tona a agressividade interior do ser humano, que é percebida sob a luz da efusão do sangue e do jorro dos órgãos, sobressaindo-se as semelhanças entre o ato de amor e o sacrifício, pois ambos revelam a carne – “O sacrifício substitui a vida ordenada do animal pela convulsão cega dos órgãos. O mesmo se dá com a convulsão erótica: ela libera órgãos pletóricos cujos jogos cegos perseguem além da vontade refletida nos amantes” (2014, p. 116).

O sacrifício e o ato sexual foram freados pela razão ordenadora do homem que busca controlá-los por meio de tabus orientados, em especial, pela religião, que faz uma correlação entre a explosão dos sentimentos liberados por ambos e que tem como fulcro a carne:

O movimento da *carne* excede um limite na ausência da vontade. A *carne* é o inimigo nato daqueles a quem obseda o interdito cristão, mas se, como creio, existe um interdito vago e global que se opõe sob formas que dependem dos tempos e dos lugares à liberdade sexual, a carne é a expressão de um retorno dessa liberdade ameaçadora. (BATAILLE, 2014, p.116, grifos do autor).

Compreendemos que a explosão vivenciada por André, ao relacionar-se com Raíza, afigura-se como um retorno aos instintos e à liberdade ameaçadora dos

desejos sexuais, que ele procura reprimir, já que vive mergulhado no interdito cristão, o que se agrava com a vontade de voltar à vida sacerdotal e abraçar o celibato, redirecionando assim a sua libido para a Igreja, espécie de mãe espiritual.

A conotação erótica e a transgressão presentes na morte, como vimos com Ariès (2003), decorrem do sentimento de fratura. Ao vivenciar o ato sexual no seu sentido efetivo, a fantasia erótica que Raíza nutria por André se enfraquece e a sublimação e beleza cedem lugar ao vazio. Já para André, a transgressão cometida por ele, que o retira do seu cotidiano religioso e o lança ao mundo irracional e violento, é apreendida por meio do seu suicídio, como tentativa de suprir a fratura.

Antes de morrer, André escreve a Patrícia, mas não conhecemos o conteúdo da carta, temos apenas as conjecturas de Raíza: “A carta do sacrifício [...] Vou ao encontro de Deus” (2010, p. 206). Marfa, prima de Raíza, se recorda de uma conversa que tivera com André, na qual ele lhe confidenciara que gostaria de sair empunhando uma espada em sinal de luta. Na compreensão de Marfa, a atitude do moço denota o desejo de salvar o mundo, um salvador, um bode expiatório tal como Cristo.

André tem consciência de que Raíza não o ama, apenas deseja enfrentar Patrícia, como averiguamos no diálogo entre ambos:

- Eu não pretendia dizer-lhe o que vou lhe dizer, mas você fica insistindo. Pois bem, talvez seja melhor esclarecermos de uma vez por todas, o seu interesse por mim existe exclusivamente porque você desconfia de que sua mãe e eu...
- São amantes.
- Deixa eu terminar! Exclamou ele avançando. Fez um esforço para controlar-se: - Exatamente, é esse o seu juízo a nosso respeito e desse juízo nasceu essa ideia de amor. Mas você confunde amor com ciúme, tem ciúme dela e fica então a desafiá-la o tempo todo, atormentando-a de um modo incrível.
- Então a semideusa já andou fazendo suas queixas? (2010, p.102).

O diálogo revela que Raíza provoca a mãe para obter a atenção dela, procedimento tipicamente adolescente, como já mencionamos. Ao comparar a mãe com uma semideusa, mesmo sendo de maneira irônica, percebemos que ela se sente inferior a Patrícia. Entremeada ao tom irônico, sobressai a admiração que ela sente pela mãe, que se mostra centrada e equilibrada. Pela ambiguidade da narradora, resta a dúvida se o suicídio que André comete é por conta da devoção à Patrícia ou à Igreja.

Tal ato afigura-se como um tipo de “castração” da própria vida, decorrente da traição à amada ou à fé, ambas arquétipos da mãe. Aqui, sinalizamos semelhanças entre o mito de Átis e a problemática de André, ambos consagrados à mãe-amante. No caso do mito grego, tomado pela loucura, Átis se castra, ao trair os votos de castidade feitos à deusa Cibele. Quanto a André, não sabemos precisar se o suicídio é decorrente de um possível sentimento de amor por Patrícia ou se ele se dá pelos votos feitos à Igreja. A morte de André levará Raíza até uma igreja, num gesto de reconciliação com o divino. Nesse local, pensa em André preparando o ritual do próprio sacrifício:

Fechei os olhos. Podia imaginá-lo nos preparativos para a morte: a roupa preta. A cama arrumada. Os joelhos no chão duro. A oração feita em voz alta, as mãos fortemente entrelaçadas. Havia alegria em sua voz, a alegria de ter vencido o medo, pela terceira vez tê-lo vencido diante do fio da navalha. [...] e a dor virando quase um prazer a fechar num espasmo os maxilares apertados. A vertigem. [...] o sangue escorrendo pelos braços estendidos compõe, na perfeição, o gesto da oferenda. (2010, p. 199).

Mais uma vez fica evidente a nossa proposição de que a morte de André é sacrificial, e ele próprio se oferece como oferenda. Ele, que, em outras ocasiões, atentara contra a própria vida, termina, enfim, levando a cabo tal ação na terceira tentativa. O significado do número três é considerado universal, por manifestar uma ordem intelectual e espiritual, em Deus, no cosmo e no homem, como constatamos com Chevalier e Gheerbrant (2009). Dentre as várias acepções apresentadas pelos autores, elegemos as três fases da evolução mística: purgativa, iluminativa e unitiva.

Compreendemos que André deseja vivenciar essas três fases, no entanto, falha na primeira. Esta, conforme a doutrina católica, diz respeito à necessidade de purificação, cujo processo exige a superação das tentações, vencendo as forças impulsivas que nos levariam a nos distanciarmos de Deus. Nela, a pessoa fica vulnerável aos sentimentos de desânimo e de tristeza profunda. O itinerário pela via purgativa funciona como maneira de colocar o interior em ordem, curando a alma que busca a direção espiritual e a aproximação com o divino.

André aparentemente busca a ajuda de Patrícia como um guia espiritual que o ajudará na sua travessia mística, como ele mesmo declara a Raíza: “ela está me ajudando muito [...]. Foi como se tivesse caído de repente numa valeta e não pudesse mais sair. Patrícia me deu a mão. Sei agora que foi Deus quem a enviou”

(TELLES, 2010, p. 99). Nessa mesma conversa, o ex-seminarista diz que Patrícia salvara-lhe a vida. Ao ser questionado por Raíza se a crise pela qual ele passa é de fé, o rapaz afirma que não, mas que se trata de uma crise de crença.

A incerteza de André gravita em torno da decisão de ser padre, pois, para sê-lo, ele assegura: teria que ser “porque Deus pousou realmente Sua mão em mim” (2010, p.99). A declaração dele deixa entrever o desejo de ser um escolhido e não um padre em busca de carreira sacerdotal. Ao sucumbir às tentativas de sedução de Raíza, ele interrompe a travessia e não vive as fases iluminativa e unitiva. A primeira consiste na busca pelo conhecimento interior e santificação. Já a segunda afigura-se como união com Deus e é denominada de matrimônio espiritual da alma com Deus. André, contrariando os preceitos religiosos, busca essa união de maneira brusca ao vivenciar a fase iluminativa de maneira truncada e, ao suicidar-se, busca o matrimônio com Deus, indo ao encontro Dele de maneira abrupta.

Ainda para os autores do *Dicionário dos símbolos*, a razão fundamental do ternário gravita em torno de uma visão global da unidade-complexidade de todo ser da natureza e que pode ser aprendida nas três faces da existência: aparecimento, evolução, destruição. André, como ocorre com quase todas as personagens masculinas lygianas, não vivencia a etapa da evolução, pois é apresentado em pleno processo de destruição. André e Giancarlo atentam contra a vida o tempo todo, o primeiro, de maneira drástica, o segundo, lentamente. O ex-seminarista sucede ao pai de Raíza, pois, ao tentar fazer um pacto com Deus pela vida de André, lembra-se do pai numa última conciliação com a imagem paterna, enquanto pede a intercessão divina pela vida do rapaz:

Houve um arfar de velas que me fez sorrir secretamente. Acabávamos de fazer um pacto: eu retribuiria o milagre com outro milagre que seria eu mesma nascendo outra vez. Não mais as antigas paixões, as antigas dúvidas. Não mais o medo – o milagre maior. “É preciso lutar” ele me ordenara tantas vezes. (TELLES, 2010, 199).

Tal como o raio que cortara a noite escura como sinal de revelação divina a Virgínia, as velas também o fazem em relação à Raíza. Esse pacto nos revela que a morte de André não será em vão, mas sim uma troca com o divino em prol da protagonista, para que ela possa renascer, deixando o estado de letargia ao despertar para a necessidade de evoluir. A morte de André fará a garota enxergar a

verdade, que consistia no fato de que o milagre maior era vencer o medo da aproximação com a mãe:

Lembrei-me do nadador tragado pelas ondas e do meu rancor pelo mar que não esperou pela corda. Mas lembrei-me também de que quando chegou a noite e vi as ondas estourando na pedra, esqueci o nadador, ah! Eu amava o mar, amava-o acima de tudo, podia acontecer o que fosse e eu continuaria a amá-lo com um amor que seria uma condenação se nele não houvesse alegria. Que importavam os nadadores que iam e vinham? Ele continuava. Cruzei as mãos. Seja feita a Vossa vontade. Mas que ao menos – ao menos, meu Deus! – ela não sofra muito. (2010, p. 200- 201).

Como já exposto, na psicologia junguiana, a imagem do mar simboliza o inconsciente e se encontra intimamente ligada à mãe. Em *Verão no aquário*, o mar nos remete a Patrícia, o rancor da filha é porque, de certa forma, ela a culpava pelas suas perdas no que diz respeito aos nadadores, ou seja, André e Giancarlo, homens que não conseguem finalizar a travessia pelas águas do feminino. O mar que continua é Patrícia.

A metáfora presente no título do romance vai além do sentimento de prisão e asfixia vivido pela personagem, denota, sobretudo, a sua necessidade de viver presa no mundo materno, tal como deixa transparecer Patrícia, ao aconselhar Raíza a deixar o aquário, metáfora utilizada pela mãe da garota para se referir ao espaço doméstico. O aquário é um microcosmo do mar, do qual ela precisa sair para enfrentar o verdadeiro mar composto pelas próprias águas, desprendendo-se da mãe, da libido retida no inconsciente.

Conforme Durand, o primordial e supremo engolidor é, sem dúvida, o mar, configurando-se como “abyssus feminizado e materno que para numerosas culturas é o arquétipo da descida e do retorno às fontes originais da felicidade, quase sempre, é representado pela mãe” (2002, p. 225). Como podemos apreender do excerto, Patrícia é o mar para o qual Raíza precisa voltar para dele renascer, pois representa a matéria primordial, a substância materna necessária à filha. Ainda que, aparentemente, haja uma inversão de valores quando Raíza equipara a vida do pai ao fio débil de água que escorre por debaixo da terra, a água brava da transformação é a mãe, aquela que, com maior força, perturba a filha.

A morte do atormentado André apazigua a rivalidade entre Raíza e Patrícia, desvia a violência da filha em relação à mãe, permitindo, enfim, a reconciliação entre ambas: “Ficamos na luz como tínhamos ficado no escuro. A prova mais dura tinha

terminado. Corri para abraçá-la” (TELLES, 2010, p. 207). O processo de amadurecimento da personagem é consumado, pois consegue dominar o sentimento de rivalidade que nutria pela mãe, representante da ordem, pois o “desejo mimético exacerbado deseja ao mesmo tempo destruir e absorver a violência encarnada do modelo-obstáculo, sempre assimilado ao ser e à divindade” (GIRARD, 1990, p. 347).

Tendo em vista a psicologia junguiana, o embate entre Raíza e Patrícia é efetuado porque a libido da filha se encontra retida em laços familiares. O olhar de Raíza está preso ao passado, ao mundo depressivo da sua infância, uma vez que o tio louco e o pai alcoólatra ainda estão a transitar em seus sonhos e lembranças. Patrícia sabe que a filha deve romper os laços estreitos do círculo familiar e se lançar ao mundo. Numa conversa entre ambas, Raíza diz para a mãe que boa é a vida dos peixes no aquário de casa, longe do mar e dos seus riscos, ao que ela responde: “nesse aquário não há luta, filha. Nesse aquário não há vida” (TELLES, 2010, p. 137). O desejo de Patrícia é vê-la transpor o aquário do mundo familiar. Enfrentar o mar é aceitar a vida adulta com todos os percalços. Nesse processo, a maior prova imposta a Raíza é reconhecer que tem necessidade da mãe e de regressar a ela:

- Quis ficar criança outra vez, mamãe, só vocês adultos e eu diminuindo, mais encolhida do que uma noz dentro da casca...
- Mas você ficou uma criança! Foi a única oportunidade que tive de tê-la de novo nos braços. (2010, p. 205-206).

Fica patente a necessidade que Raíza tem de regressar ao estado uterino. A referência à noz pode ser analisada, simbolicamente, como maneira de nascer de novo, florescer, ela que se encontra em estado de letargia. A morte de André é crucial nesse processo, pois possibilita a reconciliação entre mãe e filha ao quebrar a incomunicabilidade e frieza entre elas. Pelo excerto, fica evidente o retorno simbólico à mãe e ao útero materno.

Observamos também que, com a partida de Giancarlo, Raíza mergulhara numa profunda melancolia, já que a perda objetual é retirada da consciência, e a imagem do pai fica retida nas imagens noturnas do sono. A lembrança persistente desse pai causa em Raíza o sentimento que Freud, ao diferenciar luto de melancolia, a denomina como diminuição extraordinária da autoestima, “um empobrecimento de seu ego em grande escala” (1996, p. 251). A morte de André

coroa o seu rito de passagem, pois ela vivencia o luto, sente a pobreza e o vazio do mundo, mas se reconcilia com o ego ao regressar à mãe e dela renascer novamente.

A morte de André, a aceitação efetiva da morte de Giancarlo e a reconciliação com a mãe são etapas fundamentais no processo de amadurecimento de Raíza. Finda essa fase, surge um suposto futuro namorado, o médico Marcelo – o qual cuidara de Raíza quando ela passara mal em decorrência do suicídio de André. O médico, que tem cheiro de árvore, representa a crença no devir, no futuro, e Patrícia tem consciência disso ao convidá-lo para ir até a sua casa. O ato de Patrícia evidencia que ela sente que a filha já está preparada para mergulhar nas profundezas de suas próprias águas. Raíza, antes de ir ao encontro de Marcelo, sente o sopro de um vento frio, marcando o final do verão.

Patrícia e Raíza atualizam o mito de Deméter e Perséfone. Esse mito explica as estações do ano. Quando Core, a deusa-filha é raptada por Hades – passando a se chamar Perséfone, a senhora do mundo infernal – a terra passa a sofrer com o outono e o inverno, já que Deméter – a Terra-Mãe da fertilidade, se torna reclusa e nada produz. Já a etapa em que Perséfone passa no mundo dos vivos é florida e cheia de vida, pois a terra se torna produtiva, compreendendo a primavera e o verão.

O mito de Deméter e de Perséfone serve de modelo exemplar para as relações materno-filiais. Nas narrativas lygianas, mesmo com o sentido religioso camuflado, Patrícia reconstitui a matriz primeira no que diz respeito ao resgate da filha do Hades, preenchendo ainda o arquétipo materno do alimentar e do embalar. Porém contraria a narrativa mítica, pois Patrícia reconhece o momento de Raíza enfrentar o seu próprio Hades para se tornar senhora de si mesma. Raíza passa o verão reclusa no mundo maternal, no pequeno espaço do aquário. No outono, é preciso fincar suas raízes e enfrentar novos obstáculos, ainda que isso implique em se desvencilhar da mãe para mergulhar no seio da terra primordial.

### **2.3 A tríade feminina: a cristianização da morte sacrificial**

Em *As meninas*, acompanhamos a trajetória de Lorena, Lia e Ana Clara. Três meninas que moram no Pensionato Nossa Senhora de Fátima e dividem, além de angústias, medos e inseguranças, a voz narrativa. A devaneadora Lorena é

estudante de Direito e vem de uma família rica. Ela usa boa parte do seu dinheiro para ajudar as amigas. Lia, estudante de Ciências Sociais, é feminista e ativista política. Sua luta mais árdua é contra a ditadura militar. Ana Clara, a mais bela das três, tem origem humilde. Ela sonha em destrancar seu curso de Psicologia e se casar com um homem rico, enquanto se droga com seu amante Max.

Em *As meninas*, a morte é um dos temas mais presentes. Não podemos ignorar o fato de tal obra ter sido escrita no período de ditadura militar, em que a incerteza, o medo e a violência opressora eram assuntos do cotidiano. Nesse contexto ditatorial, a morte por uso de drogas avulta como uma espécie de suicídio lento entre os que não se adaptam à pressão oriunda do meio social. No romance, é possível detectar várias percepções acerca da morte, como a que se confunde com prazer e gozo, ganhando ainda conotação benfazeja e libertadora.

O processo dinâmico entre vida e morte aparece como um elemento positivo no romance, caracterizando-se como aprendizagem, como algo capaz de levar à totalidade. Isso é ratificado por uma declaração de Lorena: “Não nos esqueçamos das cicatrizes feitas pela morte. Nossa plenitude, eis o que importa. Elaboremos em nós as forças que nos farão plenos e verdadeiros” (TELLES, 2009, p. 75). E ainda: “Disse [Lia] que não há morte definitiva [...]. Que morte e vida se integram e se completam tão perfeitas como um círculo [...] a vida precisa da morte para viver” (2009, p. 120). O sentido da morte para Lia, que se diz materialista, é o mesmo que para o homem arcaico, pois, na consciência de ambos, a morte é necessária devido à sua força fecundante e graças ao movimento circular de morte-renascimento. O que se sobressai das reflexões de Lorena é que a aprovação da vida passa pela morte.

As reflexões tecidas pelas personagens sobre a morte também se coadunam com o pensamento de Bataille. Para ele, o sacrifício faz concordar vida e morte, dando “à morte o jorro da vida, à vida o peso, a vertigem e a abertura da morte. É a vida misturada com a morte, mas nele, no mesmo instante, a morte é signo da vida, abertura ao ilimitado” (2014, p.115). O intrigante é que Lorena se lembra da fala de Lia quando observa uma das freiras do pensionato onde mora lendo uma revista cujo artigo se intitula “O erotismo é o amor?” Não sabemos precisar se a autora faz uma referência direta a alguma revista da época em que a obra foi escrita ou se direciona o leitor para a obra de Bataille.

Nessa narrativa há, num outro diálogo entre Lia e Lorena, uma alusão direta à morte no seu aspecto sacrificial: “Lena, penso que ele tinha que morrer para que eu nascesse de novo” (TELLES, 2009, p.117). O sacrificado a que Lia se refere é Che Guevara, um mártir, cuja lembrança a ajuda a resistir e a lutar por liberdade em plena ditadura militar. Diante da declaração da amiga, Lorena é mais explícita: “Concordei. Mas ficaria uma vara se lhe desse a fonte do renascimento, Evangelho de São Marcos? ‘Não vos maravilheis se vos disser: é-vos necessário nascer de novo’” (2009, p. 117).

O evangelista é João (6, 6), e o versículo citado faz parte do diálogo entre Cristo e Nicodemos sobre a fé como ponte para o nascimento de uma vida nova. Na conversa, o fariseu, sem compreender a metáfora usada por Jesus, pergunta-lhe como um homem já velho poderia regressar ao útero da mãe para dele nascer de novo. A resposta do filho de Maria é clara, ao dizer-lhe que é pelas águas do Espírito, ou seja, pelo batismo – um dos ritos mais simbólicos de morte-renascimento – que o homem poderá nascer novamente. Essa mesma referência ao evangelista, como demonstrada anteriormente, está presente em *Verão no aquário*, o que nos faz inferir que o tema morte e renascimento é uma constante na ficção de Lygia Fagundes Telles.

De modo diferente, Lia e Ana Clara enfrentam a morte. Ambas são vítimas persecutórias. A primeira, por lutar contra o regime político da época, a segunda, por voltar-se contra a sociedade marcada pela desigualdade social. Nos diálogos entre Lia e Lorena, a morte é um tema recorrente. No início da narrativa, elas conversam sobre Miguel, o namorado de Lia, que se encontra preso devido ao fato de ele lutar contra o regime totalitário da época: “Devíamos morrer, Miguel. Em sinal de protesto devíamos todos simplesmente morrer. ‘Morreríamos se adiantasse’, você disse. Lembra? Eu sei, ninguém daria a mínima. Arrancaríamos o coração do peito, olha aqui meu sangue, olha aqui o meu coração!”(TELLES, 2009, p. 20). Lia pensa nas torturas sofridas pelos presos e tem consciência de que lutar é sacrificar a vida pelo outro, é doar-se, dar o próprio sangue e vida pelo outro, como fizera Cristo, mesmo que esse outro não se importe. Dar o sangue, a vida, é o símbolo maior do sacrifício na tradição cristã.

Lorena, por sua vez, vê o mundo paradisíaco da infância desmoronar com a morte do irmão Rômulo, que foi morto por Remo, de quem era gêmeo, numa brincadeira infantil de mocinho e bandido. Em decorrência dessa tragédia, o pai

enlouqueceu e morreu tempos depois. Já a mãe, chamada somente de Mãezinha, se muda do campo para a cidade, onde se perde no mundo de vaidade e de futilidades. Na narrativa, grande parte das reflexões acerca da morte partem de Lorena. Logo cedo, descobre a estreita relação entre o prazer sexual e a morte:

Entrei na banheira vazia, deitei-me no fundo e abri a torneira. O jorro quente caiu no meu peito com tamanha violência que escorreguei e ofereci a barriga. Da barriga já pisoteada o jato passou pelo ventre e quando abri as pernas e ele me acertou em cheio senti num susto a antiga exaltação artística, mais forte embora dessa vez não tivesse o piano. [...]. Escondi nas mãos a cara querendo fugir ao mesmo tempo colada ao fundo da banheira com a água subindo destemperada, já me cobria inteira, as borbulhas rebentando no meu queixo, por que não abri o ralo? Saciada e insaciada ela (ou eu) pedia mais, a boca. Penetrou-me, encachoeirada, tapou-me o nariz, pronto, vou morrer! Pensei num salto. Fugi aos pulos. Era o amor? Era a morte? Uma coisa só, respondi num verso. Nesse tempo eu escrevia versos. (TELLES, 2009, p. 25).

Lorena é a única virgem dentre as três meninas, e, com uma imaginação fértil, ela se desnuda frente ao leitor ao falar das suas fantasias sexuais. O episódio da banheira denota uma cena clara de masturbação, na qual ela se entrega ao prazer solitário, mas intenso, ao compará-lo à morte. A sua primeira masturbação aconteceu aos treze anos quando tocava ao piano “O camponês alegre”, no ritmo da música, ela aperta contra banquetas e almofada “o sexo pisoteado”. A cena da banheira é posterior à da música. Como podemos observar, a menina constata que há um estreito vínculo entre o prazer e a morte. Lorena possui um olhar erótico sobre fatos do cotidiano, ela estabelece analogias, por exemplo, entre o ritmo musical e os movimentos do próprio corpo na busca pelo gozo. Diante de sua libido exacerbada, concordamos com a seguinte assertiva de Bataille: “Do erotismo, é possível dizer que é a aprovação da vida até na morte” (2014, p. 35).

O erotismo, enquanto energia psíquica, permeia as ações humanas, muitas vezes, de maneira a sublimá-las. A literatura, na condição de arte que perscruta a condição humana, também ultrapassa a zona fronteira entre vida e morte. Compreendemos que tal relação extrapola o texto literário. Em entrevista, Clarice Lispector afirma que, em períodos de abstinência de escrita, se sentia morta. A composição literária e a luta do escritor com as palavras podem ser vistas como jogo erótico. Em *As meninas*, Lorena reflete acerca do processo de composição da escrita, fazendo alusão ao ato de morte-renascimento pelo qual os seres humanos passam:

Estava tão contente pensando só em letras e de repente elas foram se compondo, tão perigosas quando se juntam [...], as letras também levam facadas no ventre, tiros no peito, socos, agulhadas, coices – também as letras são atiradas ao mar, aos abismos, às latas de lixo e aos esgotos, falsificadas e decompostas, torturadas e encarceradas. Algumas morrem, mas não importa, voltam sob nova forma, como os mortos. (TELLES, 2009, p. 70).

A reflexão de Lorena evidencia o perigo que o ato de escrever representa. Se atentarmos para o ano em que a obra foi escrita – 1973 – quando o Brasil passava por um dos momentos mais tenebrosos de sua história, concluímos que a profissão de escritor era altamente arriscada. François Warin, fazendo referência a Georges Bataille, afirma que o escritor que se volta para uma literatura comprometida deixa de ser apenas um literato, e a função subversiva da literatura poderia colocá-lo em risco. Desse modo, o escritor se serviria dessa manifestação artística como uma arma. Segundo ele, do mesmo modo que “o erotismo é uma perversão das funções sexuais ligadas à reprodução, a literatura repousa sobre o uso deliberadamente ilegal, perverso da linguagem [...]. Porque a linguagem literária é o lugar da diferença e do desvio” (WARIN, 1974. p. 58).

Warin (1974) ressalta que, para Bataille, é na poesia – gênero literário que considera puro – que as palavras são vítimas sacrificais. Em tal processo, o poeta é o sacrificador “que arranca à sua função servil e corta do seu referente as palavras, que são geralmente os instrumentos de atos úteis (a moeda usada pela tribo), reparando assim o abuso que o homem faz da linguagem” (1974, p58). E conclui: “A poesia é uma hecatombe de palavras” (1974, p. 58). Assim, identificamos pontos de convergência entre as reflexões de Bataille, mencionadas por Warrin, e as observações de Lorena, no que se refere ao uso das palavras. Para ambos, elas são imoladas, aceitam o desvio e a subversão, dramatizam sua morte e, por meio do próprio sacrifício, também dramatizam o seu renascimento.

Lia, por sua vez, vive em constante perigo de morte. Militante política, a jovem vê sua luta por liberdade como uma espécie de sacrifício. Ela, numa conversa com Lorena, critica a postura dos que apenas contemplam. Também vê com entusiasmo o ativismo político de religiosos, os quais ela considera serem soldados de Cristo, cujas atitudes devem imitar, sem se acomodar, cumprindo assim suas funções de discípulos. Daí, a necessidade de seus soldados colocarem em prática aquilo que outrora fizera o mestre:

Sair por aí, falar até secar o cuspe, andar até o osso furar a pele, levar xingos, porta na cara, pedrada e continuar sem desfalecimento, continuar no meio da incompreensão, da hostilidade, continuar até a morte, mas não foram eles que escolheram? “São soldados de Cristo ou o quê”. (TELLES, 2009, p. 164).

Ao final do romance, Lia planeja fugir para a Argélia, no entanto, não sabemos se ela terá êxito nos seus planos. Ao contemplar uma tapeçaria da sala da mãe de Lorena, Lia parece vislumbrar seu futuro:

Os olhos acostumados à penumbra viam melhor o desenho enrodilhado mas nítido: o tigre perseguia a gazela até montá-la nos dois lances seguintes, cravando garras em seu flanco de onde escorria um filete de sangue aguadamente azul. Outras gazelas perseguidas e abocanhadas se multiplicavam na lã e seda da miniatura oriental. Por mais que corressem – como corriam! – estavam todas condenadas. Alisou a cabeça espavorida da que saltava na moita. Procurou no intrincado dos arabescos de folhas um caminho diferente que a gazela pudesse fazer para escapar do tigre iminente: mas teria que sair do tapete [...] “Você é livre”, soprou no ouvido em pânico da gazela. Ainda era livre. Cobriu com o livro o tigre caçador e deitou-se de costas. (2009, p. 221-222).

As gazelas em fuga são uma metáfora da própria vida de Lia e daqueles que lutavam contra a ditadura militar. A analogia é clara, como ecoa a fala de Lia: “Ainda é livre”, o uso do advérbio conota bem a ideia de tempo, o futuro poderá trazer mudanças, caso não fujam do país a tempo, como fica sugerida a necessidade de a gazela sair do tapete. Isso é reforçado com o uso do discurso indireto livre, em que a voz da personagem se mistura com a do narrador e causa ambiguidade.

O nome gazela é usado para nomear uma espécie de antílope africano. Tendo em vista que a ativista pensa pedir asilo na Argélia, país situado nesse Continente, não resta dúvida de que ela é a gazela que precisa fugir o mais rápido possível. O exílio é o lugar da esperança, um espaço representativo de um novo nascimento para ela e Miguel, que juntos desejam formar uma família. Desse modo, também Lia passa pelo processo de enfrentamento da morte. O desfecho em aberto nos possibilita pensar num final menos hostil para a personagem.

Lia, para preservar a verdadeira identidade, usa o codinome Rosa, referência a Rosa de Luxemburgo, que lutou ativamente por suas crenças políticas. Rosa foi uma líder comunista e é considerada mártir por alguns seguidores do marxismo. Devido ao seu engajamento político, ela foi sequestrada e assassinada, depois teve o seu corpo jogado nas águas do canal Landwehr na Alemanha. A

identificação com a mártir não é aleatória, Lia é leitora de *O capital*, como nos informa Lorena.

O contraste se dá em relação ao pai da ativista política, um ex-nazista alemão, que leva uma vida pacata ao lado da esposa Dionísia. Lia acredita no comunismo e luta por uma sociedade mais justa e igualitária. Não sabemos se o seu futuro reprisar o trágico destino de seus mártires – Rosa de Luxemburgo e Che Guevara, ambos sacrificados brutalmente. O porvir que a militante vislumbra na Argélia poderá ser somente um sonho e durará o tempo em que o tigre caçador permanecer imobilizado na tapeçaria com um livro sobre ele.

Quanto à imagem da gazela, ela é obsedante na *Bíblia* cristã, e, em alguns momentos, Cristo é equiparado a ela. Todavia, ao contrário de Cristo, que cumpre a sua sina até o fim, sacrificando-se pelo seu povo, Lia escolhe a fuga. Mas tudo é incerto para ela: “De repente ficou o tempo da Argélia. Como ia ser? Imprevisão. Aventura. Certo, só o desejo de luta. De sobrevivência. Certo, o diário. ‘Quero que todos saibam que ninguém amou mais seu povo e sua pátria’” (2009, p. 222). As palavras de Lia lembram as de Cristo, quando Ele declara: “Não existe amor maior do que doar a vida pelos amigos” (JOÃO, 15,13). O desfecho em aberto e a cena reveladora do tapete geram a ambiguidade acerca do destino da personagem – se ela será abocanhada pelos seus perseguidores, ou se conseguirá manter-se escondida como a gazela do tapete.

Ana Clara, ou Ana Turva, como é tratada pelas amigas, é, no romance, a vítima sacrificial por excelência. Sua morte caracteriza-se como suicídio lento, já que é decorrente do consumo de drogas e culmina com overdose. Tal morte assemelha-se a de sua mãe, que se suicidara por envenenamento. Tendo em vista os aspectos apresentados por Girard, acreditamos que Ana Clara, diferentemente das outras personagens, é a vítima persecutória. Ela passa por sucessivas mortes no nível simbólico até culminar na morte efetiva.

Filha de pai desconhecido, ela vivia de favores na casa de homens com quem a mãe se juntava para ter onde morar. A lembrança da pobreza extrema e dessa mãe desamparada irá persegui-la pela vida afora. Sempre à margem da sociedade, a menina pobre cresce sonhando em ascender socialmente por meio do casamento. Nos seus delírios, ela revive a sofrida infância, relembra o abuso sexual praticado por um dentista que fingia cuidar de seus dentes, quando, na verdade, os fazia apodrecer para colocar uma ponte no lugar deles. Ele retardava o tratamento

para assim abusar da menina por um longo período. A descoberta dolorosa da violência sexual irá matar a criança, transformando-a numa mulher problemática, incapaz de se realizar sexualmente.

O sacrifício de Ana Clara é anunciado por Max, seu amante, com quem se droga: “Este é o meu corpo – disse ele levantando o disco bem alto. Beijou-o. – Este é o meu sangue” (TELLES, 2009, p. 39). A alusão bíblica feita por Max, apesar de colocá-lo como o sacrificado, como podemos observar por meio do uso dos pronomes demonstrativo e possessivo relacionados à primeira pessoa do singular, se concretizará com Ana Clara. Os rituais da missa católica têm como finalidade a preparação do fiel para o ponto alto da celebração, que consiste no momento eucarístico, quando, simbolicamente, é atualizado o gesto de Cristo que se dá em sacrifício pela humanidade, como podemos atestar nos ritos eucarísticos. Max, ironicamente, imita o gesto do sacerdote.

Conjeturamos que a atitude de Max prefigura a morte efetiva de Ana Clara, que ocorre no final da narrativa, quando, durante o delírio que antecipa sua partida, ela se vê no lugar de Cristo, atingida por uma flecha no peito.

O florete a varou de lado a lado. Quis respirar e o sangue jorrou do coração coroadado de espinhos, espirrando em sua boca com tamanha violência que se engasgou nele [...]. Apanhou o pequeno florete caído no chão, fechou com ele a gola e montou no cavalo branco. Riu no galope pela campina estrelada, tanta estrela [...]. Ela sorriu. (TELLES, 2009, p. 242).

O delírio de Ana Clara a faz assumir o lugar de Cristo por meio da analogia com a *Bíblia*: “mas um soldado atravessou o lado com uma lança, e imediatamente, saiu sangue e água” (JOÃO, 19, 34). Simbolicamente, no coração, onde diz sentir o florete vará-lo, traz o *Agnus Dei*, imagem do Cordeiro Imolado. Na alucinação da morte, afirma: “Veio Deus e ficou no meu peito, bem aqui, bem aqui. Saiu voando, o passarinho era Deus. Ele veio e então” (TELLES, 2009, p. 244). O *Agnus Dei* – presente de Madre Alix, que lhe dedicava um carinho de mãe – é símbolo de comunhão com o divino e simboliza a pureza, a inocência, a redenção e a renovação.

Durand (2002) relaciona o cavalo com o regime diurno do imaginário, sendo caracterizado como símbolo teriomórfico. Para o antropólogo do imaginário, esse animal tem conotação nefasta e se liga à morte. Também para Jung (1989) prevalece a ideia de morte, já que a imagem do cavalo está relacionada a Yggdrasil,

a árvore da morte, desempenhando ainda papel de *psychopompos*, pois é utilizado para cavalgar para o outro mundo. Em *As meninas*, o cavalo assume uma acepção positiva, pois ele não apenas transporta Ana Clara para uma outra dimensão, mas também lhe propicia a mudança necessária, que é a sua morte.

Na *Bíblia*, não há nenhuma referência ao coração de Cristo envolto em uma coroa de espinhos. Sabemos que antes de ser morto, o filho de Maria recebe sobre sua cabeça, em tom de zombaria, uma coroa de espinhos, como aparece em João (19,1). A referência ao coração coroadado de espinhos aparece na iconografia católica, e se trata da revelação feita pelo próprio Jesus Cristo a Santa Margarida Maria Alacoque. Essa representação simboliza o martírio sofrido por Ele por amor à humanidade, centro da Criação do Pai.

A morte de Ana Clara ocorre após encontrar um desconhecido na rua. Ela se entrega a ele sem resistência e, no auge do delírio, pensa tratar-se da figura paterna que não conhecera. Não sabemos se tal encontro ocorreu realmente ou se é apenas alucinação provocada por drogas.

Só ordem e luz. Tanta luz que preciso fechar o casaco para que ninguém veja isto, o Coração de Jesus está no meu peito. O susto me atordoava tanto que tropeço e grito. É Ele.

[...]

Se eu contar a senhora acredita? Madre Alix, escuta. Ele está aqui dependurado no meu peito com a coroa de espinhos, não rezo e nem nada e Ele me escolheu, está vendo? Justo em mim Ele veio ficar, quero gritar isso porque é uma puta glória Ele ter me escolhido mas só para a senhora só para a senhora eu conto. Tenho que ir séria e digna com o meu Coração Resplandecente. Se ele me escolheu é porque mereço e Ele viu tanta humilhação tanto sofrimento lembra o que sofri com todos aqueles sacanas que. Nem podia me defender nem nada, eu era uma criança. (TELLES, 2009, p. 187).

A morte de Ana Clara é benfazeja, pois a liberta de uma existência de humilhações. Ela jamais se adaptou ao mundo, vivendo sempre à margem dele e sendo usada sexualmente por seus parceiros. Dentro da perspectiva cristã, a vinda de Cristo ao mundo e o seu sacrifício ocorrem para salvar pessoas que se encontram na marginalidade: “Eu não vim para chamar justos, e sim pecadores para o arrependimento” (LUCAS, 5, 32). Frisamos que a autora emprega, no caso de Ana Clara, o sentido encontrado em Lucas. Na morte, percebemos que Ana Clara vive a chaga de Cristo, e se vê como a escolhida. Ao receber de Cristo o seu

coração resplandecente, coroado de espinhos, ela se torna a vítima sacrificial, aquela que se doa por amor.

Ana Clara, que recebe vários nomes, como Ana Bacante, por exemplo, atualiza também aspectos do mito grego de Dioniso, já que leva uma vida marcada pelo uso de drogas, bebidas e sexo. Essa necessidade de ir ao encontro de Cristo nos delírios que antecedem sua morte, provavelmente, foi motivada pelas conversas com Madre Alix, que, vivendo dentro dos preceitos cristãos, prega a redenção ligada a Cristo. Pelo devaneio, ela se diviniza na morte ao equiparar-se a Cristo.

As alucinações de Ana Clara se intensificam. Depois de banhada por Lorena e calma, ela declara: “– Andei com Deus, Ele estava aqui. Não interessa mais as coisas que depois eu disse, não não e Ele veio e tinha uma luz assim na minha cabeça e Ele me deixou voar tão alto com a mão Dele segurando a minha” (TELLES, 2009, p. 245). A mão que ela pensa ser de Deus é de Lorena. Lorena apresenta-se como atualização do mito da Grande Mãe. Ela é a mãe que cuida da filha e a prepara para o rito funerário. Lorena reprisa o que fizera sua mãe no passado, ao dar banho e preparar o filho Rômulo para ser velado.

Quanto a Ana Clara, sublinhamos, mais uma vez, que sua morte é redentora, o que se confirma com a referência à luz e também à mão que, de alguma forma, a limpa dos pecados/sujeira. A presença da luz, nos delírios de Ana Clara, coroa sua morte. Ela é incorporada à luz. Na linguagem da psicologia junguiana, trata-se de uma forma visual do *self*, em que ele aparece como fonte de discriminação, conforme constatamos com Marie-Louise von Franz “algo que, através de sua intensificação, extingue a costumeira consciência corporal. Essas experiências de luz costumam ser acompanhadas de uma iluminação psíquica, uma espécie de instrução para quem está morrendo” (1995, p. 96- 97).

Lygia Fagundes Telles, em *Conspiração de nuvens* (2007), conta que uma aluna do curso de Letras a questionou por que Ana Clara – a personagem mais interessante de *As meninas* – tinha que morrer. A ficcionista relata que a estudante comparou a morte da personagem a uma espécie de condenação:

Encarei a estudante com estranheza, ela falou em condenação? Mas isso implicava um julgamento, o que me repugnava fazer na vida e no ofício, julgar e condenar. Não era do meu feitio, considerava a personagem um ser livre, cada qual na sua, como se diz. Fechar vidas e enredos com a toga de juiz nunca me agradou, costumava deixar minhas personagens livres e apenas segui-las na sua natural evolução. Afinal, aquela Ana Clara tão

desatinada estava caminhando naturalmente para o fim que ela mesma foi tecendo, era ligada às drogas mas também era ligada a Deus, não rezava, não ia à igreja, mas mergulhada no fervor divino só na morte poderia encontrar a libertação. (2007, p. 17-18).

As reflexões de Lygia Fagundes Telles coadunam-se com o nosso viés de análise, ao considerarmos a morte de Ana Clara como benfazeja e libertadora. As palavras da ficcionista também nos levam a pensar em *Ciranda de pedra*, pois podemos inferir que a loucura de Laura jamais poderia ser um castigo pela traição, mas sim, resultado da asfixia em uma sociedade hipócrita. Outro aspecto relevante é a relação de Ana Clara com Deus, a personagem acredita em Deus porque tem um guia espiritual, a Madre Alix, que a acolhe, sem julgá-la, diferente de Virgínia que vive num ambiente moldado em preceitos religiosos falsos.

Lorena e Lia tentam, em vão, ressuscitar a amiga. Diante da falta de êxito, Lorena, tal como uma ministra litúrgica, prepara a passagem de Ana Clara: “*Agnus dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem sempiternam*” (TELLES, 2009, p. 264). A referência bíblica nos remete a João Batista, que se encontrava às margens do Jordão batizando e, ao avistar Jesus, profere: “Eis o Cordeiro de Deus, aquele que tira o pecado do mundo” (JOÃO, 1,29). O *Agnus Dei*, no sentido de cordeiro sacrificial, simboliza a imolação de Cristo, que morreu para redimir os pecados do mundo. Se, em *Ciranda de pedra*, a *Bíblia* é utilizada para validar o discurso de condenação, em *As meninas* assume a acepção de redenção. A voz do Deus severo do primeiro romance cede lugar à de Cristo, que veio para amar e libertar o povo do sofrimento por meio do sacrifício.

Cabe a Lorena ministrar o Sacramento da Unção: “Ela sopra as brasas. O incenso começa a escapar em fios tênues pelos furos da ânfora dourada” (TELLES, 2009, p. 265). O incenso possui efeito de purificação nos rituais. Lorena cumpre o papel de psicopompo, pois prepara o corpo e guia a alma, ajudando Ana Clara na transição entre vida e morte.

Lia e Lorena, para não comprometerem a imagem do pensionato onde moram, deixam o corpo de Ana Clara numa pracinha redonda sentada num banco embaixo de uma árvore: “A pracinha redonda como a copa azul-cinza da árvore pareceu mais íntima, mais secreta assim fechada pela neblina” (2009, p. 276). A morte traz dignidade a Ana Clara e é promessa de vida nova/renascimento, como sugere o fato de seu corpo ser colocado num banco de jardim, cuja imagem é

representativa do Paraíso. A árvore e a praça redonda simbolizam sua união mística com Deus. A praça pode ser apreendida como centro sagrado do mundo e a árvore elemento que liga Terra e Céu. Isso se intensifica com a presença da noite, em que a luz representa a intimidade com o sagrado.

Com base no nosso referencial teórico acerca da morte como processo iniciático necessário ao crescimento psíquico, sinalizamos que Ana Clara se perde na descida a si mesma, ela não consegue concluir seu processo de individuação. O uso de drogas e a negação da própria identidade fazem com que se perca no próprio labirinto existencial e seja devorada pelos seus medos. Diferente das outras protagonistas, que vivem uma morte simbólica, ela vive a verdadeira transição e vislumbra o *self*, compreendido, aqui, como o divino, a iluminação psíquica, que, conforme Franz (1995), afigura-se como instrução na passagem da vida para a morte.

#### **2.4 A Rosa Mística: a consciência de si mesmo**

Em *As horas nuas*, Rosa Ambrósio, atriz que já ultrapassara os sessenta anos, vive um momento de expiação no tempo em que se passa a narrativa. Rosa desnuda-se, mas não sabemos precisar até que ponto tal desnudamento é real, uma vez que é atriz e pode muito bem estar interpretando a própria vida, seu ato maior. Nossa desconfiança ancora-se ainda no fato de ela se confessar a um gravador, depois do desaparecimento de sua analista, a misteriosa Ananta. O objetivo em registrar sua vida se dá porque ela planeja escrever um livro de memórias que se intitulará *As horas nuas*. Como sabemos, na escrita biográfica há sempre uma linha tênue entre ficção e memória.

A narrativa se inicia com ela, bêbada, fazendo divagações. Num tom jocoso, declara: “Abro os braços, crucificada na roupa suja que eu espalhei pelo chão” (TELLES, 2010, p. 17). Rosa promove a descida ao seu Hades existencial tomada pela bebida. No entanto, embriagada ou não, ao se desnudar por meio de palavras, ela assume que tem medo: “Mas fui verdadeira. Assumi minhas curtas verdades, assumi mentiras compridíssimas, assumi fantasias e sonhos – como sonhei e como sonho ainda! Principalmente assumi o meu medo. Tudo somado, um plano de evasão fragmentado em fugas miúdas. Diárias” (2010, p. 14).

Nas principais mudanças ocorridas em sua vida – cujo divisor de águas é a partida prematura do seu primo e primeiro amor, Miguel, episódio traumático que marca sua passagem da adolescência para a vida adulta – encontra-se o nó da morte. Essa morte coincide com um casamento em família, ocorrido numa noite de Natal, eventos associados ao início de uma vida nova.

Como Cristo é instruído por Maria a realizar o seu primeiro milagre, transformando água em vinho, a mãe de Rosa a orienta para que ela interprete seu primeiro papel – o da menina feliz, fingindo que nada estava acontecendo –, para não acabar com a alegria da prima que se casaria naquele dia: “E minha cara pasmada, cara da virgem da mitologia, aquela que foi escolhida e preparada para o altar do sacrifício” (2010, p. 213). A alusão ao sacrifício de Ifigênia é patente. Como atestam a mitologia e as peças trágicas, a filha de Clitemnestra fora atraída para o local de sua imolação com a promessa de casamento com o herói Aquiles. Ironicamente, o nome nobre da irmã de Electra é o mesmo da empregada da tia de Rosa, a mãe de Miguel.

No casamento, ocorre o rito de passagem. Bêbada, Rosa rodopia até ser amparada por Gregório, com quem se casaria mais tarde e que também se suicidaria muitos anos depois. A morte de Miguel desvenda para Rosa outro mundo, o dos adultos e das convenções sociais, que ela passa a integrar após a fatídica noite sob a *persona* de atriz. Com o primo conhece o amor e também a traição, lições que aprende a aplicar à sua vida: “As traições e foram tantas, hein? [...] Gregório, aquele sábio, já sabia que a traição faz parte do amor. Faz apodrecer o amor, é claro, sem morte e podridão o amor não poderia ressuscitar como Jesus ressuscitou [...] sem morte não há ressurreição” (TELLES, 2010, p. 191). A declaração de Rosa nos leva a apreender uma das temáticas da obra. Nela, há sempre a presença da traição.

Na sua passagem para a adolescência, vive um amor quase platônico pelo primo, mas descobre que o belo Miguel tinha uma amante francesa, cujo nome era Marie-Ange. A traição do seu primeiro amor a fortalece: “Foi na cólera que me fortaleci” (2010, p. 207). Também paira sobre o comedido Gregório a dúvida se ele a traiu ou não. Mas é Rosa quem o trai com Diogo de maneira efetiva. A referência à traição sofrida por Cristo se completa quando ela diz que, com a raiva, ela se fortaleceu. Cristo se resigna à vontade divina, pois sabe que a morte é temporária,

Rosa sabe que, do sentimento de traição, de raiva, ela renascerá. A traição provoca a morte, e esta, ressurreição, que, no caso de Rosa, ocorre de maneira simbólica.

Miguel é a primeira vítima sacrificial na vida de Rosa. A simetria entre ele e Cristo não poderia ser mais direta: “a cena não era real, aquilo era um quadro muito antigo, antiquíssimo com a Virgem Maria e o Cristo morto. Ele fora despregado e a Virgem o recebera” (2010, p. 210). É explícita a comparação entre o primo e o Cristo crucificado e, por mais de uma vez, ela traça semelhanças entre a Virgem Maria e a tia, pois ambas têm o coração trespassado pelo sofrimento da perda. Essa mesma referência é encontrada em *As meninas*, quando Lorena, ao ver a mãe com o irmão morto no colo, compara “a virgem e o filho morto. Giovanni Bellini. Museu de Milão” (2009, p. 113). Essas duas alusões remetem para a arte cristã, como podemos averiguar quando a ficcionista, por meio das suas personagens, direciona o leitor para a famosa representação, a *Pietà*, de Michelangelo.

Vale ressaltar que, depois do trágico acontecimento com Miguel, mesmo sem ainda conhecer Rosa, Gregório a apoia e lhe oferece o ombro. É isso que ele fará desde aquele momento, tornando-se seu protetor e seu guia. O suicídio de Gregório, para Rosa, é uma traição. Ela não se conforma com a partida do marido, seu porto seguro, e, diante dessa ocorrência trágica, terá que se levantar novamente. Diferente de Ana Clara, que se perde na descida e fica presa ao mundo masculino, Rosa Ambrósio, apesar do teatro e da representação, com as suas horas nuas, parece encontrar a si mesma, como fica sugerido ao final do romance. Internada numa clínica para dependentes químicos, ela dá sinais de renascimento, de busca por uma nova vida, sem depender da figura masculina.

Rosa, a atriz de várias *personas*, ao final da narrativa, acena para a reintegração de aspectos de sua psique. Ao decidir ficar reclusa numa clínica, ela vive uma espécie de exílio, do qual, provavelmente, sairá modificada. Dentro da perspectiva do *Bildungsroman* apresentada por Ferreira Pinto (1990), há o romance de renascimento. Nele, a personagem precisa abrir mão do desejo de integração social para alcançar algo mais valioso e satisfatório, que é a integração do EU. As *horas nuas* caracterizam-se como romance de renascimento. Rosa, ao escolher o ostracismo, dispensa a integração social, o que significa não mais almejar os holofotes da fama. Ela opta pelo processo de individuação e integração do eu. Tendo em vista a teoria do imaginário, a integração social pode ser vista como a inserção ao percurso temporal e ao devir.

## 2.5 Rito iniciático: transição da infância para a adolescência

A iniciação é fundamental no processo de passagem. É ela que atualiza os ritos e que nos faz rememorar o que fizeram os nossos antepassados míticos, como os heróis, por exemplo. O mito do herói, segundo Joseph L. Henderson (2008) se configura como primeira etapa na diferenciação na psique. O autor ressalta que esse mito não é garantia para que esse processo seja bem sucedido. Quando essa liberdade é alcançada, segundo o autor, o indivíduo alcança autonomia no grupo. Isso implica relacionar-se com o ambiente adulto a partir do processo de consciência, o qual consiste em guardar e vivenciar a individualidade dentro da sociedade.

Vera Maria Tietzmann Silva (2005) ressalta que, na obra de Lygia Fagundes Telles, se sobressaem os processos de melhora, os quais podem ser divididos em duas espécies: a iniciação, cujas personagens envolvidas são crianças ou adolescentes, e a expiação, na qual os seres ficcionais são adultos. Nos contos “Herbarium” e “As cerejas” detectamos a primeira situação apresentada por Silva. As narradoras protagonistas, que não são nomeadas, vivem de maneira efetiva a passagem da infância para a adolescência, momento em que o fio de suas vidas se entrelaça com o nó da morte.

Nas duas narrativas, ao tempo dos fatos ocorridos, elas eram crianças inseguras que sentem o coração se abrir com o desabrochar do primeiro amor. O leitor acompanha essas meninas em sua confusão e perplexidade, ante as mudanças de seus modos infantilizados e a descoberta da sexualidade. O rito de passagem da infância para a puberdade culmina com a frustração da perda do objeto amado. Como resposta a esse choque emocional, o corpo responde com a primeira menstruação.

Em “Herbarium”, a paixão da menina pelo primo botânico, colecionador de folhas, a faz embrenhar-se na mata próxima ao sítio onde vive em busca das mais raras folhas para impressioná-lo. Essa paixão infantil provocará mudanças tanto externas quanto internas. Depois que o moço chega ao sítio, onde ela mora com a mãe e as tias, a narradora, a menina desajeitada e que roía as próprias unhas, passa a adotar outros modos, como deixar crescer as unhas e esconder as pernas finas e manchadas de picadas de mosquitos.

Apaixonada, ela procura conquistá-lo, valendo-se do fato de ele ser botânico e colecionador de folhas raras. A alusão não poderia ser mais direta, ela desejava ser a escolhida, a planta rara que o conquistaria:

Todas as manhãs eu pegava o cesto e me embrenhava no bosque, tremendo inteira de paixão quando descobria alguma folha rara. Era medrosa, mas arriscava pés e mãos por entre espinhos, formigueiros, buracos de bicho [...] procurando a folha mais difícil, aquela que ele examinaria demoradamente: a escolhida. (TELLES, 2009, p. 41).

Emaranhar-se pelo bosque tem o mesmo sentido de adentrar a floresta e equipara-se a mergulhar no mundo do inconsciente. Conforme Manfred Lurker (2003), nos contos de fadas, a floresta possui função própria de uma fronteira entre o conhecido e desconhecido. Na *Comédia*, de Dante Alighieri, ela se apresenta como uma espécie de portal que o poeta atravessa para iniciar sua viagem pelo Inferno, Purgatório e Paraíso. Na narrativa lygiana, consideramos também o seu caráter de portal, de passagem. É no bosque que a protagonista procura encontrar as folhas raras – espécie de tesouro místico – que a aproximaria mais do amado. Na *Comédia*, o portal é a entrada, o início da viagem que Dante fará rumo à amada e a Deus. Em termos junguianos, o encontro com a *anima* e com o *self* culmina com o processo de individuação do poeta, convertido em personagem.

Na busca da narradora por folhas raras ocorre o seu encontro com ela mesma, a decorrente transformação e evolução interior. Desse modo, a própria menina, guiada pelo fio do desejo de impressionar o amado, acaba descobrindo, de certa maneira, o fio da própria existência. O papel do primo é apenas impulsioná-la para que encontre a ponta inicial. A metamorfose da menina ocorre simultaneamente ao descobrimento da folha rara. Adentrar o universo fechado da floresta afigura-se como desbravar a si mesma e participar das manifestações do inconsciente.

Ao descer todas as barras das saias, ela sinaliza não apenas a mudança de comportamento, mas também as mudanças do próprio corpo, aspecto enunciado simbolicamente na cena em que a personagem se depara com os cogumelos:

Virei de bruços e esmigalhei nos dedos os cogumelos tão macios que minha boca começou a encher d'água. Fui avançando de rastros até o pequeno vale de sombra debaixo da pequena pedra. Ali era mais frio e maiores os cogumelos pingando um líquido viscoso dos seus chapéus inchados. (TELLES, 2009, p. 46).

A imagem dos cogumelos inchados e pingando um líquido viscoso nos remete ao órgão sexual feminino e seu intumescimento com a chegada do primeiro fluxo menstrual. O rito de passagem da infância para a adolescência evidencia-se tanto nas transformações ocorridas no corpo com a chegada da puberdade, como no desabrochar do primeiro amor. Nesse processo acontece a morte simbólica da criança tanto no plano físico quanto no psíquico.

No que se refere ao cogumelo, Manfred Lurker (2003) assegura que sua ingestão, em algumas culturas, propicia a revelação do futuro. Conforme o autor, pesquisas recentes buscam evidências da presença de cogumelos nos ritos dos Mistérios de Elêusis e nos órficos, devido ao seu poder de entorpecer. Na narrativa lygiana, logo após esmagá-los, a menina irá encontrar a folha que prenunciará a morte do amado: “apareceu o besouro de lábio leporino. Por um instante, me vi refletida em seus olhos facetados. Fez meia volta e se escondeu no fundo da fresta. Levantei a pedra: o besouro tinha desaparecido, mas no tufo raso vi uma folha que nunca encontrara antes, única” (TELLES, 2009, p. 46).

A suposta metamorfose do besouro em folha caminha em simetria com a transformação sofrida pela jovem. Essa folha misteriosa não apenas prenuncia o fim da infância, mas também da inocência, uma vez que a descoberta dessa folha afigura-se como reveladora dos mistérios acerca da vida e da morte. Antes dessa descoberta, as ações da protagonista giravam em torno do rapaz.

Ela recorre a mentiras para impressioná-lo. Ao perceber as tramas da narradora, num dado momento o moço lhe pergunta se ela já ouvira falar em folha persistente. Diante da resposta negativa, ele lhe diz: “As folhas persistentes duravam até três anos mas as cadentes amareleciam e se despregavam ao sopro do primeiro vento” (2009, p. 42). Na botânica, são consideradas perenes as espécies de vegetais cujas folhas resistem a mais de dois ciclos sazonais.

A relação estabelecida pelo botânico entre a mentira e a folha cadente endossa não apenas o fato de ele saber que a menina é dada à invenção, mas, sobretudo, compará-la a uma folha cadente. No entanto, ela pertence ao reino vegetal dos resistentes, composto pelas mulheres de sua família, enquanto ele, esverdeado pela doença, não resistiria ao sopro do primeiro vento.

Essa narrativa é fortemente marcada pela presença feminina e pelo mundo vegetal que juntos se intercambiam, o que se anuncia no próprio título e se expande

com a explicação do botânico à menina: “*Herbarium*, ensinou-me logo no primeiro dia em que chegou ao sítio [...]. Disse ainda que gostar de botânica era gostar de latim, quase todo reino vegetal tinha denominação latina” (2009, p. 41). O sítio é habitado somente por mulheres, que veem a rotina do lugar ser alterada com a chegada desse primo convalescente.

No conto, há a presença de alguns mitemas que atualizam o mito das fiandeiras, o que se evidencia com a recorrência de vocábulos como fio, tecer, linhas, traçar e destino. Para Hughes Liboriel (2005), a história humana teve seu início graças aos mitos, e, dentre todos, o das deusas fiandeiras se mostra como o mais fecundo, pelo fato de alimentar a nossa imaginação. Segundo o autor, a criação dessas divindades, às quais é confiado o poder de iniciar e interromper a vida, servirá para nos lembrar de que há um destino imutável, que é a morte. Para o autor, essas deusas podem encarnar em mulheres, como sugerem narrativas como as de Ariadne, Penélope e Calipso, todas elas tecelãs de fios, que as ligam, de alguma forma, aos seus amados.

No conto de Lygia Fagundes Telles, apenas duas personagens são nomeadas – as tias Marita e Clotilde. Esta última, através das cartas de tarô, prevê o futuro do rapaz: “Tia Clotilde, embutida, reticente, deu aquela sua resposta que servia a qualquer tipo de pergunta: tudo na vida podia se alterar, menos o destino traçado na mão” (TELLES, 2009, p. 43). A declaração dessa tia deixa entrever a mesma certeza que os antigos tinham em relação ao destino como algo irrevogável. Na mitologia grega, nem mesmo Zeus, o deus supremo, intervinha, ficando a cargo das três Moiras a sina dos homens.

Essas divindades eram chamadas de Cloto, Láquesis e Átropos. Na perspectiva de Liboriel (2005), Cloto é a fiandeira propriamente dita, Láquesis mede o fio e Átropos é aquela a quem não se pode escapar, já que cabe a ela cortar o fio da existência. Elas intervêm quando e como bem entendem na vida de cada um. No conto em estudo, o nome Clotilde pode ser considerado uma derivação de Cloto, o que se coaduna com o dom da personagem de prever o destino: “Nas cartas do baralho de tia Clotilde já lhe desvendara o passado e o presente: ‘É mais desvendaria” (TELLES, 2009, p. 44). O moço profere tais palavras depois de a menina tentar adivinhar o seu destino lendo as linhas de suas mãos:

Não olhei a folha, o que me importava a folha? Olhei sua pele ligeiramente úmida, branca, como o papel com seu misterioso emaranhado de linhas, estourando aqui e ali em estrelas. Fui percorrendo as cristas e depressões, onde era o começo? Ou o fim? Demorei a lupa num terreno de linhas tão disciplinadas que por elas devia passar o arado, lh! vontade de deitar minha cabeça nesse chão. Afastei a folha, queria ver apenas os caminhos. O que significa este cruzamento. (2009, p. 44).

Para Chevalier e Gheerbrant, a mão compartilha com o olho o dom da visão. Esses autores, ao citar Gregório de Nisa, afirmam que, para este, as mãos do homem estão ligadas ao conhecimento, à visão, pois elas têm como fim a linguagem. A mão desse primo oferece à menina sua primeira aprendizagem, sua descoberta acerca de si mesma no jogo do destino ao qual estavam destinadas as mulheres de sua família. A paisagem da mão do rapaz desperta a protagonista para o seu dom até então oculto e se afigura como a primeira aprendizagem, uma das suas primeiras provas no desenvolvimento de sua vidência.

Bachelard (1990) assegura que a vontade de olhar para o interior das coisas torna a visão aguçada e penetrante. Na sua perspectiva, esse desejo se transforma numa violência que “detecta a falha, a fenda, a fissura pela qual se pode violar o segredo das coisas ocultas. A partir dessa vontade de olhar para o interior das coisas, de olhar o que não se vê, o que não se deve ver, formam-se estranhos devaneios tensos” (1990, p.7). A mão úmida e branca desse primo doente é a fenda, espécie de portal, que propicia à narradora o mergulho no oculto não apenas da vida dele, mas serve de atalho para que ela ande na direção a si mesma:

no tufo raso viu uma folha que nunca encontrara antes, única. Solitária. Mas que folha era aquela? Tinha a forma aguda de uma foice, o verde do dorso com pintas vermelhas irregulares como pingos de sangue. Uma pequena foice ensanguentada – foi no que se transformou o besouro? Escondi a folha no bolso, peça principal de um jogo confuso. Essa eu não juntaria as outras folhas, essa tinha que ficar comigo, segredo que não podia ser visto. Nem tocado. Tia Clotilde previa os destinos mas eu podia modificá-los, assim, assim! (TELLES, 2009, p. 46-47).

Esse jogo confuso vai além da confirmação daquilo que previu a tia Clotilde. Não é apenas a morte do rapaz que o jogo anuncia, mas também o lugar da menina no núcleo feminino. Desse modo, revela-lhe o próprio destino, do qual também não poderá escapar, já que, no futuro, como fica sugerido, caberá a ela cortar o fio da vida. Como é sabido, faz parte do imaginário coletivo representar a morte como uma

figura feminina esquelética portando uma foice. Papel esse que a narradora assume ao levar com ela a tal folha.

No conto, a folha com esse formato anuncia à menina e ao moço o fim da colheita não apenas das folhas raras, mas, sobretudo, da vida. Ambos viverão a passagem ao sucumbirem à morte, para ele, a efetiva, para ela, a simbólica, já que está inserida nas leis da natureza, para as quais a morte faz parte do processo de regeneração. Sueli Maria de Regino (2007), reportando-se ao regime sintético durandiano, afirma que os processos iniciáticos são organizados em duas fases essenciais: a morte simbólica e a ressurreição.

Outro aspecto da iniciação apresentada por Regino (2007) diz respeito às cerimônias iniciáticas que são isomorfas do definhamento agrolunar, bem como os rituais de sacrifício, que “aparecem como síntese complexa entre a mitologia lunar, o ritual agrário e a iniciação. O sacrifício indica a integração no tempo, mesmo que destruidor, e de participação no ciclo total das criações e das destruições cósmicas” (2007, p. 19). Em “Herbarium”, a morte do primo é benfazeja. A sua presença, seguida de morte, possibilita à menina vivenciar a iniciação. O amor juvenil pelo primo e sua partida se afiguram como a destruição do tempo infantil e a regeneração da menina em mulher, que passa a participar, de maneira consciente, da comunidade dos adultos, representada pelas tias.

O formato da foice nos remete também à lua. Para Durand, a filosofia que se destaca de todos os temas lunares

é uma visão rítmica do mundo, ritmo realizado pela sucessão de contrários, pela alternância das modalidades antitéticas: vida e morte, forma e latência, ser e não ser, ferida e consolação.[...] a lua é ao mesmo tempo morte e renovação, obscuridade e clareza, promessa através e pelas trevas e já não procura ascética da purificação, da separação [...] a catástrofe, a morte ou a mutilação lunar nunca são definitivas. A regressão não passa de um mau momento passageiro que é anulado pelo recomeço do próprio tempo. (2002, p. 295).

Se considerarmos os aspectos simbólicos inerentes à narrativa, observaremos a presença indireta da significação do astro. A folha, cujo formato lembra uma foice e, por conseguinte, a lua, faz parte do universo vegetal, reino regulado pela lua e no qual o processo de morte seguida de regeneração anula o tempo e o faz recomeçar. A folha, que prenuncia a morte do primo, é também símbolo de renascimento, de preparação para que a menina compreenda sua

função naquele universo regido por mulheres. Logo, a peça do estranho jogo é aquela que irá revelar à menina sua posição naquele reino vegetal, ou seja, no ciclo da hereditariedade.

Ainda tendo em vista a analogia entre a imagem da folha e a lua, certificamo-nos, com Durand (2002), que a divindade lunar se apresenta sempre ligada à vegetação. Nessa linha de pensamento, ciclos menstruais, fecundidade lunar, maternidade terrestre participam de uma constelação agrícola ciclicamente determinada. No conto, tais aspectos podem ser apreendidos pelas pintas vermelhas da folha e pelo líquido viscoso que conotam a primeira menstruação da menina, sua passagem da infância para a puberdade, quando alguns mistérios começam a se revelar para ela.

Para Durand, o esquema agrolunar se liga ao processo iniciático, pois implica sacrifício, morte, túmulo e ressurreição. Ele também assinala que a iniciação contém todo um ritual de sucessivas revelações. Segundo o autor, o sentido do sacrifício, seja ele iniciático ou não, não é promover a purificação, mas sim “ser um comércio, uma garantia, uma troca de elementos contrários concluída com a divindade [...]. Todo sacrifício é uma troca e está sob o signo de Mercúrio” (2002, p. 310).

O sentido de troca está presente no conto, como atesta a postura da garota. Numa das suas primeiras colheitas na mata, ela encontra uma folha de hera, que é símbolo do casamento e da fidelidade: “Quando lhe entreguei a folha de hera com formato de coração (um coração cheio de nervuras trementes se abrindo em leque até as bordas verde-azuladas) ele beijou a folha e levou-a ao peito” (TELLES, 2009, p. 45). Fica evidente aqui o desabrochar do amor que ela oferta ao primo. Presente que ele aceita: “Espetou-a na malha do suéter: ‘esta vai ficar aqui’” (2009, p. 45).

Mas diante do sentimento de perda e sentindo-se preterida, ela, decidida, declara: “Fui andando solene porque no bolso onde levava o amor levava agora a morte”. (2009, p. 46-47), o que ocorre depois de a tia Clotilde ter visto nas cartas que uma moça o levaria embora. Com a posse da folha e depois das sucessivas revelações, a menina compreende que é chegada a hora e que sua função é fazer com que o destino do primo se cumpra. Outrora portadora da vida, agora carregava a morte. Aqui a troca ocorre em favor do amadurecimento psíquico da personagem.

Nesse processo de amadurecimento e de descobertas, a imagem do besouro pode ser analisada em conjunção com a metamorfose sofrida pela garota.

No sentido simbólico, a imagem do besouro é ambivalente. Na sua acepção positiva, segundo Manfred Lurker, é portador da sorte e era considerado o animal preferido da mãe de Cristo, o que explica o seu nome na língua inglesa – *ladybird*, em que *lady* equivale a Virgem Maria. Segundo o autor, na França, o besouro é considerado um ser divino que conduz a alma das crianças ao paraíso, sendo ainda um ser oracular e mensageiro da primavera. No conto, fica sugerida a sua transformação na folha em formato de foice, que designa o fim de um ciclo para ambos, para ele, a morte efetiva, para ela, a morte simbólica da criança, que se consolida com a sua passagem para a puberdade.

No processo de transformação, uma das aprendizagens da narradora é desvendar o destino. Nesse sentido, conjecturamos que ela atualiza Átropos, pois a descoberta dessa folha especial não é somente o prenúncio da morte do amado, mas que o destino dele passa a pertencer a ela: “Encarei-o pela última vez, sem remorso, quer mesmo? Entreguei-lhe a folha” (2009, p. 48). Severa, tal como as divindades, ela cumpre o seu papel, fazendo com que se cumpra o destino inexorável do moço, entregando-o à morte e à sina, simbolizadas pela moça que viera buscá-lo.

A chegada dessa estranha que personifica a morte do rapaz, num primeiro momento, parece atrapalhar os planos de conquista da narradora. No entanto, esse fato impulsiona uma tomada de decisão por parte da menina. A garota infantilizada e insegura do início da narrativa toma consciência da sua função no grupo social e, sem titubear, assume o seu lugar, o de cortar o fio da vida, como fizera com as suas fantasias de menina. Ressaltamos que, nesse universo de mulheres com funções definidas, a estranha é aquela que o introduzirá no mundo dos mortos, uma espécie guia espiritual.

Liboriel (2005) assegura que “as moiras fundam o mundo feminino, na medida em que ele é representação da periodicidade, da renovação, da transformação, da ruptura e do nascimento. O ciclo – movimento uniforme e rotativo – é então o gesto de ligação entre as moiras” (p. 375). Logo, percebemos que, nesse movimento, a narradora renasce não apenas como mulher, mas também como aquela que irá assumir o seu lugar na roda do destino, em que a morte do primo é necessária à renovação e à transformação daquele universo regido por forças ocultas e ligadas ao mundo vegetal.

A forte presença do feminino e do mundo vegetal aparece em outros dois contos – “As cerejas” e “O jardim selvagem”. Nessas narrativas, as protagonistas também atravessam o processo de passagem da infância para a puberdade. Nesse processo, a atuação de outras mulheres é crucial, já que, graças a elas, o mundo do feminino, ligado à sexualidade, é desvendado para as meninas em transição.

Em “As cerejas”, a protagonista também viverá a morte simbólica da criança, quando vê seu mundo alterado com a chegada de um primo distante, Marcelo. Também é por intermédio da ação de uma mulher que a menina, em transição da infância para adolescência, descobrirá a dor de ser preterida por outra, aprendizagem que a marcará para sempre. Ela irá flagrar Marcelo, seu primeiro amor, e a tia Olívia – mulher viajada, que trazia no peito um broche de cerejas – em relação sexual: “Como um só corpo os dois tombaram no divã, tão rápido o relâmpago e tão longa a imagem, ele tão grande, tão poderoso e com aquela mesma expressão com que galopava agarrado à crina do cavalo, arfando doloridamente na reta final” (TELLES, 2012, p. 86).

Conforme Jung (1989, p. 269), o relâmpago e o cavalo estão conectados ao aspecto teriomórfico. Quando esses dois símbolos se encontram, ligam-se à fecundação e têm significado fálico. A tempestade, por seu turno, também está associada à fecundação. A conotação de fecundidade da água, que também aparece em *Ciranda de pedra* e em *Verão no aquário*, está presente em “As cerejas”.

Nessas narrativas, os ritos de passagem ocorrem sempre depois de uma tempestade acompanhada de raios que cortam a noite escura. Assim, da noite escura/morte surgem revelações. Em “As cerejas” esse fenômeno é emblemático. O raio afigura-se como um momento epifânico e traz à luz da consciência dramas e medos da personagem libertando-a para a vida. Desse modo, é da noite escura, que está associada aos estados germinativos, que nasce uma nova vida regenerada e fecunda no que diz respeito ao amadurecimento psíquico da narradora.

O relâmpago que rompe o escuro da noite ilumina a percepção da menina em relação ao rapaz e à manifesta sexualidade da tia, simbolizada pelos bagos das cerejas que tombam dos seus seios na hora do sexo. Conforme Lurker (2003), esse fruto, na iconografia cristã, representa o pecado original bíblico e recebe, muitas vezes, alusões eróticas. Quando quebradas, significam o prazer do amor proibido. Sublinhamos ainda que a visão do ato sexual revela para a menina a comunhão dos

corpos, que, paradoxalmente, também se afigura como uma verdadeira luta entre vida e morte, uma profusão erótica.

O rito de passagem da protagonista acontece na mesma noite escura e tempestuosa em que ocorrera o flagrante: “Até hoje não sei quantos dias me debati esbraseada, a cara vermelha, os olhos vermelhos, escondida debaixo das cobertas para não ver por entre clarões de fogo as cerejas e os escorpiões em brasa, estourando no chão” (TELLES, 2012, p. 88). Os delírios da personagem são provocados pelo sarampo, uma resposta do seu inconsciente diante do sentimento de traição do amado e da chocante revelação do sexo. As manchas vermelhas da doença, tipicamente infantil, encontram paralelo nas manchas vermelhas da primeira menstruação, à passagem da infância para puberdade. Antes de partir, Olívia presenteia a menina com o broche de cerejas, transferindo para ela esse símbolo de sexualidade e sensualidade.

Em “As cerejas”, Marcelo irá morrer um ano após sua estada no sítio onde a protagonista mora com a tia. Nessa narrativa, assim como em “O jardim selvagem”, a morte, no seu sentido sacrificial, é vivida com menos intensidade em comparação com “Herbarium”. Todavia, ela é importante no processo de crescimento psíquico das personagens, pois o sacrifício masculino as leva à compreensão da animalidade, presente no comportamento humano, e da necessidade de moldar a natureza animal e instintiva.

Para Jung (1989), o sacrifício pode ser visto como a renúncia que o consciente faz em favor do inconsciente. Jung respalda a ideia do sacrifício como rito, que propicia à natureza espiritual do homem sobrepor-se à sua animalidade: Segundo o autor, pelo “sacrifício do homem natural, tenta-se atingir este objetivo, pois só então a ideia dominante do consciente está em condições de se impor totalmente e moldar a natureza humana” (1989, p. 417). Essa volta ao inconsciente, na psicologia analítica, é de suma importância, pois caracteriza a vitória do homem sobre seus instintos, em particular, sobre o sexual.

Em “O jardim selvagem”, a narradora é a pré-adolescente Ducha, no entanto, o foco da narrativa recai sobre Ed, seu tio, e a esposa dele, a enigmática Daniela. Eles se casam sem o conhecimento da família e, depois de um tempo, Ed procura as irmãs idosas, com quem Ducha mora, e lhes descreve a esposa: “Daniela é assim como um jardim selvagem” (TELLES, 2009, p.105). Essa declaração irá desencadear na fantasiosa narradora uma dúvida nunca sanada, acerca do que

seria um jardim selvagem, de como seria essa tia Daniela. Vale mencionar que o nome Daniela é o feminino de Daniel, ou seja, aquele que não aceita julgamentos, e é essa conotação que avulta na narrativa.

Aos poucos, a imagem de Daniela vai-se revelando ao leitor. A empregada da casa diz que ela é uma mulher livre que se banha nua na cachoeira, anda a cavalo em pelo e age, em alguns momentos, com agressividade. Daniela é o próprio jardim selvagem, livre e indomável. Para ela, não há lugar para fracos e incapazes, como fica evidente ao sacrificar Kleber, o cachorro da família que ficara doente. Ela o mata com um tiro no ouvido. Essa morte adianta ao leitor o que ocorrerá com Ed. Vem a notícia de que ele adoece e, mais tarde, de que se mata com um tiro. Entretanto, para Ducha fica a dúvida: ele se matou ou Daniela o sacrificou como fizera com Kleber? Fica evidente que Daniela atualiza o mito de Lilith, a primeira mulher criada por Deus e expulsa por Ele do Paraíso. No conto, ela age como guardiã do Paraíso, onde não se admitem seres fragilizados.

Regino (2007), alinhada ao pensamento de Jung – quando ele afirma que foi no jardim primordial que o ser humano perdeu sua androginia, dividindo-se em homem e mulher – afirma que o *self*, o eu profundo, também é personificado na imagem de um jardim circular, cercado por altos muros. No início da narrativa, Ed compara Daniela a um jardim selvagem. Se pensarmos à luz de Regino, tendo em vista a correlação entre a imagem do jardim e do *self*, Daniela é o *self* mutilado, já que não tem uma das mãos. No casamento, o esposo representaria o *animus*, ela busca a personificação masculina, no entanto, quando Ed fica doente, ela o sacrifica.

A narradora, que nada presencia, limita-se a relatar os fatos ouvidos de segunda mão. O sacrifício do tio não opera mudanças significativas em sua vida, mas o mistério em torno de Daniela desperta nela certo fascínio. Por ser potencialmente livre, ela se equipara ao jardim selvagem, espaço representativo não só do prazer sem culpa, mas também da Queda. Diferente das narrativas anteriores, Ducha não participa de maneira efetiva do processo iniciático. No entanto, a morte do tio desvenda para a menina os laços tênues e destrutivos entre o amor e a morte.

Nesses três contos, o poder de regeneração do mundo natural está presente, havendo uma forte ligação entre as protagonistas e o universo vegetal e regido por mulheres. Elas agem livremente, são donas dos seus destinos e do de

suas vítimas sacrificais. De maneira latente, as imolações afiguram-se como exigência desse mundo para recompor a ordem perdida com a presença masculina, como ocorre com Marcelo, que perde a vida em decorrência de uma queda de cavalo um ano após sua estada no sítio.

## **2.6 “O tesouro”: sacrifício da libido e a iniciação masculina**

Em “O tesouro”, contrariando as outras narrativas, acompanhamos o rito iniciático do menino Guido. Ele passa as férias na casa de praia da família, onde é cercado de cuidados e mimos. O garoto deseja transpor a segurança da casa e ir em busca de um tesouro escondido por piratas num rochedo perto da praia. Para viver essa aventura, ele conta com a ajuda de um mapa, comprado de um índio que lhe falara sobre o tal tesouro. Com esse intuito, o menino sai de casa às escondidas.

Transpor os limites de casa é o primeiro ato rumo à sua iniciação. Fora do espaço doméstico, confunde-se com os moradores do lugar, perdendo assim a sua identidade. O mar oferece-lhe a primeira prova: “arrancou as sandálias e afundou os pés na areia [...] tombou de costas, rindo, esfregou a cabeça na areia e ficou olhando uma gaivota. [...]. Ele subiu na pedra maior, desabotoou a camisa e de olhos fechados recebeu no peito a aragem fria das ondas. Sorriu, deliciado” (TELLES, 1965, p. 125). Para dar continuidade ao seu rito de passagem, ele conta com uma espécie de guia, um caminhoneiro, que o desafia a mergulhar e cortar uma onda:

hesitou, assustado com a água que já lhe chegava ao peito. Tentou recuar, os olhos crescendo com a onda que se formava inesperada. Mal teve tempo de gritar, “a onda!” Longínqua, como se viesse das profundezas, ainda ouviu a voz do homem, “fura ela, depressa, fura!” Depois tudo foi explosão. E silêncio. (1965, p. 127).

O menino falha na primeira tentativa, mas o caminhoneiro não o deixa desistir. Ele cumpre o rito de passagem, no qual, a criança, o Pequeno Príncipe, como é tratada pela mãe, se lança ao mar aberto da vida: “Dessa vez a cabeça do menino subiu sozinha lá adiante como uma bola flutuando no rastro espumante da onda. Tinha os lábios roxos e tossia, mas estava radiante” (1965, p.127). Nessa primeira passagem, o menino – ao enfrentar o mar, símbolo do inconsciente e da mãe – sacrifica a sua natureza infantil presa no mundo materno.

Para Jung (1983), o sacrifício pode ser compreendido como movimento que o indivíduo faz ao se lançar para fora do mundo materno, retirando a libido do meio familiar, redirecionando-a. Desse modo, a simbólica materna, no sentido de morte e renascimento, é de suma importância, já que é por meio do enfrentamento da mãe que ocorre a morte simbólica seguida de renascimento. Nesse processo, torna-se necessário redirecionar a libido instintiva do herói e o desejo do incesto em relação à mãe, que pertence a sua natureza infantil. Esse processo visa ao contato com imagens arquetípicas provenientes do inconsciente coletivo, designado por Jung de psique potencial.

A volta ao mundo do inconsciente precisa ser processada pelo consciente, do contrário a mente adoece. Para Jung, a libido afigura-se como pulsão vital e por meio dela é possível o mergulho no mar do inconsciente. Na base de tal processo está o sacrifício, o qual ocorre quando rompemos os laços familiares e nos projetamos no mundo: “À medida que o mundo e tudo que existe nele é produto direto da imaginação, a criação do mundo resulta do sacrifício da libido que anseia por um passado” (1989, p. 399). Esse mundo, compreendido de maneira psicológica, origina-se quando é descoberto pelo homem. Isso, em termos psicológicos, implica sacrificar o estado inicial inconsciente, ou seja, romper o invólucro representado pela mãe original. Essa mãe, muitas vezes, é metaforizada por imagens simbólicas, como a cidade, a árvore e o mar, dentre outras.

No conto, ainda sob a proteção materna, o mar e o seu barulho, que invadem a casa, é um convite ao desconhecido, ao mergulho no inconsciente. Concluído o desafio de enfrentamento do mar, a próxima prova seria adentrar o universo totalmente diferente do povo simples da vila. Nesse outro espaço, mergulha, pela terceira vez, não mais no mar aberto, mas no de pessoas aglomeradas num bordel para presenciar o submundo da prostituição e do crime. Isso despertará nele a curiosidade pelo sexo, ocorrendo assim o seu processo de passagem da infância para a puberdade. É nesse nó psíquico da iniciação da criança que presenciamos a morte sacrificial:

Para não ser sufocado, abaixou-se como fizera no mar e varou a onda. Quando conseguiu vir à tona, estava ao lado da cabeceira da morta. Já sem a surpresa do primeiro impacto, voltou a percorrer-lhe o corpo com o olhar pesquisador: descobria-o nas minúcias com a mesma concentração profunda com que uma mosca apalpava a mão da moça, pendendo delicada para fora da cama. Desta vez demorou-se nos seios pequeninos,

de bicos escuros como o sangue. Demorou-se no sexo miúdo, os pelos rarefeitos, abrindo-se em nervuras que lembravam os da folha de carvão que desenhara na véspera. Perfume de flor no ar. Que flor? Teve vontade de tocar-lhe na face para saber se estava fria. Não se lembrava de ter visto nunca uma face tão bela. (TELLES, 1965, p. 132-133).

Na casa de Guido, a mãe, ao se reportar a assuntos ligados à sexualidade, utiliza o idioma francês para que os filhos não compreendam o teor dessas conversas. Fica evidente que a sexualidade se apresenta como tabu, um interdito, que será desnudado pelo menino. Tendo em vista o estudo de Bataille, o erotismo é um aspecto da vida interior, caracterizando-se como busca psicológica empreendida pelo homem. Nele está implicado o interdito com suas regras e proibições, o qual o faz se diferenciar do animal e fundar o mundo do trabalho, da identidade e da consciência de si mesmo.

Observamos que, no campo da sexualidade, os tabus criados sobre o assunto terminam desencadeando no homem o desejo de transgressão. A morte é um dos interditos e ela se encontra intrinsecamente ligada à vida. A consciência de si mesmo, da sexualidade e do outro são conhecimentos adquiridos pelo garoto na sua viagem pelo mar e pela vila. Nesse processo, o encontro do tesouro pode ser compreendido como a busca da identidade.

A recorrência a imagens como o mar e a água, por exemplo, é constante na autora e, em geral, trazem em si conotações simbólicas de vida e morte, renascimento e regeneração. Em “O tesouro”, o mar representa a morte seguida de renascimento, também ganhando conotação batismal, pois, ao varar a onda pela segunda vez, o menino vence o medo, nascendo como um garoto destemido, diferente da criança protegida do início.

### 3. MÃE: A FORÇA FECUNDANTE DA VIDA

Eu te pressinto, novo homem:  
já abdicas o trono do *pater familias*  
e atiras longe o gládio temperado  
para o golpe (pelas costas) na arena.

(Darcy França Denófrío)

A representação materna tem sido constante nas manifestações artísticas e se apresenta como campo fértil aos estudos psicológicos. Constatamos, com Gilbert Durand (2002), que a Grande Mãe é seguramente a entidade religiosa e psicológica mais universal, e isso ocorre porque em todas as épocas e culturas os homens sempre imaginaram uma figura materna à qual se voltam todos os seus desejos. Imagem instigante e também perturbadora, a mãe intriga pesquisadores, fomenta pesquisas e alimenta a imaginação humana.

Do ponto de vista positivo, Gaston Bachelard assevera ser a mãe nossa primeira morada. A ela, direcionamos nossas lembranças da infância, por ser “criatura-abrigo” (2002, p.120) e “criatura-nutrição” (p.120), e o amor filial figura como primeiro princípio ativo da projeção da imaginação, sendo considerado por Bachelard como “força propulsora da imaginação, força inesgotável que se apossa de todas as imagens para colocá-las na perspectiva humana mais segura: a pessoa materna” (p.120). Nessa linha de raciocínio, o primeiro amor sempre será direcionado à mãe, e os outros que virão, uma projeção do amor do filho pela figura materna.

Segundo Suzana Machado Cánovas (2013), a mãe, como doadora de vida, insere-se no ciclo cósmico de vida e morte, o que justifica sua relação com o tempo e com o aniquilamento da existência. Esse modelo de mãe, segundo a autora, é o reverso da figura materna que ama, nutre e protege. Os atributos de bondade, de proteção e de amor incondicional relacionados à imagem da mãe predominam em nosso imaginário e foram fixados pelo cristianismo, cujo maior exemplo é Maria, que, na sua forma arquetipal, atualiza apenas aspectos positivos das deusas mães.

Carl Gustav Jung (2007) defende que o conceito de Grande Mãe tem origem na história das religiões e abrange as mais variadas manifestações que se relacionam a uma Deusa-Mãe. Segundo Jung, os estudos acerca da imagem da Grande-Mãe devem considerar a reflexão sobre o conceito de arquétipo materno proposto pela psicologia analítica. O autor, embora sublinhe que esse, como todo arquétipo, possui uma variedade incalculável de manifestações, menciona apenas suas formas mais características, como a própria mãe e a avó; a madrasta e a sogra; uma mulher com a qual nos relacionamos e destaca que também devemos levar em conta,

no sentido de transferência mais elevada, a deusa, especialmente a mãe de Deus, a Virgem (enquanto mãe rejuvenescida, por exemplo, Deméter e Core), Sofia (enquanto mãe que também é amada, eventualmente também tipo Cibele- Átis [...]); em sentido mais amplo, a Igreja, a Universidade, a cidade ou país, o Céu, a Terra, a floresta, o mar, a águas quietas, a matéria, o mundo subterrâneo e a Lua; em sentido mais restrito, como o lugar do nascimento ou da concepção, a terra arada, o jardim, o rochedo, a gruta, a árvore, a fonte, o poço profundo, a pia batismal, a flor como recipiente [...]; em sentido mais restrito ainda o útero. ( 2007, p.92).

Na perspectiva de Jung, os símbolos que denotam o arquétipo materno são ambivalentes, podendo apresentar aspectos positivos e negativos. À luz da psicologia analítica, esse arquétipo é compreendido também como complexo materno e está na base, em especial, das neuroses infantis, ou nos casos cuja origem recua até a primeira infância. Nessa linha de pensamento, é a esfera instintiva da criança que se encontra perturbada e isso faz vir à tona arquétipos que se colocam entre a criança e a mãe, causando estranheza e angústia.

Do ponto de vista psicológico, a mãe muitas vezes é a causadora de neuroses que impedem o filho de crescer, retendo-o de tal forma que o faz regredir ao mundo infantil, ao invés de instigá-lo ao crescimento. A regressão ao mundo infantil ocorre quando a libido movimenta-se apenas na direção do inconsciente, voltando-se para o passado individual de modo retrospectivo. Para Jung (1989), uma regressão coerente significa uma reassociação com o mundo dos instintos naturais, daí a necessidade de assimilação dos conteúdos inconscientes pelo consciente.

A volta à mãe pode ser compreendida como um retorno ao inconsciente. Para tal, é preciso entender o conceito de libido, que, à esteira de Freud, se relaciona exclusivamente à pulsão sexual, e, com Jung, é ampliado e passa a ser

concebido como energia psíquica. Jung redimensiona o termo libido e considera que filogeneticamente “são as necessidades físicas como fome, sede, sono, sexualidade, e os estados emocionais e os afetos, que constituem a natureza da libido” (1989, p.123). Nessa perspectiva, tais fatores são marcados por diferenças e sutis ramificações na psique humana.

A relação materno-filial é utilizada por Jung para descrever o processo de amadurecimento psíquico do indivíduo e implica o sacrifício da mãe, que representa o inconsciente e a superação dos instintos. Para tal, torna-se de suma importância o enfrentamento da figura materna, uma vez que ela é a libido a ser sacrificada, ou seja, o empecilho que impossibilita dinamizar a energia psíquica. Consoante Jung, os mitos que narram o surgimento de um novo mundo têm como base a morte da mãe primordial, como Tiamat, por exemplo. Daí o sacrifício ser positivo, porque dele um novo mundo surge.

A tese junguiana se vale do argumento de que os símbolos se transformam. No processo de transição, ao passar de um símbolo para o outro, nos deparamos com novas significações, que denotam as mudanças operadas no nível emocional. Para atestar essa afirmação, ele lança mão, mais uma vez, do conceito de libido que traz em si a expressão de todo e qualquer símbolo. Desse modo, os símbolos que remetem à mãe e ao processo de renascimento podem se manifestar por meio de imagens arquetipais como a água, a árvore, a terra, dentre outras. Nessa linha de pensamento, a libido e o desejo de incesto, em alguns casos, encontram respaldo em imagens religiosas que regridem para a mãe, deixando entrever a ligação com nossa origem, ou com o inconsciente.

Se o interdito foi erigido sobre regras que procuravam deter o homem e os seus instintos, percebemos que a psicologia analítica elege outra direção. Nela, busca-se examinar e conduzir essas pulsões para o autoconhecimento e para o amadurecimento psíquico e isso implica o sacrifício consciente de aspectos na psique. Para tal, a compreensão da relação materno-filial, intrinsecamente ligada aos mitos que têm como base o sacrifício, deve ser pensada como ponto de união, momento em que:

os caminhos “se cruzam”, se entrecortam, e assim exprimem a imagem da união dos opostos, aí também está a mãe, que é objeto e essência de união. Onde os caminhos se “separam”, onde existe despedida, separação, partida, rompimento, aí existe vagina e fenda, o sinal da mãe e ao mesmo tempo a essência daquilo que vivemos na mãe, separação e adeus. O

significado de um sacrifício neste lugar seria portanto: propiciar a mãe nos dois sentidos. (JUNG, 1989, p. 360).

O trabalho de Jung se volta para o mito do herói, o qual percorre um trajeto solar, mas que precisa enfrentar a caverna da morte para conquistar o renascimento. No seu percurso, o sacrifício é realizado em lugares em que há encruzilhadas e onde ocorre o encontro com a mãe. Como nos mostra o autor, Hécate – a senhora da noite é representante do poder terrível da mãe e é irresistível, porque age a partir do inconsciente – sofre o processo de sincretismo e se relaciona com outras deusas que trazem em si traços da mãe subterrânea e universal. São para essas deusas que os sacrifícios são oferecidos.

Na ficção de Lygia Fagundes Telles, a mãe representa o ponto de união e de despedida do qual fala Jung. Ela se situa numa espécie de encruzilhada simbólica que se apresenta como ponto nevrálgico no processo de amadurecimento psíquico dos filhos. Nessa etapa da pesquisa, procuramos evidenciar como a mãe, compreendida como uma das forças psíquicas, impulsiona as filhas a decidirem qual caminho seguir. Para tal, a volta à mãe, o sentimento de união e de superação da fenda são necessários. Conjeturamos que isso ocorre quando o movimento da energia psíquica equilibra as forças do inconsciente à luz da consciência.

Observamos que são frequentes os atributos negativos e positivos nas ações e modo de ser das personagens. A ficcionista, ao lançar mão de uma narrativa introspectiva, mergulha na psicologia dos seres ficcionais para retratá-los na sua integridade. Nesse processo, a natureza humana aflora em sua complexidade. Na ficção lygiana, somente as personagens femininas que equilibram os aspectos negativos e positivos presentes na psique, ou seja, experimentam o confronto consigo mesmas, vivenciam a metamorfose rumo à individuação. Ana Clara, como mostramos, não consegue sobreviver a esse embate.

Nesse processo, o enfrentamento da mãe é de extrema importância, no entanto elas nem sempre estão presentes no sentido físico, mas a sua força se manifesta por meio de imagens arquetipais de significado maternal, como a água, por exemplo. Como objetivamos mostrar, tal força eclode sempre que uma vítima sacrificial é imolada, seja em nível simbólico ou efetivo. Para superar a fenda e o sentimento de perda, a mãe é o lugar seguro e de promessa de renascimento,

sendo o lugar de superação e de despedida da criança, do adolescente e mesmo do adulto.

### 3.1 De Patinho Feio à Cinderela: morte e renascimento

Um dos temas mais estudados na ficção de Lygia Fagundes Telles é o desencontro, que pode ser associado ao sentimento de rejeição. Suas personagens ainda crianças são submetidas a situações que as colocam à margem do grupo no qual se inserem. No *corpus* analisado até aqui, constatamos que as meninas são, quase sempre, preteridas por seus pares e, sentindo-se rejeitadas, seus corpos e mentes se manifestam por meio de transformações físicas que refletem mudanças psíquicas. Algumas delas optam pelo exílio, o qual, muitas vezes, é vivenciado de maneira simbólica, em que as personagens fogem para dentro de si mesmas.

No conto “O cacto vermelho”, cuja extensão narrativa o aproxima da novela, e no romance *Ciranda de pedra*, as personagens centrais se lançam ao exílio. Tal atitude é impulsionada pelo sentimento de perda ou é movida pelo de rejeição. Em ambas as narrativas, os protagonistas ficam órfãos cedo e pouco convivem com as mães. A diferença entre Virgínia, personagem do romance, e o narrador não nomeado, protagonista do conto, se dá no modo como reagem aos sentimentos assinalados e como transformam isso em aprendizagem e maturação psicológica.

Em *Ciranda de pedra*, a primeira parte do romance finaliza com a descoberta de Virgínia sobre a sua identidade. A segunda parte se inicia com ela em um convento se preparando para voltar à casa de Natércio. Enquanto arruma suas coisas, ela relembra o tempo vivido naquele local e também se desfaz das cartas recebidas das irmãs, de Conrado, da antiga governanta e de Natércio. Ao refletir acerca do seu distanciamento do grupo familiar e das mudanças ocorridas nesse período de ausência, confessa: “Sim, tudo mudara e ficara longe. Principalmente longe” (TELLES, 2009, p. 104).

Também ela mudara no ambiente religioso, sem se deixar influenciar pelas crenças propagadas no local, passando por metamorfoses operadas, principalmente, no nível psíquico. Sem ter a quem recorrer, sozinha, sem Daniel e Conrado para conversar, ela irá se dobrar sobre si mesma e se permitirá a descida labiríntica rumo ao autoconhecimento, associado ao desenvolvimento intelectual.

A volta à casa da infância é um retorno necessário para Virgínia não apenas compreender o seu passado, mas, em especial, elucidar situações antes inalcançáveis na sua condição de menina, duplamente excluída, seja por ser criança, seja por não pertencer à ciranda. Mergulhar nos segredos protegidos pelas muralhas do antigo lar afigura-se como modo de voltar ao inconsciente atormentador, algo fundamental no seu processo de amadurecimento, já que ela declara: “mortos e vivos, voltaram todos. No entanto, lá no colégio tudo me pareceu tão simples” (2009, p.121). Virgínia tem consciência de que, para continuar no seu processo de libertação, esse reencontro é fundamental.

Virgínia nunca conhecera outra condição senão a do exílio. Na casa de Natércio, sempre viveu em estado de rejeição; ao lado de Daniel, não aceitava a família e o amor do seu verdadeiro pai, pois seu desejo era ver Laura curada e voltando a viver ao lado do patriarca. Com a morte dos pais biológicos e a descoberta sobre sua concepção, ela escolhe viver reclusa. A escolha pelo exílio é o primeiro passo da menina rumo à sua liberdade, já que a casa é ameaçadora e configura-se como prisão.

José Paulo Paes (2002), ao falar sobre elementos da fábula da Cinderela em *Ciranda de pedra*, afirma que ela ocorre na narrativa em forma de desencontro e sob forma de inversão paródica. Para o autor, sem a presença de uma madrasta má, Virgínia expulsa a si mesma da mansão de Natércio e escolhe seu próprio borralho ao decidir ficar interna no colégio de freiras. A decisão de Virgínia é impulsionada por uma força interior que a move desde pequena.

Ao discorrer sobre a rejeição sofrida pelo patinho feio, Clarissa Pinkola Estés (1999) afirma que os indivíduos que passam por esse problema tendem a desenvolver um enorme complexo psicológico, uma vez que eles são vítimas dos irmãos e dos membros da comunidade que os atacam e os atormentam com a intenção de fazê-los fugir. Sobre a questão do exílio, Estés declara ser ela antiga e se relaciona, nos casos de muitos mitos e contos de fadas, ao interdito. Conforme Estés, nesses tipos de narrativa, a personagem central sofre por acontecimentos que desconhece.

Virgínia não entende o motivo pelo qual é rejeitada por Natércio e pela governanta Frau Herta. Também não compreende a razão de ser excluída do círculo das irmãs e não fazer parte da ciranda. Complexada com a aparência, se achando feia e diferente, por não se parecer nem com Natércio e sequer com Laura,

ela é o próprio patinho feio. Tal como ele, escolhe o exílio, mas o faz não para descobrir a própria identidade. A descoberta da paternidade é que a impulsiona a tomar essa decisão. O retiro funciona como maneira encontrada para maturação psicológica e intelectual.

A opção de Virgínia pelo convento foi impulsionada não apenas pela descoberta da verdade sobre sua identidade, mas, em especial, pelo sentimento de rejeição, que sempre sofrera por parte dos moradores da casa do pai putativo e da ciranda na qual almejava tanto entrar: “Todos eram assim, às vezes pareciam amigos e de uma hora para outra, sem se saber por quê, mudava tudo ‘Não sei lidar com eles, não sei’ ” (2009, p. 93). Na infância, a menina não entendia as convenções sociais que faziam a ciranda girar, mas intuía não pertencer àquele mundo.

Para Estés (1999), as meninas que são rejeitadas e que desenvolvem um enorme complexo psicológico no início da vida, se mostram propícias a desenvolver uma forte natureza instintiva. Elas são consideradas teimosas e inconvenientes, além de serem mantidas presas e domesticadas. Na assertiva de Estés, suas naturezas selvagens revelam-se cedo e elas se mostram curiosas e habilidosas, qualidades estas que, quando desenvolvidas, afiguram-se como base para a criatividade que as nutrirá pela vida afora.

Constatamos em Virgínia as características apontadas por Estés. Na infância, com uma postura firme, ela enfrenta Luciana, ao intuir que a empregada gostava de Daniel. Virgínia não se deixa enquadrar pelos ditames sociais. Ela ouve e espia por detrás das portas, responde de maneira malcriada. Para as irmãs e para governanta Frau Herta, ela é inconveniente com suas perguntas e seu modo arisco de agir. Natércio chega a advertir a garota quanto à sua postura:

Tenho tido paciência, Virgínia. Mas você não colabora. Infelizmente tem aqueles mesmos impulsos da sua mãe, misturados a outros defeitos que não vejo como corrigir. Teve uma grande tristeza, concordo, mas por que reage só com desobediência? Com agressão? (2009, p.93).

O que Natércio qualifica como impulsos herdados da mãe e defeitos, provavelmente advindos da origem paterna de Virgínia, são traços, que, à luz de Estés, podemos classificar como pertencentes à mulher selvagem e que afloram em Virgínia ainda na infância: “Logo nos primeiros dias, o instinto alertara-a contra as outras freiras” (p. 104). Virgínia, guiada pela sua força instintiva, se blinda contra as

religiosas e seus preconceitos por ela ser filha de pais separados. Essa proteção ocorre também ao bloquear qualquer doutrinação baseada nas leis da Igreja.

A postura de Virgínia revela características da natureza feminina da qual nos fala Estés. Natércio acerta ao dizer que tais instintos são herdados de Laura, todavia falha, assim como falhou com Laura, ao tentar domesticá-los. A loucura de Laura é decorrente dessa tentativa de domesticação, que é uma espécie de refúgio doloroso do qual não consegue se libertar. Mas Virgínia se recusa a mergulhar em situações patológicas graças a Daniel, guia espiritual que a prepara para uma vida psíquica saudável.

Vale ressaltar que a desobediência da qual Natércio acusa a menina é a mesma que impulsiona Laura a deixá-lo, a ir a uma festa sozinha, mesmo sendo acusada por ele de se comportar como uma mulher qualquer. Isso deixa entrever o pensamento preconceituoso da época. O ímpeto de Laura representa o movimento inconsciente da mulher reprimida socialmente, com a qual Virgínia romperá. A escolha pelo exílio afigura-se como maneira de se proteger e se fortalecer para continuar as mudanças iniciadas pela mãe. Na segunda parte do romance, Virgínia consolida não apenas a sua identidade, mas continua a travessia iniciada por Laura.

Para Estés, quando a cultura molda em detalhes aquilo que considera como sucesso ou perfeição desejável sob qualquer aspecto – seja na aparência, na altura, na força, na forma física, seja no poder aquisitivo, na economia, na masculinidade, na feminilidade, na atitude de bom filho, no bom comportamento, na crença religiosa – isso evidencia que “existem ditames correspondentes e tendência à avaliação na psique de todos os seus membros. Portanto, as questões da mulher selvagem rejeitada, geralmente são duplas: a íntima e pessoal, e a externa e cultural” (1999, p. 219).

Virgínia não corresponde aos ditames sociais, em especial no que diz respeito ao bom comportamento e à questão financeira. Também as duas questões, das quais fala Estés, norteiam as escolhas de Virgínia. Ela escolhe o exílio por uma questão íntima e pessoal, mas a causa dessa opção advém do meio social representado pela família de Natércio, que rejeitou Laura por ela ousar romper com as normas sociais, e que também enjeita Virgínia, já que ela é representação real da negação de tais preceitos.

À luz de Estés, o isolamento precoce da criança começa sem que ela seja culpada e pode ser motivado pela incompreensão, pela crueldade da ignorância ou

pela perversidade proposital de outras pessoas. Segundo a autora, nesses casos, o *self* básico da psique é ferido desde cedo, e, quando isso ocorre, a criança começa a acreditar que as imagens negativas dela mesma, propagadas pela família e pela cultura em que vive, não apenas são totalmente verdadeiras, mas também completamente isentas de preconceito, de influências da opinião e de preferências pessoais.

Nessa linha de raciocínio, a pessoa que se deixa influenciar por tais pensamentos passa a crer na concepção acerca de si mesma como um ser fraco, feio e inaceitável. Segundo Estés, no caso das meninas, tal certeza se mostra inabalável, pois passam a acreditar que nada do que façam mudará essa situação. Conforme a autora, nem a alma da criança rejeitada nem a sua psique podem aceitar essa condição. Em casos em que há pressão de alguém que exerça papel de autoridade para ela se adaptar ao que lhe é determinado como padrão, isso a impulsionará à fuga, à busca por algum lugar onde possa encontrar a paz.

Em *Ciranda de pedra* essa certeza inabalável é desconstruída paulatinamente em consonância com a formação intelectual de Virgínia. A protagonista tem consciência de que, para ela, as conquistas viriam como consequência dos estudos: “E se estudei tanto não foi por virtude, mas por pura agressão: minhas irmãs eram alunas medíocres” (2009, p. 106). A declaração de Virgínia deixa entrever que a agressão da qual Natércio a acusa se transforma em energia direcionada para os estudos. Assim, observamos o movimento saudável da energia psíquica, pois a libido é redirecionada para mudanças sociais, ao invés de ficar presa à mãe e à sua loucura.

Constatamos com Estés que as questões íntimas da pessoa rejeitada implicam o desenvolvimento de uma força moderada e prática, não necessariamente especial, o que possibilitará ao indivíduo excluído descobrir quem ele é e a qual grupo pertence, para, a partir disso, influenciar e promover mudanças no âmbito social de modo consciente e com perícia. Essa força moderada é conquistada por meio de provas, às quais os indivíduos são submetidos e das quais saem vencedores. Daí a necessidade da iniciação.

A Virgínia que retorna à casa de Natércio não é mais a menina do passado, mas também não é uma adulta. Pelo tempo decorrido na narrativa, percebemos que ela está saindo da adolescência e entrando na vida adulta. Para vivenciar essa passagem, ela terá de enfrentar os antigos medos para renascer como mulher e

operar mudanças não apenas individuais, mas coletivas também. Observamos que isso ocorre na narrativa quando ela opta por vivenciar suas múltiplas faces, como veremos posteriormente.

Uma vez fora dos muros do convento e de volta à casa do passado, a ciranda que antes impressionava Virgínia ganha outra perspectiva. Os anões parecem diminuídos, a água da fonte, antes símbolo de vida, da juventude das irmãs e de seus amigos, agora se mostra escassa. A percepção da menina de outrora é diferente, pois os semideuses que ocupavam a ciranda no passado agora são seres diminuídos. Essa primeira visão da ciranda é uma espécie de prefiguração, que irá se confirmar no convívio que a protagonista estabelecerá com as irmãs e seus amigos:

Deteve o olhar na ciranda de anões – anões ou duendes? – que brincavam de mãos dadas. No centro da roda, a fonte. Não podia ver o filete d'água, adivinhou-o apenas a correr, débil mas constante por entre as pedras cobertas de musgo. Desapontou-se. Seria melhor acreditar que a fonte já não existia. (2009, p. 113).

Na ficção de Lygia Fagundes Telles, como atesta Vera Maria Tietzmann Silva (2001), algumas imagens são recorrentes como fontes, jardins, anões, dentre outras. Observamos que as fontes, quando denotam mudança de uma situação de vida para morte, se mostram sempre escassas. Em *Ciranda de pedra*, esse sentido está presente de maneira simbólica, uma vez que a fonte pode ser analisada como metáfora da sociedade, cujos valores em dissolução ainda regem os componentes da ciranda, os quais giram torno dos mesmos costumes de sempre, numa dança sempre igual.

Silva (2001) afirma que, nas narrativas de Lygia Fagundes Telles, os anões aparecem despidos de individualidade. Outro aspecto discutido pela pesquisadora é o fato de esses seres reunirem características infantis e adultas, já que, devido à baixa estatura, se assemelham a meninos, e o desenvolvimento das faculdades mentais os faz homens. Sobre a presença desses seres no romance em questão, sinaliza Silva: “Depreciativa também é a roda de anões em torno do chafariz, em *Ciranda de pedra*, apertado círculo de personagens estagnados no tempo e na mediocridade, recusando o acesso de estranhos ao seu limbo” (2001, p. 83).

Para Chevalier e Gheerbrant, alguns intérpretes ligam o simbolismo do anão ao do monstro guardião do tesouro e do segredo. Ainda para esses autores, tendo em vista a baixa estatura desses seres, eles passaram a ser vistos como

deformação da natureza e também personificação de coisas ruins, cuja imagem passou a ser associada a desejos pervertidos. Também é comum os anões serem associados a forças obscuras que se encontram ligadas a manifestações do inconsciente.

No romance de Lygia Fagundes Telles, a ciranda de anões conota as acepções apresentadas anteriormente, como podemos verificar a partir da percepção de Virgínia “Eram traidores mas não delatores. A estranha ciranda!” (2009, p. 158). Eles se traem, mas protegem os segredos do grupo. São pervertidos, no entanto mantêm isso protegido. Todos conservam em segredo aquilo que, para a sociedade da época, feria os padrões estabelecidos pela instituição família, tais como: o adultério, a promiscuidade, a impotência sexual e a homossexualidade.

Conforme Cristina Ferreira Pinto (1990), autores como Dalton Trevisan e Nelson Rodrigues tratam dessas mesmas temáticas. Para a autora, a lei do Pai se coloca contra esses temas, o que se percebe pelo fato de elevá-los até o nível do grotesco e do vulgar. Para a autora, esses mesmos elementos estão presentes em *Ciranda de pedra*, mas recebem um tratamento diferente, sem recorrência ao grotesco e ao vulgar, já que a descentralização da figura paterna revela-se por meio do privilégio dado às protagonistas, como ocorre com o apagamento de Natércio, que acontece paralelamente ao desenvolvimento psíquico de Virgínia.

Com base nas palavras de Ferreira Pinto (1990), compreendemos que enquanto os componentes da ciranda continuam petrificados, como o próprio título sugere, em relações mantidas por uma sociedade centrada em valores em decadência, Virgínia, pelo fato de sempre ter sua entrada na ciranda barrada, é a única a viver o processo de evolução de forma plena. Nesse sentido, o simbolismo dos anões que os liga a forças do inconsciente, tal como apresentado pelos autores do *Dicionário dos símbolos*, nos leva a afirmar que a presença desses seres na narrativa impulsiona Virgínia à reflexão e ao amadurecimento de forças inconscientes que ela mesma desconhecia no processo de afirmação da sua individualidade.

Na primeira parte da narrativa, a menina Virgínia estava sempre a se esquivar, desviando-se dos olhares dos adultos. Era frequente arrastar-se pelo chão e se esconder pelos cantos das casas em que morava. A própria personagem, muitas vezes, se equiparava a um animalzinho medroso. Numa conversa com Conrado, confessa-lhe que sempre teve medo de incomodar as pessoas, mas o

modo de vê-las muda à medida que ela também se transforma. Não apenas os anões agora lhe parecem menores. Eles sempre o foram, como comprova o fato de terem baixa estatura, era ela que não conseguia enxergá-los nas suas dimensões exatas.

À medida que firma a sua individualidade, Virgínia apreende as coisas com um olhar diferente e cada vez mais pautado na alteridade. Esse novo olhar não é somente em relação aos componentes da ciranda, mas também em relação a Natércio, pois o homem imponente da sua infância, nessa nova etapa, se mostra frágil, menor. Em paralelo com o florescimento e juventude de Virgínia, ele envelhece: “‘Parece um velho’, pensou ela. A cabeça embranquecera e os ombros, antes largos, tinham agora qualquer coisa de frágil, de tímido. Assim de costas, podia ter aparência afável. Mas de frente topava-se com os olhos duros, com aquela boca severa” (2009, p. 127). No entanto, conserva os traços austeros, coadunando-se com os preceitos patriarcais.

Ao discorrer sobre o papel acessório assumido pelas personagens masculinas na ficção de Lygia Fagundes Telles, Ferreira Pinto (1990), afirma que a função masculina está sempre atrelada à importância das personagens femininas. Para a autora, em *Ciranda de pedra*, Natércio – à medida que Virginia cresce, toma consciência do ambiente à sua volta e ganha confiança nela mesma – vai diminuindo e se apagando. E isso ocorre porque a protagonista agora se projeta, se posiciona frente à realidade a partir de sua visão, não se deixando mais guiar pelo olhar dos outros e, em especial, de Bruna, que sempre defendeu a lei do Pai.

Nessa segunda etapa do romance, o verbo “erguer” aparece diversas vezes, o que entra em contraste com a primeira parte da narrativa, na qual Virgínia vivia pelos cantos, ora rastejando, ora deitada. O complexo de inferioridade vivido por ela é motivo para implorar a atenção do grupo, agora são os componentes da ciranda que almejam sua atenção. Essa mudança de perspectiva ocorre em decorrência da metamorfose operada na protagonista no seu tempo de exílio em relação à própria visão que ela criara de si mesma.

Consoante Gilbert Durand (2002), a visão se subordina à verticalização e, reportando-se a Bachelard, afirma que símbolos verticalizantes são, sobretudo, metáforas axiomáticas, que traduzem o psiquismo inteiro. Na perspectiva durandiana, os esquemas axiomáticos verticalizantes sensibilizam e valorizam positivamente todas as representações que denotam ascensão e elevação. Isso

justificaria a recorrência das representações da verticalidade, da ascensão à elevação nos rituais mitológicos ascensionais.

Constatamos, em *Ciranda de pedra*, símbolos de ascensão, que traduzem situações psíquicas, nas quais Virgínia se encontra imersa:

Virgínia *ergueu* o olhar para o espelho, como se respondesse à imagem ali refletida. Daniel tinha a fronte assim pálida, contrastando com a zona sombria dos olhos. “Mas sua expressão era mais doce”, pensou, escovando para trás a massa escura dos cabelos. Chegou a apanhar os grampos para prendê-los mas arrependeu-se. Nesta noite eles deveriam ficar soltos. E os olhos fortemente sombreados de verde. E os lábios vermelhos, úmidos como um talho aberto na palidez da face. Levantou-se deslizando as mãos pelo vestido preto que lhe acentuava a linha fina do corpo. Prendeu no vértice do decote uma rosa de seda vermelha. ‘Qualquer prima-dona de subúrbio se lembraria de usar uma flor dessas’. *Sorriu baixando o olhar para o porta-retratos. Laura parecia agora mais distante com sua ajuizada fisionomia de colegial.* (2009, p.159, grifo nosso).

O gesto de erguer o olhar para o espelho denota mais que o seu desejo de enfrentar o passado e desafiar os valores propagados por uma sociedade, cuja base era a instituição familiar. Demonstra, sobretudo, a aceitação de si mesma, uma vez que passa a se enxergar não como fruto do adultério, como fora induzida por Bruna a pensar, mas do amor verdadeiro entre os pais, os quais, mesmo mortos, a impulsionam a mudar.

A protagonista se prepara para se juntar à família para a ceia de Natal. Essa data é extremamente simbólica, pois significa nascimento e vida nova. Virgínia, ao realçar os traços dos pais biológicos, se prepara para assumir sua verdadeira identidade, passo de extrema importância no seu processo de individualização, já que, ao destacar os mencionados traços, se prepara para assumi-los, libertando-se da *persona* de filha caçula de Natércio.

O gesto de baixar a cabeça e sorrir para o porta-retrato deixa entrever que a protagonista, descrita como uma moça estudiosa e de aspecto ajuizado, não apenas troca de lugar com a mãe, mas também busca a sua cumplicidade ao lhe comunicar com o olhar a sua decisão. Vale lembrar que, enquanto se arruma, Virgínia rememora a conversa que tivera com Laura sobre os insultos que esta lhe diz ter ouvido de Natércio horas antes de ir a uma festa e conhecer Daniel. Ao se vestir semelhante à mãe, Virgínia expressa o seu desejo de afrontar a sociedade que condenara Laura na sua busca pela realização feminina.

Ferreira Pinto analisa a ofensa de Natércio, ao comparar Laura com uma “prima-dona”, como algo positivo, já que evidencia sua busca por autonomia e vida própria. Para a autora, isso coloca Laura fora da normalidade das leis que regem a burguesia, passando a ameaçar a autoridade do Pai e a estrutura familiar. Ao reavivar a mãe na própria imagem, Virgínia não apenas reafirma o desejo de Laura em romper com os valores patriarcais, mas, principalmente, assume publicamente o desejo de consolidar os passos da mãe.

Laura, no passado, usara um cravo como ornamento, o que, segundo Ferreira Pinto, denotava sua ânsia e paixão pela vida. Tal característica a distinguia de Natércio, homem frio, para quem os anseios e desejos da esposa soaram como anormais. A idéia de vulgaridade à qual Natércio associara o cravo, de maneira mais discreta, é reiterada por Otávia à Virgínia “– Hum, toda de preto, fatalíssima, a maninha. Não gosto é dessa rosa vermelha. Por que essa rosa?” (2009, p. 161). Vulgar nas suas relações amorosas, mas escondida na carapuça social de moça educada segundo os moldes sociais, Otávia prefere criticar a feminilidade da irmã, ao invés de procurar libertar-se dessa sociedade que a levará à loucura, como fica sugerido no romance.

O Natal, para Virgínia, é um momento crucial, uma vez que a ocasião lhe possibilita viver as duas fases essenciais do seu segundo processo iniciático: a morte simbólica e a ressurreição, por meio do sacrifício sexual. Manfred Lurker (2003), ao se reportar à coleção de sagas sobre os reis noruegueses – cuja autoria é delegada a Snorri Sturluason – afirma que a comemoração do nascimento de Cristo estabelecida em 324 no *depositio episcoporum* encontra respaldo na festa de inverno que coincidia com o solstício na Alemanha. Essa comemoração era considerada a segunda festa obrigatória do sacrifício e buscava o fortalecimento das forças da vegetação, da colheita e da paz.

Outro aspecto dessa festa mencionado por Lurker diz respeito à coincidência temporal demarcada pelo fim da colheita e a celebração da cerveja. Tal ponto marca a associação entre o culto da vegetação e dos mortos observados nos costumes de natal de povos não cristãos. No entanto, se levarmos em consideração o costume de enfeitar as casas com árvores natalinas, podemos afirmar que o natal dos cristãos recupera e fortalece a ideia de renascimento.

A conotação de sacrifício e renascimento está presente em *Ciranda de pedra*, o que se comprova com a presença da árvore, símbolo de regeneração.

Amalgamado a isso, está o fato de a data do nascimento de Cristo ser escolhida por Virgínia para marcar a sua passagem de menina à mulher ao se entregar sexualmente a Rogério, o amante de Bruna, numa tentativa consciente de atingir a ciranda. Essa entrega sem sentimento irá se transformar numa dura prova que ela terá que superar no seu processo de amadurecimento e vida nova.

A noite de Natal, escolhida por Virgínia para viver o seu rito de passagem, também fora escolhida por Natércio para entregar à garota o único bem que Laura deixara: “Desfez o pacote. E ficou a olhar o fio de pérolas docemente enrodilhado sobre cetim branco. Laura veio vindo do fundo do espelho. Seus olhos brilhavam singularmente: “Foi com esse colar que conheci Daniel...” (2009, p. 167). O gesto de Natércio, ao deixar o colar na árvore de natal para Virgínia, revela que, a seu modo, ele apoia e tem consciência da necessidade da jovem em vivenciar sua verdadeira identidade.

Laura, num dos poucos momentos de lucidez, confessara à filha que o colar de pérola era a única lembrança que lhe restara da mãe, uma atriz com quem convivera pouco. No entanto, perdura a dúvida sobre a origem do colar, uma vez que ele estava guardado numa caixinha prateada, na qual estava inscrito “À *Laura, oferece Natércio*” (2009, p. 34, grifos da autora). Quando Laura morre, Bruna faz questão de ficar com o colar. O gesto de Natércio é extremamente simbólico, pois não apenas confirma a versão de Laura, mas também devolve a Virgínia o único e real bem que lhe restara da sua família verdadeira.

No geral, o colar, conforme Chevalier e Gheerbrant (2009), simboliza o elo entre quem o traz e quem o ofertou. No seu sentido cósmico e psíquico, ele conota, conforme os autores, a redução do múltiplo ao uno, de modo a colocar as coisas no lugar, de dar ordem ao caos. O colar, ao ter suas pontas unidas, pode ser visto também como a totalidade de um ciclo, visto que o fio liga as extremidades desse objeto.

Em *Ciranda de pedra*, o colar, tendo em vista o seu caráter circular, simboliza a união, ele conecta Virgínia com aos seus antepassados, em especial, ao mundo feminino. Ele é o elo entre o presente e o passado, cujo guardião, ironicamente, é Natércio, nome variante de Natalício e relativo ao Natal. Sabe-se que na *Bíblia Cristã*, autores como Mateus e Paulo estabelecem analogias entre o caráter puro e raro da pérola como o nascimento e sacrifício de Cristo. No romance

lygiano, esse objeto não apenas simboliza a ordem, a união, mas também o sacrifício do patriarca em guardar o único objeto que o ligava a Laura.

O gesto nobre de Natércio revela a Virgínia que a mãe lhe falara a verdade sobre suas raízes familiares. As pérolas são uma herança materna, um objeto que pertencera à sua avó e depois à sua mãe. O colar representa o frágil fio da existência de mulheres que tiveram pouca convivência. Tendo em vista a conotação de feminilidade e fecundidade representada pela pérola, compreendemos que a atitude de Natércio revela que ele tem consciência que Virgínia não é mais uma garota e, ao presenteá-la, oficializa o seu rito de passagem. Sem um baile de debutante, o Natal é a festa de passagem de Virgínia, enquanto o colar marca a transferência da feminilidade das mulheres da família para ela. Assim, a decisão de se entregar a Rogério nessa mesma noite conota a ideia da necessidade de sacrificar a garota virgem para que dela renasça a mulher.

Regino (2007), ao analisar a presença do fio em *El maleficio de la mariposa*, de Garcia Lorca, afirma que as imagens nesse poema oscilam entre dois modos do regime noturno: o místico e o sintético. Regino se debruça sobre duas imagens simbólicas do texto, o fio de prata e a lagarta-borboleta, ambas vistas pela estudiosa como indícios do imaginário noturno sintético, posto que sob esse regime “a vida é compreendida como um percurso temporal, que conecta o passado e o futuro, formando uma espécie de círculo no qual se sucedem eventos de nascimento, decadência, morte e regeneração” (REGINO, 2007, p.60).

As oscilações das imagens apresentadas por Regino podem ser encontradas na narrativa de Lygia Fagundes Telles. O colar, graças ao seu formato circular, faz parte da estrutura sintética, enquanto o simbolismo da pérola pertence aos temas arquetipais relacionados à mulher e, por conseguinte, ao regime místico. Desse modo, fortifica a ideia de que o colar conecta Virgínia e o mundo da feminilidade, representado pela linhagem feminina, assim como acena para o futuro, da menina, cujas forças do devir, se transformará em mulher naquela mesma noite.

No que concerne à borboleta, Regino (2007) afirma que a ideia de invólucro, no qual se encerra a crisálida, conduz as estruturas místicas do imaginário. Todavia, o ato de romper o casulo acena para o percurso ritual cumprido pela lagarta, cujo objetivo é “ultrapassar a morte e renascer com os prêmios das asas” (p. 60). Para a estudiosa, o casulo como espaço de transformação, se dá pela submersão nas

trevas, e essa primeira morte simbólica da lagarta, que a faz renascer em borboleta, remete aos ritos iniciáticos.

Em *Ciranda de pedra* o complexo de feiura nutrido por Virgínia se desfaz no Natal. Ela, a lagarta da infância, renasce na borboleta, bela e desejada. Nessa narrativa, o romper do invólucro ocorre de maneira dupla. O primeiro diz respeito à identidade protegida e a segunda, à própria virgindade, pois, ao perdê-la, se transforma em mulher, ultrapassando o limiar do mundo da adolescência para o mundo dos adultos, o que se configura como a morte da criança. Esse momento é de extrema importância para personagem, que, tal como a borboleta, adquire asas, símbolo da liberdade e do voo. No entanto, como veremos adiante, entre o espaço do Natal, noite na qual ela inicia sua vida sexual, e a véspera de ano novo, quando decide viajar, Virgínia vivencia o nascimento, a decadência e o renascimento.

Outro dado simbólico que marca a passagem de Virgínia de um *status* para o outro pode ser apreendido pela presença da árvore de Natal. A árvore, na teoria do imaginário, é símbolo por excelência do devir, do progresso. Conforme Durand (2002), o otimismo cíclico reforçado no arquétipo da árvore, seu aspecto verticalizante orienta, de maneira irreversível, o devir, humanizando-o. Tal imagem, para o autor, faz-nos passar da fantasia cíclica à fantasia progressista, já que o simbolismo do crescimento da árvore reúne todos os símbolos de totalização.

Em *Ciranda de pedra*, o Natal é a marca temporal que acena para um novo ano. Para Durand, o ano é o ponto preciso onde a imaginação domina a contingente fluidez do tempo por uma figura espacial. Para o autor, a “palavra *annus* é o parente próximo da palavra *annulus*; pelo ano, o tempo torna uma figura espacial circular” (DURAND, 2002, p. 283). Na perspectiva do autor, nessa estrutura não se almeja esquecer o passado, mas sim domesticá-lo para assim anular o destino compreendido como fatalidade cega em prol do progresso. O que se busca é o recomeço dos períodos temporais e o repetir da Criação, como no ato cosmogônico.

Todo esse simbolismo está presente no romance lygiano que, mesmo inscrito no tempo linear, em que se inscreve o homem profano, resguarda características do tempo cíclico e preserva seus rituais de regeneração e renascimento ao comemorar o milagre do nascimento de Cristo, símbolo maior da redenção humana. Essa conotação avulta em *Ciranda de pedra* já que Virgínia aproveita esse momento para concretizar seu rito de sua passagem. A proximidade entre o Natal e o Ano Novo denota a ideia de recomeço e domesticação do destino,

que se apresenta como promessa de vida nova e não mais como fatalidade cega para Virgínia.

Por fim, reportamo-nos mais uma vez à data do Natal, a qual é vista como um momento de paz e de restauração dos laços. A conotação de comunhão parece acontecer somente para Virgínia e em relação aos seus mortos, pois na casa de Bruna, o clima é tenso e de competição, do qual ela também participa. Virgínia, propositalmente, instaura tais sentimentos, já que há uma disputa em torno dela. A própria protagonista exprime essa situação ao se reportar aos cânticos natalinos: “Uma farsa. Silêncio ainda era possível. Mas paz? Paz de pântano sob cuja superfície a vida se arrasta viscosa” (2009, p.165).

Virgínia profere tais palavras ao ouvir as vozes trêmulas das crianças que entoavam cânticos natalinos de paz. A declaração da personagem coaduna-se com as asserções de Silva, quando a autora fala do caráter depreciativo e estagnado dos membros da ciranda. O que se observa na vida deles é uma farsa, marcada por uma simulada paz comungada por todos. As escolhas do verbo “arrastar” e do adjetivo “viscosa” sugerem não somente a estagnação deles, mas a carência afetiva a que estão subordinados.

A fala de Virgínia nos faz relacionar a ciranda com a segunda estrutura do regime noturno místico denominada por Durand de viscosidade ou adesividade. Segundo o autor, a viscosidade se manifesta em diferentes domínios, tais como: o social, o afetivo, o perceptivo e o representativo. À luz do imaginário durandiano, a presença de verbos que sugerem ligação, união, como prender, aproximar, abraçar, dentre outros, caracterizam a recorrência dessa estrutura.

A ciranda, com seus componentes unidos por seus segredos e medos (daí evitarem a entrada de outras pessoas) encontra similitude, como já sinalizado, na segunda estrutura do regime místico. Os cinco anões são representantes de uma classe social e há entre eles laços que não são compreendidos por Virgínia. Conjeturamos que a sua entrada nunca é permitida de maneira completa porque sua percepção das coisas destoa da deles. Questionadora e de espírito inquieto, a filha de Daniel nasceu para mergulhar no mar de mudanças e não para repetir a mesma dança de uma ciranda petrificada ao redor de uma fonte que não se regenera, mas que acena para a escassez e para o fim.

### 3.2 O amadurecimento psíquico: a espiritualização do *animus*

Compreendemos que o processo iniciático de Virgínia, num primeiro momento, acontece com a morte dos pais biológicos. Nessa etapa, ocorre a passagem da fase infantil para a puberdade. Simbolicamente, o rito sobrevém na noite de tempestade, momento no qual adquire uma nova consciência acerca de si mesma. A chuva, como símbolo de fecundidade, faz germinar na criança a semente da maturação psicológica, cujo crescimento se dará por forças opressoras da casa de Natércio.

Na segunda etapa do romance, a prova imposta a Virgínia é ultrapassar o umbral da adolescência para o mundo dos adultos. Nessa nova fase, ela será testada e sua maior prova é compreender situações envolvendo os componentes da ciranda, que ela não consegue atingir, pois, em alguns momentos, ainda age com infantilidade, como podemos constatar na fala de Letícia:

Como você é criança [...] – A vida já andou esfregando seu focinho como se esfrega o de um cachorrinho novo que insiste em sujar no tapete [...] Você precisa crescer, boneca. Um dia qualquer, no meio de um pensamento, de uma palavra, você descobrirá de repente esta coisa extraordinária: cresci. (2008, p. 178).

Letícia, que, na noite anterior a da conversa de ambas, disputou Virgínia com Rogério, profere tais palavras ao perceber o estado de desespero da garota, no entanto, desconhece a verdadeira intenção da jovem, que é se suicidar. Sem confessar seu plano, Virgínia desabafa e fala do sentimento de culpa que guarda em relação aos pais biológicos, já que, na sua busca por conforto e aparências, lhes nega o amor genuíno:

Abandonei minha mãe no momento em que ela mais precisava de mim. Era demente mas muitas vezes no começo e no fim eu sei que quis me ver, eu sei. Mas tudo lá era feio e pobre [...].  
– Você deve saber que tio Daniel era meu pai verdadeiro. Muitas vezes vejo agora que ele tentou me confessar isso. (p. 175).

O sentimento de ter abandonado os pais faz vir à tona a vontade de se juntar a eles, de reconciliar-se com eles na morte “– Não, não vou voltar para casa, agora eu quero o mar” (p. 177). Ironicamente, Letícia indaga “– Precisa assim de tanta água para se lavar dos seus pecados?” (p.177). A alusão ao mar deixa entrever o

suicídio por afogamento. Em termos símbolos, significa seguir o inconsciente e ir ao encontro da mãe, como constatamos com Jung (1989, p.260): “A água, sobretudo a profundidade da água, geralmente tem significado materno, como o de ‘colo’ ”.

Tendo em vista a psicologia junguiana, podemos afirmar que a personagem – ao ser impedida de vivenciar a mãe na infância – vive intensamente a retrospectiva, em que a libido se volta novamente para ela. Diante disso, busca na morte efetiva “o retorno às fontes originais da felicidade” (DURAND, 2002, p. 225). Nessa linha de pensamento, o complexo do regresso à mãe inverte e sobredetermina a valorização da própria morte e do sepulcro.

Decepcionada com ela mesma e tomando decisões equivocadas, Virgínia busca como saída a morte e, sentindo-se intrusa como Daniel fora um dia, decide seguir o passos do pai biológico ao optar pelo suicídio. Para a personagem, a ciranda, na qual almeja entrar, é a dos seus mortos:

O escuro a familiarizava com a morte, seria simples. Qualquer outra espécie de fuga podia ser uma solução fácil mas frágil, só a morte era definitiva. ‘Perdi o alento, respondeu como se lhe perguntassem a razão. “E já estou com saudades dos meus mortos”. Sentia que eram eles que agora giravam numa ciranda vertiginosa e a chamavam insistentes, “Aqui, Virgínia! Aqui! Venha que há lugar para você. (2009, p. 172).

Edgar Morin (1997), ao discorrer sobre a inadaptação do homem à morte, comenta a relação paradoxal existente entre ele e a consciência da finitude, pois, mesmo sentindo horror à morte, é o único a buscá-la, a praticá-la e também a desafiá-la. De acordo com o antropólogo, existe um complexo de não ajustamento e também de adaptação, cujo nó é a sociedade. Nesse processo, o luto exterioriza a não integração à morte, ao mesmo tempo em que se apresenta como maneira de aceitação da perda. Isso implica a domesticação de hábitos que condicionam e permitem o desenvolvimento da individualidade.

A morte é lugar de conforto para Virgínia e se apresenta como promessa de encontro com os pais. Longe dos vivos, não precisará se adaptar às regras da sociedade. Voltando-se para o inorgânico, ela se liberta não apenas dos ditames sociais, mas, em especial, da necessidade de desenvolver sua individualidade. No entanto, numa atitude que denota amadurecimento, ela decide lutar contra o aniquilamento e procura, no escuro, o repouso necessário, uma espécie de morte simbólica, rumo ao seu processo de vida nova e recomeço.

Letícia de certa maneira substitui Conrado na sua função de *animus* – personificação masculina na psique feminina. Seu androginato, manifestado pela sua homossexualidade, faz dela o protótipo de *animus*. Virgínia, depois de conversar com ela, decide pela vida, mas, simbolicamente. Como vimos, ela busca no escuro, imagem arquetípica da noite primordial, a regeneração de si mesma. A atitude da protagonista afigura-se como última e profunda etapa de vivência do luto, como se, no sono, vivesse o reencontro com os pais. A morte simbólica vivida por Virgínia anula a morte efetiva, pois lhe possibilita a regeneração:

Virgínia desviou o olhar do espelho antes que a escuridão dos primeiros instantes se atenuasse. Sentia-se protegida assim no escuro, *era como se estivesse abrigada no interior de uma concha. Deitou-se num enrodilhamento de feto. Era como se estivesse num ventre.* (2009, p. 186, grifos nossos).

Essa volta à mãe é patente e podemos compreendê-la à luz da psicologia analítica. Virgínia, ao mergulhar no escuro do quarto – mesmo sendo dia lá fora – busca se reconciliar com as forças do inconsciente, numa espécie de reassociação com o mundo dos instintos. Aqui, ela precisa voltar à profundidade do seu inconsciente, onde residem os seus complexos, em especial, o materno, para reordenar as suas forças e encontrar o equilíbrio.

Esse processo é extremamente importante, uma vez que “o mundo se origina quando o homem o descobre. E ele o descobre quando sacrifica sua condição de envolto pela mãe original, pelo estado inicial inconsciente” (JUNG, 1989, p. 401). O ato de se dobrar sobre si mesma em posição fetal, mais que a busca pela mãe, é a busca de si mesma. Voltar ao estado inicial uterino é o modo encontrado para retirar a libido retida nos laços paternos para se projetar para fora, na descoberta do mundo, como ocorre no final da narrativa.

A noite, para o regime noturno místico do imaginário durandiano, é benfazeja e inverte os valores nefastos. Sob o signo do eufemismo, a morte é desejada, pois serve de berço, refúgio em que o “instinto da morte residiria no desejo que cada ser vivo tem de regressar ao inorgânico, ao indiferenciado” (DURAND, 2002, p.196). Ao analisar a morte a partir da perspectiva de São Cristóvão, Durand assegura que a morte é invocada contra a própria morte para negá-la.

Nesse regime, a queda transforma-se em descida, e o abismo em ventre acolhedor. As trevas são benfazejas, pois representam o repouso. A morte deixa de

ser temida e ganha conotação positiva de retorno ao berço. Há o predomínio de lugares aconchegantes do continente e do *habitat* em que o ser se apequena para habitar espaços íntimos e minimizados. A Grande Mãe Terrível do regime diurno transforma-se na Grande Mãe Benfazeja que acolhe e alimenta. Essa volta à mãe, ao seu seio materno, cujo maior exemplo é Jonas engolido pela baleia, transforma-se em repouso primordial.

Durand divide o regime noturno místico em quatro estruturas. A primeira se caracteriza pelos símbolos do redobramento, em que ocorre a relação de continente e conteúdo. Aqui, há a valorização do conteúdo afetivo das imagens e da descida à intimidade dos objetos e seres. Nessa estrutura, o continente e o conteúdo se confundem, e o que se observa é o desejo de encaixamento e ligação, sobressaindo-se o gosto pela intimidade e pela integração.

No fragmento de *Ciranda de pedra* citado acima, sobressai a sintaxe do redobramento. O quarto escuro é uma espécie de continente que protege Virgínia, a mãe – que se apresenta como volta ao estado de inconsciência – e a própria Virgínia. Ela se dobra sobre si mesma numa posição que tem similitude com o ventre materno representado pela concha. O ato de se deitar encolhida como um feto denota o encaixamento dos continentes na busca obsessiva pela intimidade. Como as pérolas que Natércio lhe entrega, ela volta à concha, ao seio materno primordial da noite para dele renascer.

Reportando-se a Bachelard, para quem a concha propicia o isolamento, a vida dobrada sobre si mesma e todos os valores do repouso, Durand (2002) reforça o sentido simbólico da concha ao considerá-la como esconderijo, refúgio. Para o antropólogo do imaginário, a intimidade do recinto da concha é reforçada pela forma diretamente sexual representada pelos seus numerosos orifícios que tem seu maior exemplo no nascimento de Afrodite, que faz da concha um útero marinho.

No romance *Verão no aquário*, a protagonista, depois da morte de André, também se refugia no escuro e, como uma casca de noz, deseja voltar ao útero materno. Esse retorno à mãe, tal como para Virgínia, representa a construção de si mesma, já que a casca da noz e a concha se equivalem no mesmo simbolismo da casa. Vale frisar que Virgínia e Raíza não se adaptam a esse espaço. As imagens da casca de noz e da concha acenam para o ser fechado, numa espécie de germinação, mas que se prepara para o devir em que “o ser que entra em uma concha prepara uma saída” (BACHELARD, 2003, p.123).

Em *Ciranda de pedra*, antes de se encerrar no quarto escuro, Virgínia pensa em buscar abrigo em Inocência, a empregada da casa. “Com sua voz açucarada e colo maternal, Inocência era um morno convite a confidências. Os seios vastos, cheirando a talco, abriam-se generosos para receber os segredos” (p. 185). As referências ao colo maternal e aos seios traduzem a necessidade que a personagem tem da figura materna. Entretanto, mesmo carente, ela obedece à voz da intuição que sempre a guiara e não se deixa levar pelo convite de Inocência que se apresenta como maternal, mas que não lhe propiciará o repouso e a vivência da intimidade, uma vez que isso não passa de promessa falsa, movida pela dissimulação da empregada.

Essa necessidade de retorno à mãe, nos dois romances, sinaliza a necessidade de maturação psicológica, em que, tal como um molusco, as protagonistas buscam a solidificação do ser. Em *Ciranda de pedra* avulta o sentimento de solidão, do ser curvado sobre si mesmo, já que não existe a figura materna para acolhê-la. Virgínia vive o que Bachelard diz ser a concha para os antigos – “um emblema do ser humano completo – corpo e alma [...] que encerra num invólucro exterior a alma e que anima o ser inteiro” (2003, p.127).

A recusa ao convite de Inocência ocorre antes de ela se trancar no quarto e dormir sem hora para acordar. O quarto se equipara ao útero materno, ideia que encontra respaldo na posição fetal de Virgínia. Vimos com Frye (2000) que a literatura, como um todo, é uma mitologia deslocada. Partindo desse pressuposto, podemos constatar que ocorre a deslocação do mito da Grande Mãe para um contexto de plausibilidade. Impossibilitada de vivenciar a mãe pessoal, num ato movido por forças inconscientes, Virgínia volta à mãe, ao útero, representado pelo quarto escuro que lhe serve de receptáculo.

Para Faur (2011, p. 311), o ventre “é o receptáculo da vida, um lugar de geração, crescimento, transformação, evolução e nascimento. No ventre materno, entramos em contato com o pulsar de nossa mãe – carnal e telúrica –, que sustenta a nossa vida, um reflexo da Mãe Divina”. Também certificamo-nos, com Eliade, que o simbolismo de regresso ao ventre tem sempre uma valência cosmológica, sendo “o mundo inteiro que, simbolicamente, regressa como neófito à Noite cósmica para poder ser criado de novo, regenerado” (2008, p. 159).

O sono se configura como uma espécie de morte temporária. Em *Ciranda de pedra*, em *Verão no aquário* e em “As cerejas”, as protagonistas, depois do

trauma e de relações amorosas malsucedidas, mergulham no sono, como ocorre com Virgínia: “– Vou dormir anos – sussurrou ainda antes de fechar os olhos”. O sono da protagonista é embalado pela canção de roda “A voz de criança cantando na rua parecia agora inumana, irreal: Constança, bela Constança...” (p.186). A brincadeira de roda substitui a voz materna e se transforma numa melodia terapêutica que embala a protagonista em seu repouso restaurador.

Ressalvamos, com Eliade, que o ato de sair do ventre, ou da cabana, equipara-se a uma cosmogonia, em que há um retorno exemplar ao caos, movimento que implica um novo nascimento. Nesse processo, muitas vezes, o neófito passa por uma crise de desintegração da personalidade. Para o historiador das religiões, o caos psíquico provoca duas reações, a dissolução do homem profano e o surgimento de uma nova personalidade.

Na obra *Iygiana*, há essa desintegração da personalidade para o surgimento de uma nova. Esse processo ocorre sempre com a volta à mãe, seja ela efetiva, como ocorre em *Verão no aquário* em que Raíza busca em Patrícia forças para renascer; ou simbólica, como o banho regenerador em *As meninas* e o sentido de purificação representado pela sauna em *As horas nuas*. Em *Ciranda de pedra*, além do sono e da noite, há a busca pela viagem ao mar, cuja água maternal irá embalar o barco que levará Virgínia para uma vida nova, longe da ciranda de água escassa.

Na ficção *Iygiana*, as narrativas protagonizadas por mulheres apresentam o percurso de descoberta e desenvolvimento de uma consciência. Nesse trajeto psicológico, ocorre a tripla revelação presente no processo iniciático sobre o qual disserta Eliade (2008, p.153) – “a do sagrado, a da morte, e a da sexualidade”. Para o autor, a iniciação equivale ao amadurecimento espiritual, e os mistérios que a envolvem levam à compreensão das dimensões espirituais. Como mencionamos, para Durand, a iniciação compreende quase sempre uma prova mutiladora ou sacrificial. O autor defende o fato de o ritual do sacrifício comportar uma intenção profunda de reparar e se integrar no tempo.

Conforme Eliade (1979), os modelos míticos transmitidos em tempos longínquos não desaparecem e nem perdem seu poder de atualização, permanecendo válidos para a consciência moderna. Na perspectiva do autor, uma maneira encontrada pelo mito de sobreviver é por meio da narrativa romanesca. Nesse sentido, velhos temas, como as provas iniciáticas, os sofrimentos, as

peregrinações dos candidatos à iniciação sofrem variações, mas prevalece neles à busca pelo caminho que leva para o centro.

No *corpus* em estudo, tal processo ocorre no plano psíquico, cujo centro é o *self*, considerado o núcleo e a esfera total da psique – em termos junguianos –, a totalidade absoluta da psique. Marie-Louise von Franz (2008) o define como um fator de orientação íntima, o qual só pode ser apreendido por meio da investigação dos sonhos: “E esses sonhos mostram-se como um centro regulador que provoca um constante desenvolvimento e amadurecimento da personalidade. No entanto, esse aspecto mais rico e mais total da psique aparece, de início, apenas como uma possibilidade inata” (2008, p.13). Para essa linha de pensamento, o seu desenvolvimento dependerá da forma como o ego recebe essas mensagens.

Em *Ciranda de pedra*, Virgínia, quando criança, mesmo que inconscientemente, busca em Daniel e em Conrado forças para vencer o sentimento de abandono e medo. A resposta para esse tipo de temor lhe era dada por meio de sonhos, nos quais as imagens de Daniel e de Conrado se encontravam ligadas de alguma maneira e sempre prontas para salvá-la. A presença da imagem masculina, do pai e do homem amado, representava para ela o seu *animus*:

No sonho colorido, viu-se num imenso gramado com o mesmo vestido e o mesmo chapelão da moça do calendário. Conrado apareceu montado no cavalo com arreios de ouro: “É neste reino que mora a donzela Virgínia?”, ia perguntando ansiosamente, a olhar para os lados. Quis dizer-lhe: “Estou aqui!. Mas senti que uma densa camada de gordura escorrera-lhe da cara. Correu para se lavar na fonte dos anões. Quando voltou, Conrado já tinha desaparecido. Quis chamá-lo, mas alguém tapou-lhe a boca: ali estava Bruna, descalça, de braço dado com um anjo. “Vou ser santa”, disse apoiando a cabeça no ombro do anjo. O anjo concordou gravemente, a enrolar no dedo um cacho de cabelo. Era moreno, mas havia nele qualquer coisa que lembrava Otávia. “ E a gata?”, perguntou tocando-lhe nas asas. O anjo então se pôs a rir frouxamente, apontando um casarão que subia numa nebulosa. Reconheceu-o: a casa do pai. Laura surgiu numa das janelas. Estava lúcida como no porta-retrato da mesa de Daniel. “Mãe!”, tentou gritar. Mas o casarão foi crescendo esguio e branco em meio dos pinheirais . Numa janela com grades, em lugar da mãe apareceu uma velha desdentada, rindo estupidamente.(2009, p. 74).

As imagens simbólicas que aparecem no sonho de Virgínia representam tentativas naturais de reconciliação e união dos elementos antagônicos na psique. De um lado Conrado, que – tal como nos contos de fadas –, salva a donzela indefesa e pode ser visto como a projeção do *animus* de Virgínia que se manifesta para ela em sonhos. Do outro, a mãe enferma, a *anima*, que se move por meio de

instintos primitivos da mente. E, no meio desse processo, aparece Bruna e seu anjo vigilante que se colocam como empecilho na busca da protagonista em assimilar e integrar conteúdos oriundos do seu inconsciente, importantes na formação de sua personalidade.

Destacamos, no fragmento acima, a riqueza das imagens oníricas, que apresentam alta carga simbólica. A primeira diz respeito ao cavalo e ao cavaleiro. Conrado representa o *animus* da protagonista, que lhe anuncia mudanças, no caso, a morte de Laura, uma vez que o cavalo, na teoria do imaginário, é símbolo de morte e de passagem do tempo. O fato de o cavaleiro montar o animal com arreios de ouro anuncia não apenas a morte, no caso, da mãe, o princípio de vida, mas o despertar do *animus* da protagonista, compreendido como luz espiritual, que irá guiar suas escolhas objetivas, como constatamos com a sua ida para o convento, decisão que ela toma de maneira determinada.

A linguagem dos sonhos nunca é clara. Conrado, na vida prática, será substituído por Daniel, o cavaleiro da morte, psicopompo que guiará Laura na sua morte. Nesse sentido, recorremos a Durand, para quem o cavalo, como símbolo teriomórfico, liga-se ao esquema geral da animação que é

duplicada pela angústia diante da mudança, a partida sem retorno e a morte. Essas significações vêm polarizar-se na divindade psicopompa e guardiã dos inferos Hécate, deusa da lua negra e das trevas, fortemente hipomórfica, súcuba e pesadelo, de quem Hesíodo faz a patrona dos cavaleiros, a senhora da loucura, do sonambulismo, dos sonhos e especialmente da Empusa, fantasma da angústia noturna. (2002, p. 77).

O sentido de angústia noturna se fortifica com a imagem da velha desdentada que aparece no lugar de Laura, simbolizando sua morte, ou melhor, sua impotência perante a vida, já que é substituída por uma velha sem dentes, cuja aparência podemos equiparar à das bruxas dos contos de fadas. Tendo em vista a psicologia junguiana, o simbolismo nefasto da bruxa pode-se manifestar por meio do pesadelo e pelo pavor infantil do tipo Empusa.

Tais relações deixam entrever o arquétipo materno como complexo perturbador, em que os atributos positivos e negativos se encontram misturados. A esse simbolismo, junta-se o da casa que sofre o processo de humanização ao crescer e se mostrar ameaçadora. Compreendemos que a metamorfose da casa representa a opressão de Laura que a leva à loucura, e a mulher desdentada também pode significar o riso da própria sociedade que a expulsa do convívio social.

No pesadelo noturno de Virgínia, o riso frouxo do anjo encontra um paralelo com o riso estúpido da velha desdentada. Essa relação nos leva a reafirmar que o *animus* se encontra amalgamado à *anima* – duas forças inconscientes e que ainda são assimiladas pela consciência. O primeiro representado pelo anjo e o segundo, pela velha que substitui a mãe. Essa mistura de ambos demonstra que a menina vive o processo de busca do equilíbrio da energia psíquica. A linguagem simbólica dos sonhos procura orientá-la, fazendo vir à tona, por exemplo, sua necessidade de aprovação da ciranda, como verificamos no seu gesto de ir até a fonte para lavar o rosto engordurado.

Durand (2002), ao falar sobre o alicerce para a teoria do trajeto antropológico do imaginário, lança mão das reflexões de Roger Bastide acerca da libido. Aliado ao pensamento sociológico, Durand parte do papel piloto que a sociedade desempenha em função da libido, em que a pulsão individual tem sempre um leito social, no qual corre facilmente ou contra o qual se rebela. Conforme o autor, o sistema de projeção da libido não se configura como criação do indivíduo ou como mitologia pessoal. Aqui, há uma incessante troca entre o que é cultural e o que é individual e psicológico. A relação entre essas duas forças é mediado pelo símbolo.

Na ficção lygiana, a libido encontra na sociedade, contra a qual, quase sempre, se rebela, sua principal mola propulsora. Nas narrativas cujas protagonistas são mulheres, ora a libido está retida no pai, ora na mãe. Em *Verão no aquário* e em *As meninas* – no caso de Ana Clara – o conflito com a mãe é sempre gerado no choque entre essas duas forças, pois a mãe, com a sua pobreza extrema, é a imagem negativa de tudo aquilo que Ana Clara repudia e não deseja ser, representando a desgraça social e pessoal.

Com o papel masculino enfraquecido, ou sem a presença efetiva do pai, ambas as personagens regridem para o pai a sua libido. Raíza, ao aceitar a mudança social, com a representatividade centrada na mãe, consegue o equilíbrio. Já Ana Clara, ao procurar a redenção na figura masculina, ao mesmo tempo em que renega a mãe, encontra na morte a saída, já que não consegue se adaptar ao meio social, que exige da mulher identidade própria.

O simbolismo do sonho de Virgínia revela as forças construtivas de sua personalidade em conflito com o social e o individual. Conrado, o príncipe montado a cavalo, é a manifestação inconsciente da libido, uma espécie de extroversão, mas

que ainda se encontra infantilizada. Associa-se a isso a sua preocupação em lavar-se na fonte dos anões, que representa o eixo cultural e seus julgamentos. Por outro lado, a menina, criança ainda, se encontra presa à mãe, como podemos averiguar nas imagens da casa e da mãe, ambas, símbolos de aconchego e proteção, mas que ganham aqui outras proporções ao se tornarem ameaçadoras.

Segundo Franz (2008, p. 258), o *animus* apresenta-se como companheiro precioso, o qual contempla o feminino com uma série de qualidades masculinas como a iniciativa, a coragem, a objetividade e a sabedoria espiritual. O *animus* encarna o pensamento e, tal como a *anima*, desempenha função mediadora de uma experiência religiosa. Na sua forma mais desenvolvida, ele relaciona a mente feminina com a evolução espiritual da época em que vive o indivíduo.

O processo de individuação, ou seja, de maturação psicológica da personalidade humana quando atinge o *self*, a totalidade interior, se dá pela convivência harmoniosa entre *animus* e *anima*. Esse convívio equilibrado ocorre quando o indivíduo em processo de individuação ouve o seu guia interior, no caso do homem a *anima* e da mulher, o *animus*. Tal experiência torna-se indispensável àquele que se coloca a caminho do amadurecimento do próprio ser e da integração da personalidade. Tanto o desenvolvimento da *anima* quanto do *animus* passam por estágios. A etapa mais evoluída ocorre quando o homem ou a mulher atingem a evolução espiritual, impulsionada pela alma masculina, no caso da mulher, ou pela feminina, no caso do homem.

Segundo Franz (2008), é o pai que dá ao *animus* da filha convicções incontestáveis. Em *Ciranda de pedra*, a convivência com o pai biológico na infância despertará em Virgínia a personificação masculina do seu inconsciente. A menina irá projetar a qualidade de *animus* ora no pai, ora em Conrado. Eles se apresentam como guias espirituais da menina, algo que ela, inconscientemente, percebe logo cedo, como podemos averiguar no seu sonho:

Havia agora no gramado um enorme sol vermelho, e no meio do sol São Jorge, montado num cavalo branco, enterrava a lança na boca do dragão. Daniel, que de modo obscuro estava ligado a Conrado, veio vindo com um rolo de gaze na mão. Pôs-se a desenrolar a gaze, que foi serpenteando pelo gramado até o casarão com janelas de grades... Debatendo-se para não ver de novo a megera desdentada tapou os olhos. Apagou-se o sol. Ouviu então a voz de Conrado. Podia ser também a voz de Daniel: "Boa noite, Virgínia!". Relaxou os músculos. Sorriu. E estendendo os braços deixou-se mergulhar na escuridão. (2009, p.77-76).

Esse segundo sonho antecede o primeiro. Virgínia acorda com o grito de Laura durante uma crise. Assustada, ela procura Daniel que a acalma e a aconselha a voltar a dormir. Pela projeção do *animus* nas figuras masculinas mais importantes de sua infância, como a de Daniel, Virgínia alcança proteção. Evidencia-se aqui a qualidade de *animus*, que, segundo Jung (1989), age em substituição ao indivíduo consciente. À luz da consciência, Virgínia, ao observar Daniel e admirar sua beleza, percebe que ele e Conrado possuem algo semelhante, mas que ela não alcança: “Lembrava Conrado, os dois tinham qualquer coisa...” (2009, p.32).

Interessa-nos a imagem de São Jorge, usada por Bruna para amedrontar Virgínia, já que, para a primogênita de Natércio, Daniel representava uma das formas do mal que seria vencida pelo santo. O olhar de Bruna interfere de maneira negativa na relação entre pai e filha, afigurando-se como empecilho para a aproximação dos dois. Ela é uma espécie de anjo bélico sempre a guerrear contra o amor paterno-filial. No entanto, na última etapa do romance, Virgínia passa a não aceitar qualquer julgamento da irmã em relação a Daniel.

Daniel quebra a barreira entre ele e a filha em alguns momentos, ao prepará-la para a vida e também ao ajudá-la na aceitação de si mesma. Ele e Conrado preparam Virgínia para o enfrentamento da morte. Ambos são amantes dos livros e advêm deles os ensinamentos que repassam para a garota. O ato de presentear Conrado com os livros, quando ela decide partir, demonstra que ele é o guardião das lembranças paternas da jovem, assim como, inconscientemente, isso mostra que ela se apropria do seu *animus*. Simbolicamente, os livros denotam essa relação de aprendizagem advinda do mundo masculino, herdado de Daniel, que é transferida para o amado. Aqui é ratificada, mais uma vez, a qualidade de encarnação do pensamento.

A função de guia espiritual que atribuímos a Conrado está presente no nome, cuja origem é germânica e vem de *Kuonrat* – nome de vários imperadores germânicos de grande popularidade na Alemanha – e que significa “conselheiro sábio”. Ao final da narrativa, é essa a acepção que depreendemos do diálogo entre ambos:

- Então estou em perigo?
- Às vezes penso que sim, Virgínia. Mas quando a encontro, quando olho nos seus olhos como neste instante, tenho certeza absoluta que atravessará todas as provas e sairá tal como entrou. É como se a mão de Deus estivesse na sua cabeça. Ninguém lhe fará mal algum. (2009, p. 132).

As duras provas a que Virgínia é submetida dizem respeito à iniciação sexual, ao enfrentamento de sua própria sombra e, sobretudo, à consciência de si mesma, como ela mesma nos leva a interpretar: “Você tinha razão, Conrado, atravessei as provas sem me queimar realmente, foi duro, mas passou” (2009, p. 198). Aqui, podemos inferir que o verbo queimar, no sentido de consumir, se relaciona com o fato de, espiritualmente, ela se apresentar intacta, casta, como o próprio nome sugere. Isso se coaduna com uma das funções da iniciação, que é fazer o neófito morrer para a sua vida infantil e para o mundo profano, atingindo assim o sagrado e o mundo das revelações do conhecimento e da ordem metafísica.

Se Conrado e Daniel estavam ligados por algo que Virgínia desconhecia, também Laura e Otávia se assemelhavam. A primeira semelhança que Virgínia percebe é na aparência. Isso, associado ao ciúme que tinha de Conrado – já que acreditava haver algo entre ele e a irmã – a fará nutrir inveja em relação a ela. Esse sentimento é comum na ficção lygiana e, quando ele surge, está sempre ligado à questão da sombra, como ocorre em *As horas nuas* em que Rosa não suporta a juventude da filha e em *As meninas*, em que Ana Clara critica os modos burgueses de Lorena, quando, na verdade, gostaria de ser assim.

### **3.3 A realização da sombra: a libertação do eu**

Em *Ciranda de pedra*, Otávia representa a sombra de Virgínia, que, nos momentos de devaneios, troca de lugar com a irmã. Num ato de impulsividade, age movida pela inveja e com má conduta em relação à irmã: “Virginia decepou a cabeça de Otávia e colocou a sua no lugar (2009, p. 29). Para completar as suas fantasias, Conrado ocupa o lugar do príncipe: “Conrado vestia a mesma roupa do moço do calendário e tinha aquela expressão de deslumbramento. ‘Virgínia, como seus cabelos são lindos! Quando eu crescer, vamos nos casar’” (2009, p. 29). O mergulho na imaginação da protagonista revela que ela deseja os cabelos de Otávia, pois eles são parecidos com os de Laura e são admirados por Conrado.

No conceito junguiano de sombra está imbricada uma parte do nosso inconsciente, no qual residem aspectos negativos de nossa personalidade e que relegamos ao outro. Para Jung, a realização da sombra é fundamental no processo de individuação, uma vez que ela se configura como algo desconhecido à consciência ou que fora reprimido pelo ego. Enfrentar a sombra significa despir-se

sem medo das várias personas que usamos para nos esconder por detrás da máscara.

Para Marie-Louise von Franz (2008), a sombra não é o todo da personalidade inconsciente e representa qualidades e atributos desconhecidos ou pouco conhecidos do *ego*. Conforme a autora, quando alguém tenta ver a sombra, trazê-la à luz da consciência, isso provoca um certo desconforto, uma vez que os impulsos e tendências que renega em si, mas que enxerga em outras pessoas, revelam-se. Esses aspectos indesejáveis podem se apresentar por meio de “coisas como o egoísmo, a preguiça mental, a negligência, as fantasias irreais, as intrigas e as tramas” (2008, p. 222).

A sombra, para Franz, não consiste apenas em omissões, podendo ser apreendida como um ato impulsivo ou inadvertido. Como tal, ela pode vir à tona quando uma decisão é tomada sem passar pelo crivo da consciência, ou quando se comete uma ação má. A integração da sombra é algo necessário no processo de amadurecimento psíquico por conter valores importantes para a consciência, como o lado obscuro que não aceitamos em nós e que relegamos ao outro.

A maturação psicológica de Virgínia se apoia no tripé sombra, *anima* e *animus*. Isso implica que a projeção de sua personalidade seja confrontada, para, enfim, lançar-se à busca por uma liberdade plena. A volta da protagonista ao lar antigo se dá nessa condição. Otávia, a irmã que tanto a incomoda pelo ideal de beleza que representa e que jamais alcançaria – uma vez que são diferentes em todos os sentidos –, é uma narcisista que se perde na própria imagem, algo que Virgínia só percebe ao final da narrativa:

Virgínia aspirou de boca aberta a brisa fresca impregnada do cheiro da terra misturado a um vago perfume de rosas. O perfume de Otávia. Pelos seus famosos cachos, sorvera todo o veneno que lhe amargara a infância. Contudo, mais do que os cabelos, o riso, a voz, mais do que tudo a impressionara aquela placidez excepcional. E só agora adivinhava a herança sob a face estagnada. Sempre achara Otávia parecida com a mãe, mas parecida em quê? Levava tempo para descobrir-lhe na expressão o simples traço que as identificava. Era aquele ar desatento e manso, era o jeito doce de arquear as sobrancelhas e dizer *querida*. E Otávia sabia disso, talvez desde o dia em que fizera o desenho de um rosto apático em meio da cabeceira emaranhada: “Sabe quem é?”. E ao ouvi-la responder “É você”, teve uma expressão melancólica. “É o retrato de mamãe. Você nos acha parecidas”.

Virgínia deteve-se e enxugou os olhos úmidos. Sim, o mais doloroso é que Otávia sabia. E não fazia nada porque não havia nada a fazer, deixava-se apenas levar, desligada e inerte como aquelas folhas que o vento arrastava. Para onde? (2009, p. 191).

Virgínia passa pelo sono regenerador, renasce diferente, como podemos verificar, no modo pelo qual ela sorve o ar, antes pesado, asfixiante, e agora leve. Com uma nova personalidade, ela passa a enxergar a irmã com um novo olhar. A irmã rival que despertara seu ódio na infância, agora lhe causa compaixão. As semelhanças entre Laura e Otávia são evidentes, algo que Virgínia só consegue perceber depois desse segundo processo iniciático. Preparada para viver verdadeiramente no grupo dos adultos, Virgínia apreende a revelação mais forte: Otávia reprisará o futuro de Laura.

O destino de Otávia fica sugerido ser o mesmo de Laura, a loucura. A doença de Laura não é decorrente do adultério, mas sim do matrimônio com Natércio, que a privava de viver. Otávia burla essas regras ao buscar sua independência sexual, mas, diferente da mãe, se lança a relações frustradas e baseadas somente no prazer sexual. Solitária, como todos os membros da ciranda – outra percepção da nova Virgínia –, Otávia vive em estado de melancolia estagnada, como uma água parada, espécie de Narciso perdido em si mesmo, que se deixa levar, sem questionar. A criança que preterira o amor da mãe para não desmanchar seus cachos, torna-se uma adulta vulnerável. Diferente da mãe, que sabia o que buscava fora do casamento, Otávia não se casa, e também não ousa deixar as muralhas patriarcais.

Virgínia, ao final da narrativa, toma consciência de como eram solitários os membros da ciranda. Mas, para tal, precisara viver um pouco da vida das irmãs. Do mesmo modo que Otávia, Virgínia se permite viver relações amorosas frustradas, primeiro com Letícia e depois com Rogério. No entanto, deixa-se flertar por Afonso que vive um casamento de fachada com Bruna. Ela e Otávia dividem a desilusão em relação a Conrado, que, sendo impotente sexualmente, não se relaciona com nenhuma das irmãs, mesmo sendo amado por elas. Sem saber a verdade sobre a impotência de Conrado, Virgínia acredita que ele a rejeita, e, motivada por tal pensamento, decide se entregar a Rogério na tentativa de atingi-lo. Conrado, Afonso e Bruna.

Aparentemente, Virgínia é movida pelo desejo de afrontar a ciranda. Todavia, ao se entregar aos galanteios de Rogério, ela toma uma decisão importante, pois adentra definitivamente o mundo dos adultos por meio da iniciação sexual, que pode ser analisada pelo viés do sacrifício: “Ela contraiu os maxilares e desviou o rosto para poder respirar. Limpava a boca no punho do vestido”. E mais “–

Daqui a pouco ficarei em cacos na sua mão – balbuciou. E como sentisse que ele lhe afrouxou o braço, animou-o novamente. – Mas eu quero que seja assim” (2009, p. 171).

Em um primeiro momento, essa entrega pode ser vista como a vivência de Tânatos, não de Eros, já que tal atitude despertará nela o desejo de aniquilamento. No entanto, segundo Brandão (2004), Tânatos pode simbolizar a passagem de uma condição à outra ao propiciar a passagem da vida à morte, transformando, assim, o homem que experimenta a iniciação. O paradoxo envolvendo a experiência erótica em *Ciranda de pedra* coaduna-se com as palavras de Bataille, quando ele afirma que o erotismo é a aprovação da vida até na morte.

Um dos aspectos do erotismo é o da vivência da vida interior, caracterizando-se como busca psicológica empreendida pelo homem. Nesse caso, a busca pela perenidade no amor, tendo em vista a questão psicológica, é a sensação de uma satisfação no outro, no exterior. Isso não ocorre no romance analisado, onde o erotismo, no tocante à relação amorosa de Virgínia com Rogério, se apresenta como conjunção erótica, que, para Bataille (2014) se configura como “a carne no sacrifício e no amor”. Para o autor, a violência exterior do sacrifício traz à tona a agressividade interior do ser humano, que é percebida sob a luz da efusão do sangue e do jorro dos órgãos, sobressaindo as semelhanças entre o ato de amor e o sacrifício, pois ambos revelam a carne.

Virgínia, pelo sacrifício da entrega, deixa-se conduzir por Rogério, vivenciando a transgressão do corpo. Ela deseja passar por esse processo e faz com que isso ocorra. Ao não frear o modo agressivo de Rogério, ela deixa evidente que precisa desse impulso, dessa violência exterior a ela para levar à frente seu plano de suicídio, o que denota seu próprio sentimento destrutivo. No entanto, ao conversar com Letícia, ela decide pela vida, optando pelo embate com ela mesma, na busca, não mais pela plenitude no outro, mas sim nela mesma e, para tal, precisa se rever, que é uma forma de se passar a limpo:

O quarto estava na penumbra, com as venezianas fechadas e a cama intacta. Aproximando-se da mesa de toailete, ela sentou-se e apoiou o rosto entre as mãos. Na sua frente o espelho, comprido e estreito como um túnel encerrando lá no fundo uma face. “Eu?”, perguntou melancolicamente à própria imagem que ia se delineando no cristal. O espelho parecia agora iluminado por uma misteriosa luz a incidir no rosto cada vez mais próximo. (TELLES, p. 135- 186).

Virgínia, que, na infância, por diversas vezes, se olhara no espelho e via sua face e a odiava porque sempre se comparava a Otávia, agora, fita-se nesse objeto para olhar dentro de si mesma. Tal ato é desagradável, uma vez que implica o confronto com o seu interior. Olhar-se no espelho para contemplar sua face atrás da máscara, é, conforme Jung, a primeira prova de coragem para quem almeja ir ao encontro de si mesmo e da própria sombra. A ficção lygiana é marcada pela introspecção, pelo mergulho no Hades existencial, o que favorece tal embate. Nesse processo, o espelho apresenta-se como peça chave, uma espécie de portal para o mundo subterrâneo do ser. Para Virgínia, essa descida significa juntar suas faces renegadas tantas vezes e, sobretudo, assumir sua sombra projetada na irmã.

Para Jung (2007), aquele que olha o espelho dá água vê, em primeiro lugar, sua própria imagem sem lisonja. Isso significa enfrentar a sombra, ou seja, as coisas desagradáveis em nós, que nos incomodam e que são projetadas no outro. Quem que for capaz de ver a própria sombra, de suportá-la, tendo consciência de sua existência, resolverá boa parte do problema da subjetividade egocêntrica. Tal ação possibilita ir ao encontro de si mesmo, não poupando quem quer que mergulhe no mar profundo, que é o inconsciente, pois “para sabermos o que somos, temos de conhecer-nos a nós mesmos, porque o que segue à morte é de uma amplitude ilimitada, cheia de incertezas inauditas” (JUNG, 2007, p.31).

Símbolo especular, o espelho constitui uma das imagens mais recorrentes nas narrativas literárias. Ao tratar dos símbolos nictomórficos, que se relacionam com o medo da noite, das trevas noturnas, Durand (2002, p. 95) diz que o espelho simboliza uma “translucidez cega”, instrumento da psique ao qual a psicanálise recorre para fazer vir à tona o aspecto tenebroso da alma. Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 393-396) enunciam vários significados para o simbolismo do espelho, dentre eles, o de revelação de uma verdade, cuja função não se limita a refletir uma imagem, tornando-se a alma um espelho perfeito. A alma participa da imagem e, por meio dessa participação, passa por uma transformação.

A relação de Virgínia com o espelho muda à medida que ela se transforma. No início da narrativa, ela procurava sempre se desviar desse objeto, porque não aceitava a imagem nele refletida: “Deixou-se levar em silêncio, baixando os olhos ao passar diante do espelho do armário. Tinha vontade de esmurrar aquela sua figura espichada, de cabelos pretos e escorridos, iguais aos da bruxa de pano” (2009, p.18). Sendo uma criança, Virgínia não tem maturidade para descer ao desfiladeiro

e ir ao encontro da própria sombra. Logo, desvia para a irmã o ódio por se sentir feia, pois sempre que se olha no espelho, não se aceita, pois gostaria de ver nele a beleza de Otávia, enquanto o objeto revela-lhe sua face verdadeira, cujos traços físicos são herdados do pai.

Quando Daniel conversa com Virgínia e a prepara para a aceitação da morte de Laura, usa a metáfora do espelho quebrado para que ela compreenda que não há mais esperança para a mãe, senão a morte. No entanto, para ela, a vida estava para se construir. O caminho aberto por Daniel para a filha é o da vida, mas cabe a ela, longe do pai, buscar as veredas que a salvariam. Nesse itinerário, Otávia, que sempre fora seu espelho, no qual ela buscava seu reflexo, ainda que para odiá-lo, agora não passa de uma imagem reversa, que, tal como Laura, é um espelho quebrado, cujos cacos jamais se juntarão num todo:

Lembrou-se de Otávia: “Não me peçam nunca fidelidade. Por que fidelidade se todos mudam tanto e tão rapidamente? Mas se nem a mim mesma consigo ser fiel. Seria bem divertido fazer uma pilha dessas Otávias todas tão contraditórias e tão desiguais, que não me reconheço em nenhuma delas”. Chegara a pensar que Otávia estava certa, devia ser fácil desfazer-se também das sucessivas Virgínias nas quais se desdobrara desde a infância, desfazer-se da menininha, principalmente da menininha de unhas roídas, andando na ponta dos pés. Agarrar-se só ao presente, nua de lembranças como se acabasse de nascer. Via agora que jamais poderia se libertar das suas antigas faces, impossível negá-las porque tinha qualquer coisa de comum que permanecia no fundo de cada uma delas, qualquer coisa que era como uma misteriosa unidade ligando uma às outras, sucessivamente, até chegar à face atual. Mil vezes já tentara romper o fio, mas, embora os elos fossem diferentes havia neles uma relação indestrutível. E o fio ia encompridando a cada dia que passava, acrescido a cada instante de mais voltas em torno do seu corpo numa sequência sem começo nem fim. (2009, p. 172-173).

Virgínia compreende que Otávia foge de si mesma e usa como subterfúgio a questão da fidelidade, enquanto ela, Virgínia, enfrenta o próprio desfiladeiro ao descer pelo caminho estreito até chegar ao poço profundo da sua existência. Nesse processo, vivencia suas várias faces. Diferente de Otávia, ela adquire a consciência de que é impossível romper o fio, pois ele tece as várias Virgínias em torno de uma só. A protagonista Iyigiana busca nela mesma forças para superar seus males e fraquezas, sem desviá-las para a irmã, que sempre foi para ela uma imagem obsessiva e causadora de sofrimento e rancor. Franz, ao falar dos males e dificuldades da mulher para integrar as feridas afetivas, assegura que

os sentimentos feridos provocam por sua vez os ataques negativos do animus. Em grande número de casos, os sofrimentos da mulher provêm dessa reação arquetípica que consiste em não saber superar uma ferida, um rancor ou um mau humor devidos a uma decepção no campo do sentimento. Essa reação submerge a pessoa que se encontra invadida por uma perturbação emotiva ou um estado de possessão. (2010, p. 53).

Ao atingir a maturação psicológica em que o *animus* vivencia o estágio da espiritualização e do conhecimento, Virgínia consegue curar-se dos seus males afetivos. O último passo da jovem é despedir-se de Conrado, mas, antes de ir até ele, vive uma espécie de acerto de contas com Bruna. “Mas Virgínia, você está à beira de um abismo, eu morreria de remorso se não ...[...] Ainda está em tempo de se salvar, Virgínia, ainda está em tempo” (2009). Virgínia, pela primeira vez, enfrenta a irmã, deixando claro que Bruna não mais a influencia: “Virgínia encarou-a. “E quem te salvará, Bruna? Quem? – Ouça, Bruna, adie seu julgamento – pediu-lhe mansamente. – Vou para longe, não serei mais um problema para ninguém [...] vou abrir as asas que me restam e partir. Outras terras, outras gentes” ( p.196). E, por fim, declara: “– Sou livre” ( p. 190).

Daniel, pássaro cativo, se sacrificou para que a filha se reconhecesse pássaro livre. Virgínia se liberta em todos os aspectos, da sombra, dos julgamentos de Bruna e concilia o sentimento de amor ao *animus* de maneira positiva, ao se libertar do rancor, algo do qual Bruna jamais se livrará, pois seu *animus* está arraigado numa sociedade machista representada pelo pai.

A metáfora do caminho certo a seguir aparece no romance quando Virgínia decide ir ao encontro de Conrado e revelar-lhe sua decisão de viajar: “O estreito caminho fechado entre as árvores dava para uma clareira e ali se bifurcava. Virgínia hesitou entre duas trilhas. ‘Esta deve ser a do rio’, pensou e seguiu por ela, oferecendo o rosto ao morno sol do crepúsculo” (p. 194). Virgínia escolhe o caminho do rio, das águas, assim como escolherá o mar. Enquanto caminha em direção ao amado, pensa na ciranda: “O mal maior foi não estar nunca presente, não ver de perto as coisas que assim de longe viraram histórias de semideuses e não de seres humanos inseguros e medrosos” (p.195).

Como o rio que obedece ao movimento das águas, Virgínia obedece ao pensamento. A menina que, por diversas vezes, fora apelidada de dona perguntadora na infância, agora consegue chegar às respostas que antes a inquietavam. Como iniciada, vislumbra o mistério entre a vida, a morte e o

renascimento: “a vida é bem-vinda, como é bem-vinda a morte, volta natural aos elementos. Existia a natureza” (p.196). Aqui, a natureza, a mãe de todas as vidas terrestres, é a força fecundante da vida.

Sua travessia pela mata, em contato com a natureza e toda a sua potência criadora, equipara-se ao mergulho no inconsciente. No entanto, ela, por meio da força psíquica, consegue equilibrar os pensamentos, movendo-os à luz da consciência. Isso se evidencia ao compreender que a passividade de Otávia não passava de indiferença que a arrastava para a loucura:

O grito sonoro do pássaro desconhecido voltou a rasgar o céu. Virgínia estremeceu. Aquele grito lembrava a risada de Otávia. Inclinou-se sobre o rio. E pareceu-lhe ver emergindo do fundo das águas um rosto de olhos a se diluírem como duas gotas de tinta. Os cabelos verdes de erva abriram-se mansamente em tufos que a correnteza ondulava. “Otávia!” Mas a face se desfez e desapareceu na superfície. (2009, p. 196).

Durand, ao analisar a água noturna, compreendida como símbolo nefasto do feminino pelo regime diurno, afirma que a cabeleira é uma imagem frequente e importante da água negra. O autor destaca o isomorfismo entre o verbo ondular e o movimento de ondulação dos cabelos. Para essa linha de pensamento, na poesia, a cabeleira se relaciona ao tempo passado, que é irrevogável. Outro aspecto apontado por Durand diz respeito ao fato de o espelho ser sobreterminado pela cabeleira e pela água: “Porque espelho não só é processo de desdobramento das imagens do eu, e assim, símbolo do duplicado tenebroso da consciência” (2002, p. 100).

O rio, espelho líquido, desfaz, de maneira definitiva, a sombra de Virgínia, quando ela contempla no espelho verdadeiro da água a face da irmã refletida em si mesma. Nesse último enfrentamento, ela consegue alcançar a verdade: “Só agora via o quanto se enganara. Indiferença era a paz estagnada de Otávia. E a tranquilidade era aquilo, aquela quietude sob a qual a vida palpitava” (2009, p.196). Aqui se destacam os cabelos verdes e os olhos que se diluem como tintas. O simbolismo sob o qual Otávia é descrita evidencia que o feminino nefasto se desfaz com o eufemismo dos valores do feminino. Ela se despe e se desfaz na natureza em estado de união mística.

Virgínia reverte as ameaças das trevas numa noite benfazeja assim como domina o medo do futuro. Essa leitura se ancora no fato de ela decidir viajar no

penúltimo dia do ano, o que demonstra a crença nas forças do devir. No entanto, a decisão de viajar de navio mostra a sua necessidade de voltar mais uma vez ao embalar materno, representado pela embarcação e pela água, em busca de um novo começo. Aqui, observamos a oscilação do regime sintético para o místico: “a inversão dos valores diurnos, que eram valores da ostentação, da separação, do desmembramento analítico, traz como corolário simbólico a valorização das imagens de segurança, fechada, da intimidade” (DURAND, 2002, p. 236). A viagem de barco é isomorfo de um novo nascimento, regressão ao útero, para dele renascer numa nova terra, quem sabe numa Pátria Mãe, ela que só conheceu a condição de exílio.

A crença no devir, no renascimento é apreendida pela protagonista quando ela consegue perceber a estreita ligação entre a vida e a morte ao salvar uma libélula que pensava estar morta: “Vida e morte se entrelaçavam. E se no momento era difícil amá-las, impunha-se recebê-las com serenidade” (2009, p. 196). O entrelaçamento entre o humano e o animal, usado por Lygia Fagundes Telles, demonstra certa similitude entre a libélula e Virgínia:

Agora as asas da libélula estremeciam. Moveu as patinhas com esforço. Virgínia aproximou-se, fascinada. Parecia morta quando a retirara e eis que as asas, secas sob o sol, já tentavam alçar voo. Soprou-a. ‘Vá, não perca tempo!’ E vendo que a libélula enveredava por entre os juncos, ficou pensando que mais importante do que nascer é ressuscitar. (2009, p. 196-197).

A libélula, símbolo de leveza, pode ser comparada à própria Virgínia que deixa o peso do passado ao decidir viajar e recomeçar outra vida longe de todos. Tal como o inseto, ela também ressuscita quando desiste da ideia de morte e decide alçar voo, como podemos constatar no seu diálogo com Conrado, quando ela anuncia sua viagem: “Quer dizer, eu tinha resolvido outra coisa, viagem também, pois não deixava de ser uma viagem. Mas agora vai ser uma viagem de vida. Preciso, sabe? Preciso me arrancar e tem que ser agora. Tomarei um navio e irei por aí com um mínimo de bagagem” (p.198). E mais adiante: “– Apertou-lhe a mão. – Uma vez você me citou um verso, era mais ou menos assim, ‘Nascemos todos os dias quando o sol nasce’” (p. 199).

A alusão ao processo de renascimento não poderia ser mais evidente, ao decidir pela vida. Conrado, como mentor, cumpre a sua última tarefa na função de *animus* – companheiro precioso que a contempla com atributos como coragem e

iniciativa – ao incitá-la, a buscar o que deseja. “– Começa hoje mesmo a vida que te resta” (p. 199). A viagem de Virgínia será de navio, conforme ela mesma anuncia:

– O navio que escolhi parte dentro de quatro dias. Chama-se *Lucerna*. Natércio já está providenciando tudo – acrescentou. E voltou-se para Conrado, surpreendida, pela primeira vez dizia *Natércio e não meu pai*. Sorriu. – É um navio modesto, desses que vão costeando os portos, um dia aqui, outro lá adiante, numa viagem vadia... Eu que sempre fui medrosa, não sinto mais medo e isso para mim é tão extraordinário que tenho vontade de gritar de alegria. Libertei-me. Vou estudar, trabalhar. Em quê? É o que vou descobrir. (p.199, grifos da autora).

Reportando-se ao livro *Mythologies* (1957), de Roland Barthes, Durand (2002) afirma que o navio, antes de ser símbolo de partida, se apresenta como cifra do fechamento e ganha conotação de uma casa superlativa. Nessa linha de pensamento, enquanto o navio ganha acepção de casa, o barco é concebido como berço. Na teoria do imaginário durandiano, tal como para Jung, o tema da embarcação se liga ao embalar materno, já que participa “da fecundidade do *Abyssus* que a leva: é uma imagem da Natureza Mãe regenerada e que despeja a vaga dos seres vivos sobre a terra reconduzida à virgindade pelo dilúvio” (DURAND, 2002, p. 251).

Com base em Durand, asseguramos que a imagem do navio agora substitui o quarto, a concha maternal, da qual Virgínia renascera uma vez, para um encerramento maior. No entanto, o navio participa do desejo de se dobrar sobre si mesma. A decisão de Virgínia de lançar-se ao mar se equipara ao mergulho nas águas profundas e maternais, pois ela sabe que só assim irá se reconstituir de maneira plena, e o primeiro passo é reafirmar a identidade ao abdicar da paternidade de Natércio.

Para essa nova travessia, agora pelo mar, escolhe um navio de nome simbólico. Segundo o *Dicionário Priberam de Língua Portuguesa*, *Lucerna* vem do latim e, dentre as acepções apresentadas, destacamos o sentido de lanterna, vigília, guia e mestre. Essas conotações se destacam no romance, uma vez que Virgínia se deixa guiar pelo balanço maternal do barco, uma espécie de guia nas águas tenebrosas do inconsciente.

O nome do navio aproxima fonicamente de Lucena, cidade onde começa a viagem noturna de “Natal na barca”. Nessa narrativa, há um duplo renascimento, o da narradora que, em plena noite de Natal, se lança a travessia solitária de barco

por um rio, e o da criança, que, aparentemente está morta, e que milagrosamente ressuscita ao final da travessia. Tal como Virgínia, a narradora se mostra incrédula e não acredita em Deus, mas tem a crença abalada quando percebe que a criança está viva e bem. A protagonista de *Ciranda de pedra* também, ao final da narrativa, transfere a fé para a natureza, onde Deus se manifesta no constante processo de recriação.

Conforme Jung (1989), o envolvimento é uma simbólica materna, em que as árvores devoradoras são ao mesmo tempo mães procriadoras. O simbolismo da árvore coaduna-se com o da água no romance, já que o meio de transporte é feito de madeira e no qual Virgínia se encerrará para renascer num lugar qualquer, incerto, como constatamos. “Deve haver fora do mapa um lugar chamado Golconda ou Ophir, várias vezes já me surpreendi repetindo este nome. Ophir” (2009, p. 199).

A cidade de Golconda se situa na Índia, sendo conhecida pelos seus tesouros. Por este motivo, nomeia uma das obras mais famosas de René Magritte. Já Ophir, para uns um lugar lendário, aparece na *Bíblia*, em Jó (28: 15,17). No texto bíblico, a sabedoria, ao ser procurada por vários lugares, é comparada ao ouro mais fino de Ophir. Ao lança-se à viagem, à errância, Virgínia se coloca também em busca da sabedoria. Passageira por todas as localidades por onde transitara, ela mesma declara: “– Nenhuma é minha casa” (p.149). Ela procura viver para: “Construir sua casa, e não construir sua casa para viver nela” (BACHELARD, 2003, p.118).

Sem jamais se integrar a algum espaço, sem se enraizar – como faz Raíza, como o próprio nome sugere, em *Verão no aquário*, que, por medo, não sai do lar materno –, Virgínia vence seu medo e se lança à vida. Mas, para tal, ela precisará retornar à mãe, numa forma de enfrentamento, na viagem pelo mar. Aqui, o barco e a própria água são arquétipos maternos que a envolverão para que ela renasça numa terra diferente, longe de tudo e de todos. Virgínia, ao passar por essa segunda iniciação, vive a consciência de si mesma, da necessidade do amadurecimento psíquico, o qual se desvela ao leitor na sua decisão pela viagem, que se associa à travessia interna, rumo ao processo de individuação pleno.

### 3.4 “O cacto vermelho”: o coração pulsante do sacrifício

“O cacto vermelho” é a narrativa mais antiga do *corpus* analisado. Conto de extensão longa, traz personagens e situações que parecem se repetir na ficção lygiana. Um desses traços são nomes, como o de Rosa e do gato Rahul, personagens-narradores do romance *As horas nuas*. Nesse conto, a autora já anuncia traços herdados de Edgar Allan Poe e Machado de Assis, como o gosto pelo insólito, pela crueldade inerente à alma humana e também por uma atmosfera densa.

O conto é narrado em primeira pessoa. Em tom confessional, o protagonista conta a história da sua mãe Isabel, de quem fora separado logo cedo, do seu pai Gabriel, um senhor rico, herdeiro de uma linhagem de homens brutais, e sua própria história. Criado longe da mãe e tratado com indiferença pelo pai, torna-se um adulto problemático que encontra em Rosa, a mulher amada – espécie de encarnação de Isabel – o refúgio e o aconchego materno. Do amor de ambos, nasce uma criança e, logo após esse nascimento, Rosa morre. Com a partida da amada, o narrador se distancia do filho. Tomado pelo desvario, deixa tudo e se lança à luxúria e a outros vícios, retornando à casa paterna para matar o filho em nome da própria redenção.

A narrativa se inicia em tom confessional e alucinatório. O narrador protagonista lamenta ter sido absolvido de um crime. Tratado como doente, louco, ele tenta convencer o leitor da sua culpa: “Leitor, leitor, percebes, agora? Para minha perdição, todos me perdoaram! Não, não me olhes com esse olhar malicioso e turvo, crê em mim, não te precipites, escuta primeiro, pelo amor de Deus, escuta. Estás pronto para me ouvir? Então fica atento” (TELLES, 1949, p.190). O convite direcionado ao leitor para ouvi-lo é artifício para que o acompanhe na descida labiríntica ao seu Hades existencial.

Já nas primeiras linhas, a autora cria uma atmosfera densa e um clima de tensão, que cresce à medida que a narrativa avança. O crime que deseja expiar numa cela é o cometido contra o próprio filho, revelado apenas nas últimas páginas do conto. Para justificar esse assassinato, ele se despe ante o leitor, colocando-se como descendente de homens brutais que vitimavam suas mulheres, impondo a elas vários tipos de violência. Para pôr fim a essa hereditariedade maldita, ele mata o filho, pois vê nele a manifestação do bem. A escolha da vítima, considerada

inocente, tem como objetivo a purificação do narrador, daí configurar-se como sacrificial:

Não, leitor, não é que a ideia de ser louco me apavore, não é isso... Para mim, nada significa passar o resto da vida a uivar numa cela, desganhado e nu, escuridão ainda mais negra e mais fétida do que a das sepulturas. É que preciso muito mais do que isso para a minha salvação, compreendes? (1949, p.189).

Nessa narrativa, o mito do sacrificial é atualizado por Lygia Fagundes Telles no seu sentido efetivo. A autora o insere num contexto marcado pela violência contra a mulher e suas diversas configurações ancoradas numa sociedade cuja lei era centrada no pai. Nesse sentido, voltamos para André Dabezies (2005), para quem o tema literário tem o seu valor mítico reconhecido quando passa a expressar a constelação mental em que se reconhece um grupo social. Para o autor, a necessidade de se considerar, mais do que em qualquer outra área, a qualidade da expressão formal e a personalidade do autor; sua competência de projetar-se no relato ou adaptar ao contexto determinado elemento da atualidade, irá determinar o valor estético da obra.

René Girard (1990) vê no sacrifício uma forma encontrada pelo homem para exorcizar a violência no intuito de anular conflitos oriundos de rivalidades. Para ele, a sociedade desvia para a vítima sacrificial a violência que aflige seus membros, os quais ela tenta proteger a qualquer custo. Segundo o autor, a violência e o sagrado são inseparáveis. Paradoxalmente, as sociedades primitivas lançavam mão da violência para conter a própria violência, recorrendo ao sacrifício. Nas palavras do teórico, “o sacrifício é simultaneamente um assassinato e uma ação muito santa” (2011, p. 42), o que se coaduna com a própria etimologia da palavra sacrifício. Para Chevalier e Gheerbrant (2009), o sacrifício caracteriza-se como ação de tornar algo ou alguém sagrado, distanciando-o do profano, tornando-o símbolo de renúncia do terrestre por amor ao espírito ou à divindade.

Girard (1990) afirma que a violência ocorre, quase sempre, em função de um modelo-rival, que desencadeia rivalidades nutridas pelo desejo mimético. Nas sociedades consideradas arcaicas pelo pensamento moderno, os rituais de sacrifício eram praticados para deter a violência – que era instintiva às sociedades humanas – , para apaziguar o grupo. As práticas sacrificiais tinham como intuito direcionar para a vítima a ser imolada a hostilidade coletiva.

De acordo com Girard, o sacrifício é a instituição primordial da cultura humana, e todas as instituições culturais devem ser interpretadas como transformações do sacrifício, isso “após uma evolução que as especializa aos poucos nos campos de atividade mais carregados de sacrifícios, pois são os mais suscetíveis de criar conflitos: enterros, casamento, iniciação, alimentação, educação, poder político etc.” (2011, p.94).

Partindo dessas assertivas acerca do sacrifício, podemos inferir que ele pode ser vivenciado e se manifestar de diversas formas. Na ficção lygiana, ele se atualiza em casamentos, como ocorre em *As horas nuas*; na morte, em *As meninas*, e, de maneira mais recorrente, nos ritos iniciáticos envolvendo a puberdade.

No conto analisado, o ritual do sacrifício é reavivado pela autora na sua forma original, e sobre a vítima inocente recairão os males da família, mas, sobretudo, a missão de restaurar a paz. Seu caráter vitimário é comprovado pelo fato de a única culpa que paira sobre a vítima é a de descender de uma família de homens brutais. Por ser uma criança dócil e, por isso, a vítima ideal, seu sangue irá expiar os pecados de seus antepassados: “Estava de costas para mim. Pude observá-lo num êxtase. Quantos anos? Cinco ou seis? Se lhe pedisse perdão, ele que era a Luz, que era o Bem, haveria de me perdoar (TELLES, 1949, p. 259).

O estudo de Girard aponta semelhanças entre os evangelhos e os mitos, que, em comum, apresentam um bode expiatório. Para o autor, no ponto alto de uma crise, tanto nos mitos quanto nos evangelhos, um drama, o qual podemos denominar de sacrificial, se manifesta. Os exemplos mais conhecidos são Cristo e Édipo, heróis míticos acusados de um crime imperdoável. O primeiro se apresenta como Deus e, por isso, é crucificado, mas essa morte cruel o diviniza. À luz de Girard, a crise mimética, nas sociedades arcaicas, tinha como base a reprodução de um assassinato fundador, como revelavam seus ritos. A vítima expiatória era a culpada pela crise e seu sacrifício necessário para a restauração da paz. A morte de Cristo é exemplar, porque ela revela o caráter inocente da vítima.

Partindo desse arcabouço teórico, a nossa linha de argumentação irá se voltar, num primeiro momento, para a análise da constituição familiar do narrador, com ênfase na violência praticada pelas personagens masculinas contra as mulheres da família, uma vez que compreendemos que o sacrifício ocorre para apaziguar e anular a própria violência do grupo. Por fim, iremos nos voltar para o próprio narrador, pois entendemos que ele desvia para o filho a própria violência.

Nosso objetivo principal é mostrar como esse narrador retém a libido no mundo materno, sem dele nunca se desprender, não movimenta a energia psíquica e se transforma num adulto neurótico, que, incapaz de enfrentar a própria sombra, se perde no labirinto de si mesmo.

Ao falar sobre o processo de expiação depois da queda em “O cacto vermelho”, Vera Maria Tietzmann Silva (2001) destaca o que ela considera um traço nítido demais na narrativa – a caracterização dos membros familiares em vilões e vítimas, masculino e feminino respectivamente. Essa dualidade maniqueísta se mantém na narrativa inteira, mas o leitor nunca sabe quando ela é real ou faz parte da imaginação esquizofrênica do narrador:

Descendo de uma família de homens perversos e desgraçados. Meu bisavô chamava-se Ismael. Um dia anunciou que um anjo o incumbira de salvar uma alma degradada. Tempos depois, casava-se com a filha do último dos seus criados; era uma jovem maltrapilha e ignorante mas doce e humilde de coração. (1949, p. 190-191).

O narrador começa a descrição de sua família pela ascendência mais próxima, que é a do bisavô de nome Ismael, cuja origem é hebraica e significa “Deus escuta” ou “Deus atende”. Aqui, as semelhanças entre *Ciranda de pedra* e o conto já começam a ser delineadas e se avultam com a presença do anjo, companheiro de Bruna nas acusações contra Laura. Em ambas as narrativas, o anjo é um guardião dos preceitos patriarcais. No conto, tal como na *Bíblia*, ele é o mensageiro de Deus e anuncia mudanças. Dentre os anjos, o mais famoso é o arcanjo Gabriel, o qual revela a Maria que ela dará à luz o filho de Deus. Esse é o nome que receberá o pai do narrador. Na narrativa lygiana, ao contrário da história bíblica, que denota esperança, a revelação do anjo é prenúncio de dores e sofrimentos. Uma história sem esperança e sem redenção, cuja saída é a morte:

Mas se ele lhe deu tudo, por que então naquele rosto definhado, mais branco do que o rosto das estátuas, havia uma trágica expressão de assombro, igual à dos viajantes que à noite cavalgavam sobre fantasmas? Que espécie de tortura teria ele inventado para aquela mulher? Ninguém pode, ao certo, dizer. Sabe-se apenas que numa madrugada ela incendiou as vestes e, como um grande pássaro de fogo, precipitou-se de uma janela. Mas antes, teve o cuidado de deixar seu carrasco caído no borco, com um punhal cravado no coração. (1949, p. 191).

Existe uma analogia entre o casamento e a morte, como fica explícito na imagem dos viajantes da noite a cavalgar fantasmas. O rito de passagem representado pelo casamento apresenta uma dupla morte, pois, ao unir-se em matrimônio com Ismael, a menina morre para a vida adolescente e, na sua condição de mulher humana, no que diz respeito à sua autonomia e dignidade. No entanto, se sobressai a nova posição social da moça. Ismael passa a propiciar a essa esposa maltrapilha bens que a sua nova posição exigiam. Essa atitude será repetida por Gabriel, que presenteará a mulher com roupas e perfumes finos. Também Laura, de *Ciranda de pedra*, receberá de Natércio um padrão de vida alto, de acordo com os moldes burgueses. Laura se rebela contra Natércio por meio da traição; a bisavó crava um punhal no coração do seu algoz e encontra liberdade na morte, como podemos constatar na sua imagem equiparada a um pássaro de fogo.

No tocante à imagem do pássaro, Sueli Maria de Oliveira Regino (2007), ao analisar as imagens dinâmicas de ascensão em *Mariana Pineda*, de Garcia Lorca, assevera que os pássaros não somente trazem a ideia de liberdade, mas também sugerem valores nobres que levarão Mariana a sacrificar-se para proteger seus amigos, já que ela luta em nome da liberdade política. No conto lygiano, o suicídio e sacrifício andam juntos e também possuem valor nobre. A morte da bisavó apresenta-se como fecunda, tanto por ser benfazeja para ela, pois se apresenta como signo da liberdade, como para os que viviam à sombra do seu algoz. Esse ato será reprisado pelo bisneto ao final da narrativa.

O texto literário é prenhe de imagens simbólicas, que são multissignificativas e não se deixam engessar. As imagens do pássaro de fogo também nos remetem a Jung (1989), quando ele associa o pássaro à prisão da alma e coaduna com a problemática da mulher de Ismael e também com a de Isabel. Como veremos posteriormente, Isabel será presa a uma cômoda por tranças feitas dos próprios cabelos. Os cabelos, divididos ao meio e enlaçados entre si, podem ser comparados às asas dos pássaros. Isabel, literalmente, vive a prisão do corpo e, simbolicamente, da alma.

Um dos fios que une essas mulheres é o de serem meninas desprotegidas. Laura e Isabel são órfãs e, embora não haja muitas informações sobre a condição financeira delas, infere-se que sejam pobres, assim como a infeliz esposa de Ismael. Acreditamos que, ao escolher mulheres indefesas, eles o fazem propositalmente, já que elas são socialmente vulneráveis e se caracterizam como vítimas ideais para as

torturas psicológicas, a que são submetidas por seus parceiros. Tal como em *Ciranda de pedra*, as esposas se apresentam dentro de um padrão social cujos signos são as vestimentas e os bens materiais. Subjazem nessas narrativas os abusos psicológicos, das quais elas eram vítimas:

Depois meu avô, o hipócrita. Dirigia várias instituições de caridade e pronunciava comoventes conferências sobre a virtude. Era imponente e austero. Na intimidade, tratava minha avó como a mais desprezível das escravas. “A mulher foi amaldiçoada porque associou-se à serpente”, ele costumava dizer. E obrigava minha avó a fazer longas penitências, e a ouvir suas requintadas descrições sobre os horrores do inferno. (1949, p. 191-192).

No excerto acima, vê-se a retomada da condenação e da propagação da velha culpa pela perda do Paraíso e, conseqüentemente, da imortalidade. A questão crucial aos que difamam a imagem do feminino, relacionando-a ao mal e à perda da razão e, por conseguinte, da alma, deixa entrever o medo do feminino. Esse temor é antigo e está presente desde o episódio do Éden. Na narrativa bíblica, a mulher prova do interdito, daquilo que a faria participar do conhecimento, igualando-se assim a Deus. Diante desse ato de desmedida, a ela é aplicado o castigo divino da dor do parto, contra o qual se rebelam algumas personagens lygianas, como Rosa Ambrósio.

A coerção moral do feminino, de sua sexualidade, ancora-se num arsenal de normas e condutas legitimadas por pensamentos misóginos, cuja origem é medieval, mas que se encontra cristalizado nos dias atuais. A aversão à mulher, propagada de modo assombroso pelas doutrinas elaboradas pela patrística, reafirma o temor que os homens alimentam acerca do feminino, difamando-o. Para tal, recorre-se ao argumento bíblico que acusa a mulher de se aliar à serpente, símbolo maior do pecado e da morte para a tradição judaico-cristã, que justificaria o escárnio com o segundo sexo, quando o imputa como pecaminoso em relação ao homem.

Devido a essa associação, a mulher purga pelo pecado relegado a Eva, como podemos averiguar no discurso religioso cristão. Para esse tipo de mentalidade, o sexo feminino vive à sombra de Eva ou é a sombra dela. No entanto, a leitura da obra de Lygia Fagundes Telles demonstra que, na medida em que as personagens femininas amadurecem e assumem ser quem são, rompem com esse imaginário machista. Todavia, personagens como Rosa Ambrósio apresentam resquícios desse modo de pensar, ao olharem com desconfiança e de maneira

crítica as atitudes extremistas de algumas feministas. O posicionamento das personagens revela uma ironia cáustica na fala dessa personagem que, diante da desordem social, deixa entrever o desejo de equilíbrio entre homens e mulheres.

Outro aspecto da ficção lygiana que desvenda vestígios do pensamento androcêntrico, que condena a mulher por considerá-la culpada por males sofridos pela humanidade, se evidencia por meio de discursos proferidos por mulheres. E isso ocorre de maneira irônica, pois personagens que se declaram inimigas de outras mulheres são propagadoras desse discurso, tal como faz Bruna que, segundo Laura, parecia mais sua inimiga que sua filha. Essa ironia avulta na ficção lygiana de diversas maneiras. No romance *As horas nuas*, a lacônica psicanalista Ananta tem um discurso oposto ao de Rosa e prega a independência feminina. Ela é voluntária na delegacia das mulheres, onde ajuda as vítimas de violência e faz conferências sobre temas como o aborto. Ao contrário de Rosa, cujo desfecho em aberto acena para uma possível libertação de Diego, seu ex-amante, Ananta, ao que tudo indica, desaparece com um seu vizinho misterioso, que mexe com seus instintos sexuais.

Reportando-nos ao conto “O cacto vermelho”, a violência e a difamação em relação à mulher é recorrente. A desconfiança com a qual é tratado o sexo feminino extrapola qualquer nível de racionalidade. A herança machista da família do narrador é mórbida, como observamos no fragmento acima, e se repete nas gerações seguintes, com o avô e com o pai:

Envelhecida e extenuada pelos partos sucessivos – pois todos os anos meus avô lhe dava um filho – ela se arrastava com os ouvidos repletos daqueles grandiosos provérbios que ele lia na Bíblia. Temia-o e respeitava-o como a um deus. Mas havia noites em que ele se esmerava em certos disfarces, antes de sair. “Vou fazer esmolas. Não quero ser reconhecido porque a esmola anônima é a única verdadeira”, avisava. E corria para os lupanares e se fazia rodear das mais abjetas rameiras, embriagando-se com elas numa orgia desenfreada. Chafurdado em gorduras e vinhos, entregava-se aos mais sórdidos impulsos. E como exímio contador de histórias escabrosas, deliciava-se em deixá-las escorrer por entre a baba enquanto em redor gargalhavam as mulheres com as crateras de suas bocas desdentadas. Numa dessas noites, completamente bestializado, ao subir uma escada numa dança de fauno, perdeu o equilíbrio e rolou. A cabeça bateu no lajedo com o som fofo de um fruto apodrecido. (1949, p. 192).

Esse avô hipócrita, o qual não é nomeado, além de violência psicológica, abusa sexualmente da esposa. Há similitude entre os sucessivos partos dessa avó

e Geia. Sabe-se que essa divindade paria sucessivamente e era obrigada a engolir a prole, pois o seu consorte Urano – movido pelo medo de ser destronado – a obrigava a isso. Esse mito nos mostra que a violência contra a mulher existe desde os primórdios. Também esse avô tirano reprisa as atitudes do deus, sendo admirado como tal pela própria esposa.

Destacam-se no fragmento acima a hipocrisia e a dissimulação dessa classe de homens perversos. Descrito de maneira bestial, comparado a um fauno pela sexualidade exacerbada, ele se esconde atrás da persona caridosa, conforme os moldes religiosos. Esse avô hipócrita, homem de bem para muitos, usa a máscara da caridade para se degradar em prostíbulos com mulheres decadentes. Dessa união abusiva, nasce Gabriel, o pai do narrador e que também herdará a brutalidade desses homens.

Gabriel, que significa “força de Deus”, “enviado de Deus”, é descrito como um homem de atitudes assustadoras. Diferente dos outros da família, cujas maldades são sugeridas, as torturas dele contra Isabel são mostradas de maneira clara. Tal como o avô, escolhe para casar uma menina desprotegida, Isabel, uma órfã, criada num convento, que mais se equipara a um túmulo, por freiras nada maternais – traço esse bem recorrente na ficção lygiana. Ela tem seu destino negociado por meio de um casamento arranjado. A descrição da menina e de Gabriel são extremante opostas:

Gabriel Rodrigo, meu pai. Era um homem alto e robusto, de narinas frementes e olhos injetados de sangue. Fundou uma grande fazenda, comprou dezenas de escravos e tornou-se o mais poderoso e o mais odiado senhor de toda a região. Já envelhecido, casou-se com uma menina impressionantemente bela. Foi por isso, talvez, que os diabos azuis do ciúme se emaranharam na sua cabeça afoqueada. Ficou mais velho, mais feio. (p. 192).

[...]

Na frente de Justina havia uma menina de tranças louras e meigos olhos azulados. Seu vestido escuro era de talhe tão severo, e tão franzino e ingênuo o seu corpo, que dava logo a impressão de que, por brincadeira, ela trocara suas roupas de criança pelas vetustas da mãe. (p. 195).

Gabriel é um homem impiedoso e tirano, descrito quase como um semideus, pela força e pela ira, ele contradiz a figura do anjo, mensageiro de Deus. Isabel, por sua vez, é delicada e tem mãos macias como algodão, uma menina ainda, a quem ele obrigava a se vestir com severidade. Nos primeiros dias de casamento, ela se dedica a passeios matinais pela fazenda para se esquecer das noites difíceis ao

lado de Gabriel, que, sempre delirando de cólera e tomado pelo ciúme, não respeitava a esposa. Reprisando as atitudes dos antepassados, abusava sexualmente da esposa: “Minha mãe soluçava. Não queria nada, não queria nada. E desfalecia em debater entre os braços que a cingiam como barras de ferro incandescente” (p. 201).

A descrição de Isabel mostra que ela ainda era criança e é retirada do mundo infantil para ser dada em casamento ao eleito que escolheram para ela. A iniciação sexual, que marca a perda do mundo infantil, é também o momento no qual se vê tomada enquanto objeto de prazer e domada para servir ao amo. Sem ser dona do próprio corpo e da sua sexualidade e tendo o destino já traçado, tudo girava em torno dos desejos e das ordens do seu senhor, circunscrito num mundo patriarcal que cerceava sua liberdade, como fica sugerido na imagem comparativa entre os braços e as barras de ferro. Metaforicamente, o ferro incandescente sugere também o quanto era ela dilacerada sexualmente por ele.

Doente de ciúmes, Gabriel vai tirando tudo que dá prazer a Isabel. Primeiro, os seus passeios matinais pela fazenda, depois o piano, para o qual ela transfere seus sentimentos, dos mais ternos aos mais agressivos, e, por último, o maior de todos, ele a priva de conviver com o próprio filho. Quando engravidara, já prevendo algo pior, ela tentara esconder o fato do marido. Ao descobrir o segredo da esposa, ele reage aparentemente com alegria, mas tão logo sua verdadeira face reaparece, envolta numa atmosfera densa:

No entanto, a tempestade já se anunciava. No início, revelou-se por instabilidade que agitava o meu pai como a um salgueiro na ventania. Os olhos espreitavam interrogativamente. Eriçaram-lhe os cabelos. Depois, aos poucos todo ele foi caindo numa quietude profunda. Agora as nuvens negras já não corriam tumultuosas. Quedaram-se imóveis, mais concentrados e mais terríveis. Ele pensava. (p. 203).

Após o nascimento do menino, Gabriel, apesar das tentativas da esposa, não consegue amar o filho. Tomado por um ciúme exacerbado, rejeita a criança: “– Seus beijos e suas carícias só pertencem a esse menino. Odeio-o! Não quero mais vê-lo, compreendeu? Não quero!” (p. 207). Contrariando a cena bíblica na qual o arcanjo revela a Maria a vinda do Salvador, o Gabriel da narrativa anuncia a dor para Isabel, arrancando-lhe um pedaço ao separá-la do filho. Ele a isola de todos,

como um objeto que só a ele pertencia. Tomado por um prazer sádico, ele a prende:

Foi então que lhe veio aquela ideia... Mandou fazer uma pesada cômoda, com dois furos no centro de uma das gavetas. Quando o móvel ficou pronto, instalou-o no quarto de dormir e chamou minha mãe: “Sente-se aqui neste tamborete, querida... Assim, de costas para a cômoda...” pediu-lhe. Em seguida, tomando-lhe as longas tranças douradas, introduziu-as nos furos, unindo as pontas num forte nó. Depois, com muito cuidado – que não se arrancasse um só fio! – fechou a gaveta e guardou a chave no bolso. Só então, com um vago sorriso, afastou-se tranquilamente. (p. 193).

Gabriel lança Isabel numa prisão dupla. Ela, que há muito era proibida de sair de casa, também passa a ser prisioneira no próprio quarto, presa a uma cômoda. Aqui há um redobramento de imagens. Essa última prisão é extremamente simbólica. O quarto pode ser visto como um túmulo, já que nele ela irá definhar até morrer. O terror do feminino se manifesta aqui pelas tranças presas. A cabeleira é isomorfa da feminilidade terrível, que, metonimicamente, é domada por Gabriel. Ao prender Isabel, ele demonstra seu medo inconsciente do feminino, o qual o repele e seduz, como fica sugerido pelo cuidado em não arrancar um só fio de cabelo.

Depois da morte de Isabel, o menino volta a morar com o pai e, nesse período, passa a conviver com a sua indiferença e crueldade. Essa volta à casa paterna é extremamente importante, pois, por meio de sonhos e no contato com os objetos pessoais da mãe, ele, aos poucos, recupera a imagem etérea de Isabel.

### **3.5 O regresso à mãe: a esposa-mãe e a alma libidinosa**

Vera Maria Tietzmann Silva (2001) destaca a tendência incestuosa presente em “O cacto vermelho”. Na sua perspectiva, essa propensão se apresenta mascarada, já que o narrador transfere a imagem materna para Rosa, a mulher com quem se casa e tem um filho. Interessa-nos, sobretudo, o objetivo dessa relação que, segundo Silva (2001), não é a coabitação, mas o renascimento. Nessa jornada enfrentada pelo herói, a transfiguração e o desejo de renascer se manifestam na confissão que faz ao leitor.

Sobre a confissão, ressalva Silva (2001) que o relato em primeira pessoa, ao tratar de um assunto tão doloroso, coloca o protagonista numa situação de narrador não confiável, e o leitor se porta de modo desconfiado. Para a autora, ao optar por uma visão subjetiva, fatalmente é afetada a objetividade da narrativa em que se

compromete a veracidade dos fatos e a culpa do narrador diante dos acontecimentos, gerando ambiguidades.

Assim, as nuances da história de Isabel, o modo pelo qual lhe são reveladas as torturas pelas quais ela passou causa estranhamento ao leitor. Nos primeiros dias, ele narra o seu deslumbramento com a imponência do casarão e os detalhes que prendiam a sua atenção. No entanto, numa manhã chuvosa, aflito por não realizar a visita costumeira ao canteiro de violetas, onde estava enterrada a mãe, ele adentra o quarto onde ela passou os últimos anos de vida. O ambiente é descrito de maneira detalhada. Os móveis claros e pequenos, os frascos de perfumes e os objetos pessoais da mãe fazem-no reconstituir a sua imagem perdida no tempo: “Dentro de uma caixa, havia uma pilha de lenços. Peguei um ao acaso e instintivamente aproximei-o do rosto. Foi como se estivesse abraçado a minha mãe. O perfume penetrante e ao mesmo tempo doce, chegou até o meu coração” (p. 217).

O cheiro materno reaviva a memória afetiva e o faz recuperar a mãe perdida no tempo. Isso ocorre numa manhã chuvosa. A chuva, na ficção lygiana, se liga ao simbolismo da revelação, seguida de fecundidade. Como nas narrativas analisadas anteriormente, ela fertiliza e fomenta uma nova consciência. A partir dessa descoberta, o menino se transforma: “A chuva tinha passado. Então, pela primeira vez, fui sozinho até a sepultura da minha mãe [...] Nessa noite, Naná me achou diferente e quis saber onde eu estivera” (p. 218). As visitas diárias, realizadas ao túmulo da mãe na companhia de Justina, eram um ritual vazio que passam a ganhar uma nova significação. Metaforicamente, ao entrar no quarto, ele adentra o mundo maternal, uterino, de onde sai transformado. Entretanto, é ao penetrar pela segunda vez nesse ambiente, agora por intermédio de sonhos, que ele terá uma dupla revelação, que lhe possibilita a descida labiríntica, rumo às raízes maternas:

Vi o mesmo quarto de móveis cor de marfim e dossel azul. Aproximei-me da cama porque me pareceu que ela estava lá. Ergui o cortinado e eis que sua sombra evaporou-se num sopro morno de alfazema. Chamei-a aflito e de repente senti de novo sua presença, bem próxima de mim, atrás de mim... Cheguei a sentir na nuca o calor de sua respiração. Voltei-me num sobressalto. Ela estava sentada tesa e rígida num tamborete. Os olhos eram duas violetas orvalhadas. “Mamãezinha!...” exclamei, tomando-lhe as mãos. Estavam úmidas e frias. Apertei-as entre as minhas e aos poucos elas foram se desmanchando molemente e escorreram como água por entre meus dedos. Segurei-a pela cintura. Como um trapo sujo de terra, o vestido caiu vazio aos meus pés. Dentro dele não havia ninguém. Então eu vi, tia, eu vi através da cabeça transparente, aquelas tranças grossas e louras que entravam pelos orifícios da gaveta fechada. Presas dentro da

gaveta, tia, presas lá dentro! Toquei-as. Só elas eram realidade naquele quadro de horror. Elas e as lágrimas que caíam dos olhos cor de violeta e que agora pingavam compassadamente na minha mão. Acordei com um grito estridente. Sobre a minha mão que se crispava no lençol retorcido como uma trança, pingava a água de uma goteira. (TELLES, 1949, p. 221-222).

Os sonhos, na perspectiva junguiana, apresentam-se como um modo de acesso ao inconsciente, onde residem manifestações de uma parte da psique que escapam ao consciente. No sonho do narrador, a visita ao quarto da mãe revela aquilo que ele não conseguiu apreender na visita diurna ao local, mas que vislumbrou pela intuição. Ao simbolismo do sonho, junta-se o da água. Aqui, a chuva, descrita como horrível pelo narrador, não apenas faz germinar uma nova consciência, mas repete o dilúvio – no qual morre a criança ingênua – e nasce um novo ser, reintegrado na história materna. Para tal assertiva, reportamo-nos a Eliade (1977), para quem o dilúvio é comparado ao nascimento.

Ao discorrer acerca da valorização noturna no regime místico do imaginário, Durand (2002) assegura que a noite é símbolo do inconsciente e traz em si a valorização positiva do luto e do túmulo e, ao citar Novalis, ele reafirma ser a noite o “lugar onde constelam o sono, o retorno ao lar materno, a descida à feminilidade divinizada” (DURAND, 2002, p.220). Outro aspecto dessa descida diz respeito às cores que, se no regime diurno se constelam em torno da dialética do claro-escuro, no noturno místico considera-se o colorido, as riquezas do prisma e das pedras preciosas. Para o autor, a própria água tem seu valor invertido e, ao invés da acepção de lavar, apresenta-se como veículo por excelência de tinta. Reportando-se à poética de Edgar Allan Poe, Durand (2002, p.222) se volta para a cor violeta, cuja conotação no escritor americano é de abismo:

Essa água espessa, colorida e próxima do sangue está ligada no poeta americano à recordação da mãe desaparecida. Esta água geográfica, que só é pensável em vastas extensões oceânicas, esta água quase orgânica à força de ser espessa, a meio caminho entre o horror e o amor que inspira, é o próprio tipo de substância de uma imaginação noturna. Mas também aí o eufemismo deixa transparecer a feminilidade (DURAND, 2002, p. 222).

No conto lygiano, tal como no escritor estadunidense, a água se relaciona à figura materna. Essa aparição causa o horror, como ele mesmo declarava, mas também o amor, pois, a partir de então, passa a venerá-la, a divinizá-la, já que sua

manifestação pelo choro suscita não apenas o sofrimento, mas, em especial, a cumplicidade do filho, que passa a também vivenciar sua dor, da qual fora privado.

A imagem do vestido, associada a essa mãe espectro, denota o sentido de feminilidade substancial. A vestimenta, para a teoria do imaginário durandiano, possui variantes como o véu das deusas Isis e Mâyâ, cuja acepção se liga à inesgotável maternidade da natureza, já que o caráter de fecundidade e potência criadoras encontra respaldo no simbolismo da vegetação e da natureza. Na narrativa lygiana, o vestido, apesar de estar vazio, resguarda esse simbolismo, pois dá forma ao feminino, ora representado pela água, ora pela terra.

Esse misto de delírio e sonho não apenas desperta no narrador as lembranças da mãe, mas leva-o a ressuscitá-la numa forma divinizada: “Dos escombros, cheia de glória e beleza, minha mãe ressuscitou” (p. 235). Este estranho sonho revela o embate entre realidade e fantasia, entre consciente e inconsciente. Com apoio na perspectiva junguiana, destacamos que essa imagem materna adormecida no inconsciente emerge no sonho como sua anima, a personificação de todas as tendências psicológicas femininas na psique da personagem. Logo, esse retorno seria profícuo, já que favorece o seu processo de individuação:

– Tia, eu me pareço com ela? – perguntei, ao voltar a página.  
A resposta me inundou como um jorro de luz. Contive-me para não converter o exercício mais severo nas mais antigas canções.  
– Sim, ela também tinha esse mesmo rosto fino, e o mesmo brilho de ouro nos cabelos, e esse mesmo ar distraído. Não há em você o mais leve traço de seu pai. (p. 223).

A volta à mãe ocorre de modo retrospectivo. Esse tipo de retorno, segundo Jung (1989), é saudável quando o indivíduo não se deixa prender pelas recordações luminosas da infância, numa tentativa de fugir da realidade presente, pois quando isso ocorre, ele adentra a mais profunda escuridão. A regressão no seu aspecto positivo, conforme pontuado por Jung, requer uma reassociação com o mundo dos instintos naturais. Aqui, o consciente desempenha papel importante, pois cabe a ele reanimar e reordenar as mensagens oriundas do inconsciente. Jung, ao analisar a poesia de Hölderlin, afirma que nas

profundezas mora a sabedoria, a sabedoria da mãe; ser uma coisa só coisa com ela confere aos sentidos de coisas mais profundas, das imagens e das forças primitivas que estão na raiz de todas as realidades e constituem a

matriz que as nutre, conserva e cria. O poeta, em seu êxtase doentio, sente multiplicada a grandeza do que vê, mas não se interessa em trazer para cima, para a luz do dia, aquilo que colheu na profundidade. (JUNG, 1987, p. 397).

Nas narrativas cujas personagens são mulheres – como ocorre em *Ciranda de pedra* – observamos que o consciente assimila os conteúdos vindos do inconsciente. Logo, favorece o processo de individuação. O mesmo nem sempre acontece quando as personagens envolvidas são masculinas, como em “O cacto vermelho”. Aqui, ocorre a imersão nas forças inconscientes. O narrador é tomado pelo mesmo êxtase do qual fala Jung. O menino, sem um modelo paterno que o acolha, irá se identificar desde cedo com o mundo feminino. Criado por Justina e depois pela tia Lucinda, ambas figuras sem significação para ele, este se perde no mundo mórbido da mãe.

Nessa fuga, ou descida, que classificamos como retorno ao inconsciente, a imagem materna se manteve intacta – “Mas não teria nunca mais o peito perfumado e quente, onde eu afundava a cabeça” (p.218) – mesmo depois de um tempo de amnésia. O desejo de coabitação com essa mãe perdida no tempo é recuperado pela memória olfativa e por via dos sonhos, depois de descobertas traumáticas. No entanto, esse não é um retorno saudável e irá se apresentar ao longo da narrativa como uma espécie de neurose, na qual ele se perde: “No entanto, justamente agora, depois de morta, é que ela começou a viver para mim” (p. 223).

Para negar a herança genética paterna, ele se dedica às mesmas atividades realizadas por Isabel, como visitar os mesmos espaços que ela, realizar as mesmas brincadeiras, ler e tocar ao piano. Essa volta grandiosa à mãe faz o menino perder-se de si mesmo. O desejo de união com a mãe se torna tão intenso que sua vida passa a girar em torno dela:

Nesses dias de terrível inquietação, concentrado nesse amor com uma força que fazia vibrar as raízes de meu ser, impossibilitado de pensar noutra coisa, entregava-me à faina de imaginar tudo o que poderia ter sido e não foi: agia como as crianças de brincadeira do “faz de conta”... Afastava tia Lucinda e ficava sozinho com a minha mãe. Embrenhados no bosque, mantínhamos demoradas conversas, fazíamos planos, combinávamos alegremente novos passeios. De olhos cerrados, eu bebia sua voz que se identificava com a voz sonora da fonte. Com medo de que ela se aborrecesse, entretinha-a ardentemente, inventando mil coisas, distraíndo-a de mil maneiras: tecia-lhe grinaldas de flores, colhia-lhe frutos, construía-lhe vertiginosos balanços de cipós nos galhos das árvores. (p.224-225).

O menino, por meio da imaginação, recria para si mesmo o Paraíso Perdido, como nos assegura a imagem da fonte, símbolo da maternidade e também, conforme Chevalier e Gheerbrant, “imagem da alma, como origem da vida interior e de energia espiritual” (2009, p. 446). A imaginação do menino resvala da mãe para a mulher amada. Como amante atencioso, ele procura agradá-la, preocupando-se em não entediá-la. Essa relação irá marcar o adulto, transformando-o num indivíduo problemático, confuso, que não saberá lidar de maneira saudável com sua *anima*, já que a ela se voltou de maneira exacerbada, como veremos posteriormente.

O processo de transformação vivido pelo narrador começa ainda na fazenda com a revelação da verdade sobre a sua mãe. Como todo herói em processo iniciático, ele precisa transpor o umbral do lar e colocar-se em travessia, algo que ocorre quando ele completa vinte anos de idade. Sentindo-se despreparado, o espelho, com sua função de *speculum*, simbolicamente o faz indagar a si mesmo: “E eu via refletida no espelho oval da parede a imagem de um moço magro e pálido, de fisionomia torturada pela indecisão” (p. 227). A viagem era um convite ao crescimento psicológico e à despedida do mundo infantil, demasiadamente prolongado.

O espelho, sem lisonja, oferece-lhe a imagem verdadeira de um homem indeciso, para o qual a hora de tomar as rédeas do seu destino chegara. Olhar-se, verdadeiramente, como atesta Jung (2007), é a primeira prova de coragem no processo de individuação. Nesse processo, o embate com a sombra e com a *anima* é algo indispensável. Para Jung, o confronto com a sombra é obra do aprendiz, enquanto o cotejo com a *anima* afigura-se como obra-prima, uma vez que a “relação com a anima é outro teste de coragem, uma prova de fogo para as forças espirituais e morais do homem” (2007, p. 39).

O corte umbilical com a fazenda, um símbolo do recinto materno, levará o narrador a dedicar-se aos estudos, sem se deixar desviar do seu caminho. Sem se envolver com as coisas mundanas, mantém-se fiel à mãe, com podemos averiguar num dos seus diálogos com seu amigo Dardeaux, quando este lhe questiona acerca de possíveis namoradas: “–Amei uma só vez. Ela morreu – respondi constrangido” (TELLES, 1949, p. 233). De maneira patente, evidencia-se o desejo incestuoso relacionado à imagem materna.

Cada vez mais solitário no seu exílio, ele se refugia no mundo do feminino e da morte, de onde surge Rosa, uma espécie de reencarnação de Isabel, como

averiguamos com Silva: “A superposição das imagens de Isabel, a mãe, e de Rosa, a esposa, é bastante evidente. As duas têm a mesma aparência frágil e delicada, os mesmos traços” (2001, p. 149). A semelhança entre ambas não é uma invenção do narrador, já que é certificada por sua tia Lucinda: “Tia Lucinda empalideceu. Olhou para Rosa demoradamente e uma sombra desceu-lhe sobre o rosto. Seria possível? Aqueles cabelos, aquela fronte, aqueles lábios... Sim, eram os mesmos!” (p. 240). Esse encontro, que mais se assemelha a um reencontro com a mãe, é visto por Silva (2001) como uma tendência incestuosa presente na narrativa.

O amor, até então direcionado para Isabel, é reorientado para Rosa, uma figura que parece irreal, onírica. O encontro do narrador com ela parece irreal: “Minha pobre Rosa! Como foi mesmo que a conheci? Onde? É como se tivesse havido um naufrágio. Na crista de uma onda ela veio dar à praia. Tomei-a simplesmente” (p. 236). O surgimento de Rosa lembra o nascimento de Afrodite. Essa associação, no conto, dentre várias leituras possíveis, remete-nos ao tema da fecundidade feminina. Outro aspecto dessa imagem é que, tanto na narrativa mítica como na lygiana, podemos relacionar o mar como o inconsciente, no caso, como retorno à mãe,

Para Franz (2008), é a presença da *anima* que faz um homem apaixonar-se subitamente ao avistar uma mulher pela primeira vez. Rosa, a princípio, é a exteriorização da *anima* do protagonista. Ele a ama assim que a avista, e ela se configura como projeção tardia de sua *anima*. Para a psicologia junguiana, essa parte da psique personifica todas as tendências psicológicas femininas na psique do homem, tais como: humores e sentimentos instáveis, intuições e profecias, a receptividade irracional ao irracional, a capacidade de amar, a sensibilidade à natureza e também o relacionamento com o inconsciente.

A *anima*, para Jung (2007), deve ser apreendida no sentido de realidades psíquicas das quais o homem não tinha se apropriado, visto que se mantinha fora de seu âmbito psíquico sob a forma de projeções. Nesses casos, para o filho “a anima oculta-se no poder dominador da mãe e a ligação sentimental com ela dura às vezes a vida inteira, prejudicando gravemente o destino do homem ou, inversamente, animando a sua coragem para atos mais arrojados” (p. 39). A psicologia junguiana apresenta quatro estágios da *anima*:

O primeiro está bem simbolizado na figura de Eva, que representa o relacionamento puramente instintivo e biológico; o segundo pode ser representado pela Helena de Fausto: ela personifica um nível estético que, no entanto, é também caracterizado por elementos sexuais. O terceiro estágio poderia ser exemplificado pela Virgem Maria – uma figura que eleva o amor (*eros*) à grandeza. O quarto estágio é simbolizado pela Sapiência, a sabedoria que transcende até mesmo a pureza e a santidade, como a Sulamita dos Cânticos de Salomão. (FRANZ, 2008, p. 246-247).

Na narrativa lygiana, ao reter sua energia libidinal no mundo materno, o protagonista mantém-se ligado a ela. A aparência física de Rosa, que a aproxima de Isabel, nos faz reafirmar que o narrador projeta na amada o desejo de incesto em relação à mãe. Tal como Pigmalião<sup>14</sup>, que abraçou o celibato, ele cria sua própria Galateia, à imagem e semelhança de Isabel, também no jeito de agir: “Abriu-se o quarto de minha mãe, há tantos anos fechado, e Rosa instalou-se ali. Era como se a minha mãe houvesse feito uma longa viagem e agora estivesse de volta” (TELLES, 1949 p.241): Rosa, sem se resignar, se submete às mesmas tarefas realizadas por Isabel: “Eu lhe pedia que tocasse no piano as minhas antigas músicas. Emprestei-lhe os velhos livros marcados com pétalas secas. Insinuei-lhe que ficaria mais bela se usasse aquele mesmo penteado alto e frouxo da moça do retrato” (p. 241).

A imagem de Rosa é ambivalente e é invocada pelo narrador como Rosa Mística, um dos nomes da mãe de Cristo. Aqui, podemos relacionar Rosa com o terceiro estágio da *anima*, que eleva o amor (*Eros*) à grandeza e à elevação espiritual. De acordo com a teoria do imaginário, a rosa se equipara à taça, ao recipiente que acolhe e protege, é um dos arquétipos por excelência da mãe, da mulher e da união mística. Na narrativa, sobrelevam-se essas conotações. Rosa é a mãe-esposa, o lugar de repouso, mas também o de união com a *anima*.

Encontramos intertextualidades entre as narrativas míticas de Afrodite<sup>15</sup> e de Ariadne<sup>16</sup> e a lygiana. Da primeira, além do nascimento do mar, o próprio nome é um arquétipo materno. A rosa, tal como a amêndoa, ganha coloração vermelha após a morte violenta de alguém muito amado. A rosa cristã simboliza o sofrimento de Maria. No mito grego, simboliza o eterno renovar-se de Adônis e o triunfo do amor sobre a morte. Quanto a Ariadne, o encontro do narrador com Rosa traz

---

<sup>14</sup> Pigmalião, por condenar a atitudes de mulheres desregradadas, decide viver em celibato. No entanto, esculpe para si Galateia, uma escultura na qual ele projeta o seu ideal de mulher. Afrodite, compadecida pelo amor do escritor pela sua criação, transforma a escultura numa mulher bela, a qual se une ao seu criador (BULFINCH, 2006, p. 71-72).

<sup>15</sup> Ibid., 2006, p.73-74.

<sup>16</sup> Ibid., 2006, p. 161-166.

reminiscências de quando Dioniso encontra a filha de Minos abandonado à beira-mar, onde fora deixada por Teseu. Enamorado por ela, o deus a leva para o Olimpo, onde lhe concedem a imortalidade. No conto, é na grandeza olimpiana da fazenda que Rosa vai ao encontro da morte, passagem que a levará à imortalidade, como ela mesma acredita.

Rosa corresponde aos anseios do marido e assume o lugar que ele lhe atribui: “– Não é que eu pense em substituí-la. Apenas não quero que você se lembre de que a perdeu. Aqui estamos, ela e eu. Não há mais ausentes, não há mais saudade” (p. 241) Rosa profere tais palavras diante do canteiro de violetas onde Isabel estava enterrada. A submissão de Rosa ao marido consiste num perigo iminente para o seu processo de amadurecimento psíquico, pois o mantém em estado de letargia, em que:

Tudo que é tocado pela alma torna-se numinoso, isto é, incondicional, perigoso, tabu, mágico. Ela é a serpente no paraíso do ser humano inofensivo, cheio de propósitos e intenções. Ela convence com suas razões a não lidar-se com o inconsciente, pois isso destruiria inibições morais e desencadearia forças que seria melhor permanecessem inconscientes [...] Porque a alma quer a vida, ela quer o lado bom e o mau. (JUNG, 2007, p. 37).

Em Rosa, o narrador vivencia a *anima* debilitada, dividida entre dois mundos, o do aqui, do agora, e o transcendente, o da morte, que ela atinge via devaneios. A linha tênue que a separa de Isabel é um frágil fio de vida, como atestamos no seu diálogo com o narrador:

– sempre que eu passeava por este parque, dizia comigo mesma: já estive aqui, já estive aqui, mas foi há muito tempo! E agora então eu me lembrei de tudo. Já estive num lugar parecido com este. Cheguei a me lembrar das outras árvores, do outro lago. E – que estranho! – vi, revi tudo com mais nitidez do que vejo estas coisas em meu redor. Há naquele lugar uma luz, uma harmonia que não são desta vida. Há uma felicidade diferente, porque não depende de sensações e porque é plena. (TELLES, 1949, p.238).

Este lugar é a morte, conforme ela mesma declara ao aproximar-se do seu destino inexorável: “– Agora eu sei – ela murmurou com a voz quente de paixão. – É a morte” (p. 247). Aqui, observamos a face mística dessa Rosa Mística – como o narrador a evoca –, ela se deixa levar pela morte sem relutar. No entanto, esse desejo de aniquilamento é suspenso com a gravidez, quando a vida volta a florescer.

Rosa repete o mesmo destino de Isabel, morre prematuramente, mas antes dá à luz uma criança. Assim ela anunciara sua gravidez: “Quando a terra florescer, nascerá nosso filho” (p. 243). A revelação da chegada desse filho é feita ao pé de uma fonte, o que fortifica a ideia de fecundidade feminina, cujo simbolismo é redobrado com o gesto do protagonista em aconchegar a cabeça no seu colo: “pus-me a ouvir o misterioso arfar da carne fecunda” (p. 244). Esse filho, como podemos inferir, nasce com a chegada da primavera, momento em que a natureza floresce e tudo é vida.

Como num processo inerente à natureza, enquanto o menino se desenvolve, Rosa se aproxima mais do seu destino, que é a morte. Tal como nos mitos cosmogônicos, sua morte pode ser compreendida como sacrificial, uma vez que é fecunda. É dela que uma nova vida surge, completando-se, assim, um ciclo completo. Tal assertiva encontra respaldo no fato de entre gravidez, nascimento e morte, um ciclo sazonal se perfaz, já que, por intermédio do narrador, sabemos que ela faz a travessia para o tão esperado lugar no outono.

O outono é a estação extremamente simbólica e demarca o período de transição entre a estação mais quente, que é o verão, e o inverno. Em *Verão no aquário*, por exemplo, a chegada dessa estação marca a morte simbólica de Raíza e sua entrada no mundo dos adultos pelo casamento. No conto, simbolicamente, como ocorre com as árvores que perdem suas folhas, Rosa vê sua vida se esvaír, como se estivesse se despetalando. Os prenúncios de morte, que sempre a acompanharam, enfim se concretizam. Ela, de algum modo, pressente o seu final e compreende o sacrifício pelo filho.

Constatamos, com Durand (2002), que a planta é uma redução microcós mica e isomórfica das flutuações do astro noturno. Junta-se a esse simbolismo o do ciclo natural da frutificação e da vegetação sazonal, os quais são isomorfos da lua. Para o autor, todas as personificações delegadas às estações se mostram repletas de significação dramática, em que “há sempre uma estação do despojamento e da morte que vem carregar o ciclo com um adágio de cores sombrias” (p. 297).

Eliade (1977), ao falar sobre o simbolismo cósmico, ressalta que mais que a repetição da força vegetativa, importa o tempo de sua realização, pois esse não é só mais um acontecimento que tem lugar no espaço, mas também no tempo, porque uma nova etapa começa. Para o autor, não foi o aparecimento real da primavera que

criou o ritual da vegetação, o que se observa é que o cerimonial da vegetação foi adaptado de acordo com as datas do calendário. No entanto, a conservação do sentido de reatualização do ato primordial da regeneração permanece.

No conto de Lygia Fagundes Telles, a primavera corresponde ao tempo da regeneração da família com o nascimento da criança, fato que se coaduna com as palavras de Rosa quando anuncia o nascimento do filho. Já sua morte ocorre na entrada do outono, simbolicamente, quando as folhas começam a cair para germinar o solo. Rosa, tal como Isabel, parece integrar-se à natureza mais que a qualquer outro lugar da fazenda, logo, sua morte participa do processo regenerativo da vida, sem se esgotar.

Essa morte deixa entrever o aspecto sacrificial, uma vez que, por meio do filho, cumpre a integração no tempo. Quanto à sua ligação com a lua, ela se dá de maneira implícita, porque a vida, medida pela gravidez, encontra respaldo no astro noturno, ocorrendo a integração total de Rosa ao mundo vegetal, primeiramente, o do parque, que se identifica com o inorgânico da morte para o qual ela deseja voltar; a seguir o da fazenda, espaço ao qual parece pertencer desde sempre e onde fica enterrada ao lado de Isabel, no canteiro de violetas.

### **3.6 Em nome das mães: o sacrifício do filho**

Joseph L. Henderson (2007), reportando-se a Jung, fala do conflito entre o ego e a sombra, o qual foi denominado por seu mestre de “batalha da libertação”. Para Henderson, o homem primitivo, na luta para alcançar a consciência, travava o embate entre sombra e ego. Isso se evidencia nas disputas empreendidas entre o herói arquetípico e os poderes cósmicos do mal. Todavia, o autor assinala que no

decorrer do desenvolvimento da consciência individual, a figura do herói é o meio simbólico pelo qual o ego emergente vence a inércia do inconsciente, libertando o homem amadurecido do desejo regressivo de uma volta ao estado de bem-aventurança da infância, em um mundo dominado por sua mãe. (2007, p. 154).

No conto, a convivência com a imagem dessa mãe morta e com Rosa mantém o narrador em estado de inércia. No caso de Isabel, ele não se permite o luto e não consente sentir a fenda, representada pela separação, ao recriá-la na imaginação. Com Rosa, ele também não vivencia o luto. Essa cisão e a sua não

aceitação pelo narrador sinaliza que sua psique está em desordem. À luz de Franz (p. 234), problemas morais, difíceis ou confusos não são provocados somente pelo aparecimento da sombra e muitas vezes emergem da *anima* ou do *animus*. Na narrativa, observamos a presença de ambas, de um lado está Gabriel, a sombra do narrador contra a qual ele lutou a vida inteira; do outro, estão Rosa e Isabel, a *anima* em estado de inércia. No entanto, ele não irá associá-las, impossibilitando-lhe de iniciar o seu processo de individuação.

Ao discorrer sobre a luta do herói contra a sombra, Henderson (2008) frisa que a batalha entre o herói e o dragão é a forma mais divulgada do mito do herói, uma vez que mostra, de maneira evidente, o tema arquetípico do triunfo do ego sobre as tendências regressivas. O autor assegura que, para a maioria das pessoas, o lado obscuro ou negativo da personalidade permanece inconsciente. Entretanto, no caso do herói, ele precisa convencer-se de que a sombra existe e que dela pode retirar sua força. Nesse entrave, cabe a ele “entrar em acordo com o seu poder destrutivo se quiser estar suficientemente preparado para vencer o dragão. Ou seja, para que o ego triunfe, precisa antes subjugar e assimilar a sombra” (2008, p. 155).

No conto, o narrador projeta a sombra na sua ascendência paterna. A convivência com pai insensível que o ignora, vai fazê-lo relegar o lado sombrio da sua psique à herança genética. Ressaltamos que seus atos são medidos pelos excessos. Primeiramente, há sua entrega ao mundo materno, o qual vivencia de modo doentio, e, depois da morte de Rosa, busca no universo paterno forças para reagir às perdas. No entanto, faz tudo de modo exacerbado. É dessa forma que suas ações não são mediadas pelo ego, ou seja, não passam pelo crivo da consciência.

Henderson (2008) afirma que, do ponto de vista psicológico, a imagem do herói não deve ser considerada idêntica ao ego propriamente dito, já que se trata de um meio simbólico pelo qual o ego se separa dos arquétipos evocados pelas imagens dos pais na sua primeira infância. O autor, alinhado a Jung, assegura que cada ser humano possui, originalmente, um sentimento de totalidade, ou seja, um sentido poderoso e completo do *self*. Para essa linha de pensamento, o *self* – ou *si mesmo* – representa a totalidade da psique, que manifesta a consciência individualizada do ego à medida que o indivíduo cresce.

Tal como os heróis dos mitos, o protagonista vive as etapas da iniciação. Primeiramente, ele é separado da mãe e se transforma num órfão de mãe viva, a

seguir, com a morte dela, retorna ao lar, onde sofre com a rejeição do pai e encontra na tia uma espécie de mentora. Aos vinte anos, retira-se do ambiente doméstico para estudar fora. Essa saída do aconchego do lar metaforiza a sua projeção no mundo externo. Ao conhecer Rosa, ele dá um fim ao exílio e a leva para morar com ele e com a tia no casarão. Por fim, depois da morte dela, ele se lança ao mundo e aos prazeres profanos e só deixa essa condição de errante ao voltar ao antigo lar e praticar seu ato final, a imolação do filho.

Reportando-nos mais uma vez a Henderson (2008), compreendemos que, na ficção lygiana, o narrador, ao fugir do si mesmo, da consciência, negligencia o aparecimento do ego. Tal fato o impossibilita de voltar atrás continuamente, para realizar conexões com o *self*, conservando assim a sua saúde psíquica. Com a morte de Rosa, ou a perda dupla da *anima*, ele se lança ao mesmo desvario dos antepassados. Violento e arrogante, ele ignora o filho e intimida a velha tia. “Trazia-me então a criança: ‘lembra-se agora? Perguntava. Veja como é parecido com sua mulher, com sua mãe’” (TELLES, 1949, p. 253). Imaturo e sempre em fuga para dentro de si mesmo, ele dissocia *anima* e sombra, quando, na verdade, o processo saudável seria o inverso, ou seja, a associação entre ambas.

Voltado para a sombra, a história da mãe já não lhe interessa mais: “Já ouvi tudo a respeito de minha mãe, basta agora! Fala-me como era meu pai. Como era meu pai?” (p. 254). Sem compreender a si mesmo e o súbito interesse pelo pai, ele prossegue: “Por que interessava-me tanto por meu pai, face de pedra enegrecida, que tantas vezes me fizera gritar de pavor? Por que essa repentina admiração por ele? Por que esse irrefreável desejo de imitá-lo?” (p. 254). Ele não consegue harmonizar as forças inconscientes. Isso ocorre porque, diferente do herói mítico, ele não vivencia as provas iniciáticas de maneira plena, sendo a principal delas retornar às camadas mais profundas da identidade original existente entre mãe e criança ou entre ego e o *self*, que, conforme constatamos com Henderson (2008), é algo essencial ao neófito, pois o força a passar pela experiência de uma morte simbólica.

No conto, o narrador quando criança, ao descobrir a verdade sobre a sua mãe, passa por um processo de mudança, pois, aparentemente, uma nova consciência é germinada. Contudo, à medida que a narrativa se desenrola, observamos que essa tomada de consciência regride para a mãe. Isso ocorre porque ele não é submetido a um rito de passagem efetivo, no qual sua identidade é destruída e dissolvida, temporariamente, no inconsciente coletivo. Sem a transição

de um *status* para o outro, o narrador não passa pelo processo de renascimento, em que o ego é assimilado a um grupo maior, mas resguardando a individualidade. O traço mais significativo dessa não identidade do narrador é o fato de ele não ser nomeado. O nome é uma marca da individualidade do sujeito que o designa socialmente. Essa falta de individualidade será uma herança deixada ao filho, já que este também não é nomeado.

De modo abrupto, esse narrador preso à imagem materna resvala para o pai, ao qual procura se igualar. Esse novo olhar de fascínio ignora Gabriel enquanto sombra, devido ao seu caráter nefasto, e passa a vê-lo como um deus: “– Os deuses, querida tia, são uns homens que têm certas qualidades pouco superiores às nossas” (TELLES, 1949, p. 252). Tudo o que renegara no pai e nos seus antepassados, ele toma para si:

Anoitecia. Mandei selar meu cavalo enquanto o esperava sentei-me num banco do jardim. Volpi, meu velho e leal perdigueiro, aproximou-se para me lambe as mãos. Fiquei a observá-lo. Por um momento, diverti-me a seguir com o olhar movimento ondulante de sua cauda desengonçada que ia e vinha sem nenhum ritmo. Mas de súbito, senti em todas as fibras de meu corpo uma estranha e desconhecida vibração. Um fluxo de sangue subiu-me a cabeça. E sem pensar no que eu estava fazendo, movido por uma força incontrolável, que nascia do âmago do meu ser, agarrei fortemente a cauda inquieta e a decepei com um só golpe de meu facão. (p. 250-251).

O menino delicado que cuidava dos animais e insetos feridos, cede lugar a um homem sem compaixão e tomado pelo ódio. As suas ações destrutivas nos levam a inferir que o fato de ele não ter vivenciado uma iniciação completa influenciará nas suas atitudes, pois, como constatamos com Henderson, “o objetivo fundamental da iniciação é domar a turbulência da natureza jovem [...]. A iniciação tem, portanto, um propósito civilizador ou espiritual, a despeito da violência dos ritos usados para desencadear esse processo” (2008, p.195).

Em *O pai e a psique* (2002), Alberto Pereira Lima Filho, ao discorrer sobre o desenvolvimento do eixo *Eu-Si-mesmo*, dentro do dinamismo patriarcal, lança luz sobre as funções arquetípicas do pai. Para o autor, a mãe representa a libido introvertida, em que ela e o filho fazem parte do eixo *Eu-Si-mesmo*. Nessa relação, a criança é o Eu, enquanto a mãe está para *Si-mesmo*, no entanto o Eu assemelha-se ao *Si-mesmo*. Nessa perspectiva psicológica, o desabrochar da consciência revela a força de um pai-criador, o qual difere da mãe, pois, perante as

adversidades, busca fortalecer o Eu. A diferença substancial diz respeito ao fato de a ênfase do desenvolvimento se voltar para o próprio Eu, libertando assim da presença suportiva da mãe.

Para tal, a presença de um pai prototípico é imprescindível, já que ele impulsionará o filho a desenvolver a consciência de si mesmo como sendo o seu próprio suporte. Nessa linha de pensamento, o pai é um modelo ideal para o desenvolvimento do Eu dentro da estrutura patriarcal. Desenvolver-se de maneira consciente, implica o afastamento do *Si-mesmo*, do estado de não consciência e do próprio corpo como expressão desse inconsciente. Nessa perspectiva, de acordo com Lima Filho: “O pai arquetípico, através de suas representações, é um paradigma para a formação e para o fortalecimento do Eu e da consciência em sua modalidade patriarcal” (2002, p.60).

Nesse estágio, a consciência, personificada na figura paterna, vive o processo de extroversão, posto que a libido é direcionada para o mundo a ser confrontado. Essa orientação, que favorece o fortalecimento do Eu, ocorre, segundo Lima Filho, quando o indivíduo realiza algumas tarefas de adaptação, em que o

comportamento exemplar, portanto, se instaura à luz de uma referência externa a (redução do antropocentrismo e do automorfismo em favor da centro-versão adaptativa). Em lugar do privilégio ao prazer, a saciedade e ao conforto, são privilegiadas a realidade e uma “correta” relação com ela, segundo os critérios estabelecidos pela cultura (pai). Dado que o indivíduo não suportaria estados constantes de desprazer, tornam-se necessários acordos entre as demandas internas e as exigências externas, campo propício para a formação das defesas. (2002, p. 60-61).

Na narrativa lygiana, há uma estrutura predominantemente patriarcal. E, ainda que no tempo da narrativa ela se apresente enfraquecida, já que seu último representante se mostra perturbado mentalmente, são os desmandos dessa ordem centrada no pai que adoecem o filho, ao separá-lo prematuramente da mãe, privando-o de desenvolver e vivenciar saudavelmente sua *anima*. No entanto, é a esse pai que, “quando se entregava aos galopes desvairados, de boca cerrada e narinas acessas, tinha a força e a alegria de um jovem deus” (TELLES, 1949, p. 223), o narrador passará a imitar, com o mesmo ardor e desvario, fazendo-se algoz dos que cruzavam o seu caminho.

O estudo de Lima Filho aborda o crescimento psíquico da criança aliado à ordem patriarcal, na qual o “Pai arquetípico expresso pelo pai cultural, pela mãe e

pelo pai pessoal é um deus feito homem. Ele representa uma ordem que é almejada (amada, ansiada) pela psique.” (2002, p. 61). Mais uma vez, ratificamos a importância atuante de um pai, ou de uma figura que o substitua, na formação da consciência do filho. Sem uma guia espiritual, um mentor que lhe proporcionasse passar por rito um iniciático completo – que domaria sua natureza turbulenta – o narrador se perde no ambiente doentio familiar. Na narrativa, essa ordem ansiada jamais será alcançada pelo narrador, pois ela é inexistente. A crítica de Lygia Fagundes Telles se volta justamente para essa estrutura calcada no androcentrismo, que desvia a violência e a rivalidade para o outro, sem ao menos vislumbrar a alteridade.

Na tessitura narrativa de Lygia Fagundes Telles, há sempre a linha constante do desencontro, marcado por desilusões e perdas. Tais sentimentos ecoam nas crises de mal-estar existencial, juntas, ou separadamente, elas geram, nas personagens, perturbações emotivas. Como já afirmamos, as narrativas protagonizadas por mulheres acenam sempre para a maturação psicológica, uma vez que elas descem ao Hades existencial, de onde saem renovadas, enquanto as personagens masculinas dificilmente conseguem vencer o Minotauro psíquico. Aqui, o fio de Ariadne não os direciona para fora, mas os prende, como um filho sufocado pelo cordão umbilical.

Em “O cacto vermelho”, inicialmente, sinalizamos a descida do narrador ao labirinto psíquico. Usamos essa expressão no sentido adotado por Henderson, que o define como “uma representação confusa e intrincada do universo da consciência matriarcal; esse universo só pode ser transposto por aqueles que estão prontos para fazer uma iniciação especial ao misterioso mundo do inconsciente coletivo” (2008, p. 162). Perdido nesse labirinto, o narrador, movido por uma força inconsciente, buscará na imolação de uma vítima inocente alimentar o seu desejo de morte.

Esse desejo destrutivo, que por muito permanecera adormecido, aflora com intensidade após a morte de Rosa. Como ocorre em todo o *corpus* analisado, à exceção de “O tesouro”, após uma situação traumática, como a morte, por exemplo, as personagens acabam dormindo e permanecem nesse estado inconsciente por dias seguidos. Dessa morte temporária, renascem modificados. Na narrativa em questão, o narrador tem consciência de sua transformação: “Ah! Leitor, leitor! Aquele sono... Porque não me acordaram, por quê? Eu teria reagido! Mas quando voltei a mim, na areia seca e dura do meu coração, o cacto do Mal já havia aprofundado

demais nas suas raízes (p.250). E mais adiante: “Levantei-me ágil e misteriosamente robustecido. Vi-me no espelho e não pude deixar de sorrir para o homem de olhos brilhantes e barba crescida. ‘Não a cortarei mais’. Será uma barba arrelviada e abundante como a do meu pai” (p.250).

Essa cadeia de imagens construídas pela autora sintetiza boa parte de nossa argumentação, já que, de maneira implícita, o Mal, que o protagonista sempre relacionou às suas raízes paternas, o absorve por completo. Por fim, ele mergulha nas raízes de sua sombra, ou seja, na parte inconsciente de sua personalidade projetada em Gabriel. Como símbolo dessa projeção, sobreleva-se a barba e sua valorização da masculinidade. O fato de se negar a cortá-la deixa entrever a sua insubmissão em relação ao mundo, tal como fizera o pai. Na *Bíblia*, de acordo com Manfred Lurker (2003), fazer a barba significa um sacrifício capilar que denota submissão a uma divindade.

Os detalhes da narrativa que se seguem ao despertar do narrador, depois do seu estado de semimorte, mostram-no por detrás da máscara do bom moço. Louco, como fizera a Volpi, mutila uma jovem escrava na alma, ao abusar dela sexualmente. O homem dócil de outrora é tomado pela animalidade do Minotauro interior, cujo coração se transforma num cacto vermelho. Essa é uma planta que simboliza dor e sofrimento. No conto, além dessa conotação, alude a um coração ressequido. Sua flor, conhecida por não ter folhas, mas espinhos, tem a textura áspera, uma oposição a delicadeza da rosa. Os espinhos protegem o cerne, o centro, simbolicamente o coração, onde reserva a água para a manutenção da vida. Ela é ainda conhecida pela resistência, ao adaptar-se a lugares extremamente quentes, aos quais sobrevivem graças a sua reserva de água.

O título do conto começa a se desvendar para o leitor a partir da fala da personagem, ao comparar o seu coração a um cacto vermelho. Esse coração que o seu amigo Dardeaux lhe diz para conservar intacto e puro, com o sofrimento, se transforma em algo áspero e cercado de espinhos. O coração é símbolo tanto do centro do mundo como do centro do homem. Metonimicamente, o órgão simboliza todo o ser do narrador tomado por sentimentos destrutivos. Desse modo, não poderá ser dado em sacrifício, daí a escolha pelo filho, que, sendo criança, possui um coração intacto.

Esse novo homem, que renasce das sombras do inconsciente, pela sua força delirante, murmurante e fremente, nos remete ao deus Dioniso, nascido duas

vezes, primeiro de Sêmele, destruída pelos ciúmes de Hera, e depois, da coxa de Zeus. O narrador, simbolicamente, nasce da *anima* de Isabel e depois da sombra do pai, analogias que nos são apontadas pela própria narrativa. Uma das imagens mais fortes associadas a esse narrador atormentado é a do vinho, entrelaçada à perversão – a primeira, a imagem do sangue do perdigueiro mutilado e, a segunda, a da sua sede infinda pelo vinho:

A visão do sangue pingando na poeira, excitou-me terrivelmente. Senti a vista turva e a garganta seca (p.251).

[...]

Fascinava-me a lembrança do vinho a se entranhar na alvura da toalha. Desci para a adega e pus-me a beber com a sofreguidão de quem tem uma sede muito antiga. Deixei o vinho escorrer pelo meu pescoço, pela minha camisa (p.252).

[...]

O vinho foi o bafo de fogo que esquentou meu crânio. Não o abandonei mais. Meus lábios e meus dentes se tingiram de roxo e meus olhos se avermelharam como brasas vivas. (p.252-253).

Amplamente revisitado pela literatura, Dioniso é um dos deuses mais complexos da mitologia grega. Numa das versões, ele é filho de Zeus e da princesa tebana Sêmele. Hera, com ciúmes do seu consorte, trama contra a rival ao incutir nela o desejo de ver o amante em sua magnitude. Zeus, que havia prometido nada negar à amante – não tendo como recusar tal pedido – a fulmina com seus raios e trovões. A mortal estava grávida e, para salvar o fruto da relação deles, Zeus tira o feto do ventre da mãe e o gesta em sua coxa. Para Junito Brandão, a perseguição sofrida por Dioniso, tendo em vista a perspectiva mítica, liga-se ao rito iniciático e catártico. Atesta o mitólogo que a morte do filho de Zeus nada mais significa que uma catábese, uma descida ao mundo dos mortos, seguida de uma anábase, ou seja, a saída desse mesmo mundo.

Nas versões apresentadas acima, sobressaem-se três traços do mito de Dioniso na narrativa lygiana – a questão do duplo nascimento, do ciúme exacerbado e da descida aos infernos para resgatar a mãe e a esposa. O menino, separado da mãe na infância, viverá uma espécie de catábese, ao mergulhar no universo de sua *anima*, personificada na imagem da mãe morta. Ele também encontra Rosa num mundo onírico, no qual a morte reina. Rosa, que se apega ao frágil fio da existência, mantém-se viva o tempo suficiente para gerar e amamentar o filho de ambos nos primeiros meses de vida. Depois da morte da amada, ao procurar direcionar a

libido para o mundo exterior, processo análogo ao da anábase, ele termina se perdendo no universo sombrio do pai.

Outro aspecto que nos autoriza a relacionar o conto com o mito de Dioniso diz respeito ao desregramento sexual e à embriaguez constante.

Quantos anos passei chafurdando-me em prazeres? As mulheres deslizaram pelas minhas mãos como as fichas nas mãos de jogadores. Tive sorte: vinham às dezenas, de todos os lados feitos, de todos os valores... Perverti-as voluptuosamente. Corrompi as mais puras e traí as que me amaram. Fiz amizades. Que estranha fascinação eu exercia sobre os adolescentes! Buscavam-se com a sede antiga dos caminantes dos desertos. Gulosamente, entregavam-se a mim, a mim que era a fonte. Gota a gota, fazia-os provar então das mais berrantes perversões do sexo. Alguns fugiam enjoados. Mas a maior parte ficava decompondo-se em vida com o veneno de minhas águas. (p.257).

A perambulação do narrador pela vida que ele denomina “de gozos” lembra as orgias dionisíacas e seu cortejo de Sátiros, seres que simbolizam as forças incontroláveis da natureza animal e vegetal; Silenos, gênios agrestes das águas e amantes do vinho e do amor; e Bacantes, seguidoras de Dioniso que, ao mergulhar no êxtase místico, adquiririam uma força prodigiosa e, muitas vezes, letal. O narrador agrega a si mesmo todas essas forças, que eram direcionadas para os que se submetiam aos seus instintos sexuais destrutivos.

No conto, uma terceira revelação é feita ao narrador, e, como as duas da sua infância, essa também ocorre num momento de chuva. A tempestade obriga-o a se refugiar numa igreja. Esse espaço, conforme a psicologia analítica, representa um dos arquétipos da mãe. Ela é uma imagem constante na ficção lygiana, como em *Verão no aquário*, em que Raíza se refugia da chuva numa igreja e ora por André que agoniza num hospital. A personagem do conto, tal como André, se lança ao suicídio. A diferença substancial entre ambos é que o narrador mata-se lentamente, como Ana Clara em *As meninas*. Ao voltar de mais uma de suas orgias, a chuva o obriga a se proteger no recinto de uma igreja:

Estava deserta. Até hoje não sei, meu Deus! Não sei... Não sei de onde teria saído aquele menino. Lembro-me que a fraca luz da manhã, filtrando-se por um vitral, foi pousar na figura transparente. Quando se aproximou de mim, vi que tinha o rosto da minha mãe, de minha mulher, de meu filho. (p.257- 258).

Essa epifania acontece por meio de uma dupla revelação. A criança, que completa a tríade com Isabel e Rosa, também tem a sua face: “Como se uma labareda me lambesse os olhos, fechei-os com um grito e me atirei ao chão. Porque esse também era o meu rosto de criança” (p. 257-258). A lembrança do seu coração puro, do menino que um dia amara Jesus, do jovem esposo que – transfigurado pela fé, chegou a acreditar que se repetissem as palavras de Cristo: “Levanta-te e anda” e tocasse a esposa, ela voltaria a andar – assalta o adulto e o impulsiona a entrar no recinto sagrado da igreja em busca de redenção:

–Minha mãe, minha mulher, santos e santas, escutai-me! – clamei – Eu sou pecador involuntário. As perversões e as desgraças de meus antepassados, montaram às minhas costas e com elas corcovei por todos os atalhos. O Mal plantou-se em meu coração, tomou conta dele e alastrou-se tanto, que já sinto seus espinhos a me atravessarem a garganta. Escarrei no pão da vida e agora desfaleço de fome e sede! Rosa Mística, Rosa Puríssima, salvai-me. (p.258).

No entanto, como ocorre em toda a narrativa, ele, mais uma vez, transfere as suas fraquezas e vícios para o outro. Esse coração com espinhos que transbordam para a boca remetem-nos à imagem de Cristo e seu coração carregado de espinhos. Metaforicamente, ele assume o lugar do filho de Maria, ao cavalgar com os pecados dos seus antepassados às costas, como fizera Cristo com os pecados da humanidade. No entanto, a similitude para por aí, já que o narrador, diferente do filho de Deus, é pecador confesso. Ele que, após a morte de Rosa, tal com Gabriel, adota o hábito de cavalgar e caçar, aqui ele é próprio cavalo, isomorfo das trevas e do inferno. Enquanto símbolo dos relógios naturais, o cavalo prenuncia a angústia diante do tempo e das mudanças necessárias operadas por ele. Na narrativa, é a profecia da morte de vítima inocente.

Durand (2002), ao discorrer acerca do drama agrolunar, afirma que este drama é essencialmente construído pela morte e ressurreição de uma personagem mítica, na maior parte dos casos divina, ao mesmo tempo filho e amante da deusa lua. Nessa perspectiva:

O símbolo do Filho seria uma tradução tardia do androginato primitivo das divindades lunares. O filho conserva a valência masculina ao lado da feminilidade da mãe celeste. Sob a pressão dos cultos solares, a feminilidade da lua ter-se-ia acentuado e perdido o androginato primitivo de que apenas uma da parte é conservada a filiação. Mas as duas metades, por assim dizer, do andrógino não perdem pela separação a sua relação

cíclica: a mãe da origem ao filho e este último torna-se amante da mãe. (2002, p.300).

Em “O cacto vermelho” a criança, assim como o narrador são figuras andróginas. O filho é a imagem do pai e também da mãe. O narrador também é parecido com a mãe, inicialmente e no final do conto, se volta para a busca da feminilidade celeste. No entanto, a valência do masculino o faz agir como pai. A sua libertinagem e crueldade apontam para a herança paterna. A devassidão sexual evidencia o seu androginato, uma vez que ele, por meio da bissexualidade, busca prazer em ambos os sexos.

A imagem do pecador involuntário resvala para a de um cristo pecador e depois para a própria *anima*, voz interior há muito negligenciada, que adquire a doçura infantil: “Numa voz mais suave do que o ruído de flores a se despetalarem, o menino segredou ao meu ouvido que a salvação estava no arrependimento. ‘Toma a tua cruz e segue-me’... ele balbuciou” (p.258). A intertextualidade bíblica nos remete a Mateus (10,38), quando Cristo anuncia a verdade sobre sua vinda, que, diferente de trazer a paz, ele trouxe a espada, que separará os justos dos ímpios. Durand (2002) classifica a espada com símbolo diairético que separa a luz das trevas, conotação essa que avulta no livro cristão.

Na *Bíblia* a espada é isomorfa da palavra de Cristo, que é símbolo de potência e pureza espiritual. Seguir a verdade, que é Cristo, implica deixar os laços familiares para trás e segui-lo. As palavras de Cristo ressoam na narrativa não apenas como entrega total, mas também como sacrifício “Quem não toma a sua cruz e não me segue, não é digno de mim. Quem procura conservar a própria vida, vai perdê-la. E quem perde a sua vida por causa de mim, vai encontrá-la” (Mateus, 10: 38,39).

Em contraponto ao ímpeto que o move para fora de casa, para uma vida marcada pela desordem e pelo desregramento, a voz delegada ao filho e que deixa entrever Cristo orienta-a a tomar sua cruz, símbolo do sofrimento e da redenção. Entretanto, como observamos, tendo em vista a referência bíblica, o filho toma para si a Cruz do pai:

Estava de costas para mim. Pude observá-lo num êxtase. Quantos anos? Cinco ou seis. Se lhe pedisse perdão, ele que era a *Luz*, que era o *Bem*, certamente haveria de me perdoar. Juntos percorreríamos os mesmos caminhos cobertos de musgos e as cantigas inocentes levariam a minha boca e as lágrimas umedeceriam o meu coração.

Contar-lhe-ia lindas histórias [...]. Depois, beberíamos na mesma fonte onde um dia eu vi um anjo beber. Poderia ensinar-lhe as mesmas músicas que a minha mãe tocava, que Rosa depois tocou. (p.259, grifos nossos).

A alusão ao menino divinizado é direta, tal como Cristo, ele é a Luz, ou seja, a verdade no caminho da salvação. O narrador titubeia ao planejar para ambos um futuro juntos, reconstruindo a história de ambos da mesma maneira que fizera com a mãe e com Rosa: “Eu nasceria de novo, como manda Deus!” (p. 259). Mas ele sabe que esse renascimento, para ocorrer verdadeiramente, requer uma troca:

Um arrepio de horror estremeceu minhas entranhas. Como ousara pensar em tamanha ventura? Esquecera-me de que só o sofrimento poderia me salvar? “Toma a tua cruz”, o menino dissera. E minha cruz precisava ser de farpas de ferro para me dilacerar as carnes e moer-me os ossos. Rolar pisado de mil pés, cobrir-me com o escarro e a maldição de mil bocas... (p. 259-260).

A repetição dessa voz que lhe ordena agarrar a cruz sobreleva-se como um desejo interno de salvação. A cruz, que dentre as inúmeras simbologias se liga a Cristo, no conto, assume dupla acepção: a do sofrimento e do renascimento, da vitória da vida sobre a morte e da união do homem com o divino. No entanto, o narrador abraça a cruz do sofrimento, já que o sofrimento sem fim é sua redenção.

Não se permitindo ser perdoado pelos seus atos de desmedida, o narrador lança mão do sacrifício, no mesmo sentido dos antigos, como meio para anular a violência genética, direcionando-a para uma vítima inocente: “O sofrimento limpa, o sofrimento purifica! Para conseguir o maior dos castigos era preciso cometer o maior dos crimes” (p.260). O narrador, ao imolar o filho, desvia para o seu descendente a necessidade de morrer. Essa transferência purificadora, pensada antropologicamente por Edgar Morin, configura-se como sacrificial que “é a exploração mágica sistemática e universal da força fecundante da morte” (1997, p.116), pois da morte-sacrifício brota sempre uma vida nova, sendo o sacrifício um verdadeiro nó de morte.

O assassinato do filho é também, conforme Silva (2002), o assassinato do próprio narrador, o qual começa um suicídio lento com a morte de Rosa, que o leva à degradação do corpo e da alma, que ele procura purificar pelo sangue inocente do filho. A narrativa lygiana apresenta o caráter paradoxal da vítima inocente, como apresentado por René Girard (1990). A oferenda é excepcional porque é uma criança inocente e – como todo bode expiatório –, é culpado, se olharmos pela

perspectiva do narrador, porque o filho, com o seu coração puro, como era o seu quando criança, revela a ilusão coletiva de homem bom que se metamorfoseia em perverso, como mostra a sua herança genética doente.

O sacrifício, nesta narrativa, remete de maneira explícita a Cristo, Filho Único, enviado pelo Pai para libertar a humanidade, centro da criação do Pai, não apenas do pecado original herdado de Adão e Eva, mas, em especial, para libertar o povo de Deus da opressão do poder romano. Tendo em vista a questão social da época em que a obra foi escrita, com homens brutais que escravizam outros homens – como podemos averiguar na referência a escravidão – o sacrifício é profícuo. O que sucede ao sacrifício do filho é a chuva: “A noite estava escura e uma chuva fina caía devagar” (p.260). E mais adiante: “Afundei a face ardente na terra fresca” (p.260).

Existe certo paralelismo em que o ato de afundar o rosto ardente na terra fresca equivale a afundar o punhal, ou faca, na terra fresca, ou seja, na carne fecunda do filho. Imagem essa que reitera seu sentido com a declaração seguinte: “E ali fiquei imóvel, enquanto a água que vinha do céu lavava docemente o sangue das minhas mãos” (p. 260). A água é um elemento altamente simbólico. Ela tem função é lavar, purificar e de fazer germinar a terra. Na ficção de Lygia Fagundes Telles todas essas acepções se fazem presentes e acenam. A água da chuva, misturada ao sangue da criança é purificadora e também é fecunda, já que fertiliza a terra.

Nesta narrativa, a chuva sempre está presente nos momentos de epifania; no grande ato final, o do sacrifício, ela também ocorre e, ao misturar-se com o sangue da vítima, fecunda a terra. Aqui, se levamos em consideração o fim da linhagem da família do narrador, a morte é fecunda. E, tal como posto por Durand, o sacrifício se apresenta como uma troca entre o humano e a divindade, ou seja, a criança pura é sacrificada, e, com ela, a geração de homens brutais.

O sentido de fecundidade da terra, pelo sacrifício do filho deixa entrever reminiscências das sociedades agrárias na narrativa lygiana. Para Eliade (1977), em sociedades onde a origem humana remonta aos deuses da vegetação, torna-se necessária a consumação da vida humana até ela se esgotar, evitando assim as possibilidades de recriação. Do contrário, quando a vida é interrompida de maneira abrupta ou violenta, ela não se esgota e poderá prolongar-se, metamorfoseando-se em vegetal, como planta, fruto e flor.

“O cacto vermelho” é uma narrativa marcada pelo sincretismo de imagens que nos remetem ao cristianismo e aos mitos pagãos. As imagens resvalam de um simbolismo para o outro, conforme são construídas e apresentadas por um narrador ébrio, que o faz oscilar entre o menino religioso que amava a Deus e à mãe, ao adulto pervertido que ama e odeia o pai ao mesmo tempo. Essa figura complexa, com o mesmo fervor, se voltará para a religião, num desejo místico de se unir novamente à mãe, ainda que seja pela morte.

Michel Maffesoli, em *A sombra de Dionísio* (1985), afirma que há no “desregramento religioso e cotidiano do sexo um misticismo ou um mistério dionisíaco no qual a morte, a crueldade ou a violência, a exacerbação dos sentidos, tudo se integra no jogo arquetípico da destruição-construção” (1985, p.55). Para o autor, o erótico-religioso deixa entrever traços que o ligam ao culto da Grande-Mãe, o que independe de sua distribuição no tempo e espaço. Logo, temas como a embriaguez, o descontentamento, a prostituição e a libertinagem remetem à fusão matriarcal comunitária e, conseqüentemente, à fecundidade social.

No conto, aparentemente a face dionisíaca do narrador aparece quando ele vivencia a sombra que é projetada no mundo paterno. No entanto, de maneira reversa, ao se entregar ao desregramento, à embriaguez, à libertinagem e à prostituição, o que, num primeiro momento, parece um desvio, libera forças que o levam à igreja, ou seja, à mãe, na busca pela união mística. Esse gesto, esse retorno à mãe será recorrente na ficção lygiana, num jogo de destruição-construção, em que a mãe se apresenta como força fecundante para a qual se volta e da qual se renasce.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As mulheres habitam a maior parte das narrativas de ficção de Lygia Fagundes Telles e ganham relevância nas situações em que se presencia a morte sacrificial. A forte presença feminina na obra resulta num universo regido por elas, que protagonizam embates interpessoais e que deixam vir à tona problemáticas tanto de ordem social como individual. Esses conflitos são responsáveis, quase sempre, pela sua tomada de consciência e crescimento psíquico. No entanto, para atingir a maturação psicológica, as personagens vivenciam a morte, seja ela efetiva ou simbólica. No seu aspecto simbólico, as personagens, a quem o sacrifício favorece, também são sacrificadas, pois elas passam por transformações, que lhes propiciam o resgate e o renascimento de si mesmas.

Lygia Fagundes Telles tece essas figuras literárias a partir da realidade empírica, mas amalgamadas a forças do inconsciente, como ela mesma gosta de frisar. Para tal, a ficcionista se volta para a profundidade psicológica dos seres ficcionais, permitindo-lhes vivenciar a morte simbólica, como profere Rosa Ambrósio, em *As horas nuas*: “sem morte não há ressurreição” (TELLES, 2009, p. 191). E, para que haja uma verdadeira ressurreição interior, ratificamos a morte sacrificial do masculino.

O tema sacrifício, desde a escrita inicial da autora, está ligado a um dos assuntos mais marcantes de sua ficção – a condição feminina. A construção e solidez da identidade da mulher na obra lygiana se dá por meio de questionamentos acerca do mundo, dos laços sociais familiares e da própria sexualidade. A autora traz para o corpo da sua escrita essa mulher que, por muito tempo, foi subjugada e maltratada como vimos sobretudo em “O cacto vermelho”.

Unindo as pontas desta tese, a análise de “O cacto vermelho” como última etapa deste trabalho – sendo esse conto, cronologicamente, o mais antiga de todo o *corpus* – foi proposital, pois almejávamos observar como o crescimento e a libertação do feminino, ligados ao ritual do sacrifício, começam a ser delineados nessa narrativa e ganham relevância nas seguintes. Há por detrás desse processo a própria perspectiva da autora, que constrói personagens dotadas de consciência crítica.

No tocante à situação da mulher, o caráter singular de *Ciranda de pedra* torna-se exemplar nos relatos da escritora. Segundo a própria ficcionista, esse romance, que é o primeiro que publicou, não poderia ter sido escrito por um homem. Foi com base em depoimentos desse tipo que encontramos respaldo para as nossas assertivas.

“O cacto vermelho” é marcado pelo maniqueísmo, e a linha que separa o bem e o mal é bem delimitada. O mal é representado pela linhagem masculina que precisa ser sacrificada em nome de figuras femininas frágeis e santificadas. Nessa narrativa, o sacrifício masculino é positivo, pois inaugura uma descendência feminina, iniciada por Isabel, que renasce em Rosa, e que se despetala em Laura, Virgínia, Otávia, Bruna, Lorena, Ana Clara, Lia, Cordélia, enfim, para se recompor na atriz de muitas faces Rosa Ambrósio, a Rosa Mística Lygiana. Todas elas estão unidas por elos indestrutíveis até formarem uma misteriosa unidade, da qual nos fala Virgínia, fio que une e separa as faces da mulher na ficção de Lygia Fagundes Telles.

O narrador do conto “O cacto vermelho”, no tempo em que transcorre a narrativa, encontra-se enclausurado numa cela fétida: “Não leitor, não é que a ideia de ser louco me apavora, não, não é isso... Para mim nada significa passar o resto da minha vida a uivar numa cela, desgrenhado e nu, numa escuridão ainda mais negra e mais fétida do que as sepulturas” (TELLES, 1949, p. 189). Tratado como louco, comprova a nossa tese de que o masculino não consegue se libertar das forças destrutivas do inconsciente, pois o consciente não assimila e reorienta tais forças.

Uma dessas forças, como procuramos evidenciar, diz respeito à projeção da *anima* do narrador, ora na mãe, ora em Rosa, ambas figuras mórbidas. A mãe, sempre ausente, se faz presente na morte. Rosa vive entre dois mundos, o dos vivos – no qual sua existência é precária e não passa de um reflexo de Isabel – e o dos mortos, para onde ela se transporta em momentos de devaneios. Espécie de mãe-esposa, ela vive uma liberdade camuflada, já que se encontra presa ao passado de Isabel, levando a vida que Isabel deveria ter vivido, mas que Gabriel não permitiu.

Jung (1989), ao falar do instinto de incesto do herói em relação à mãe, reporta-se à ideia primitiva do renascimento pela penetração simbólica no ventre materno e ressalta a necessidade do sacrifício da libido. Na assertiva junguiana,

esse sacrifício não significa uma regressão, mas sim uma transferência bem-sucedida da libido para o equivalente simbólico da mãe, e, com isso, para um plano espiritual. No conto, o amor à primeira vista por Rosa, a seguir o fato de fazê-la repetir as mesmas atividades da mãe, nos faz concluir que o narrador não transfere de modo saudável a libido para a esposa, mas faz a esposa se deslocar da sua função para reavivar a imagem materna perdida no tempo.

A necessidade de sacrificar o filho decorre, justamente, dessa relação incestuosa com a mãe, já que a criança compõe a tríade: Isabel, Rosa e o próprio narrador, que pode ser o filho e vice-versa. Diante da impossibilidade de o protagonista realizar o sacrifício no plano psíquico, ele o faz derramando o sangue da criança.

Vimos com Mauss e Huber (2005) que existem dois modelos de sacrifício, os pessoais e os objetivos. O primeiro afeta diretamente a personalidade do sacrificante, enquanto, no segundo, os objetos reais ou ideais recebem de maneira imediata ação sacrificial. No conto, sobressai o segundo, já que o pai não passa pelo processo de melhora, mas de piora. Entretanto, compreendida como um ideal, a morte da criança favorece a linhagem feminina.

Na condição de louco e enfermo, o narrador simboliza a doença da razão ordenadora, ligada ao masculino. Conforme a psicologia junguiana, em detrimento da mãe que é o *mythos*, o inconsciente, o *logos*, é a razão e se encontra ligada ao pai, o qual representa a ordem, as proibições morais, sendo o representante do espírito e aquele que se opõe à impulsividade. O narrador, em tudo, age com impulsividade e, ao procurar imitar o pai na sua crueldade, pratica tudo aquilo que, moralmente, é proibido, como as orgias e a homossexualidade. Também infringe a Lei ao violentar mulheres e se relacionar com menores de idade, como podemos inferir das suas declarações a respeito da atração que os adolescentes exercem sobre ele.

O assassinato do filho confirma o fim dessa ascendência ligada ao pai, cuja razão sempre fora mascarada por uma falsa moral, já que todos eram transgressores em tudo. A morte do último descendente e o pai em clausura significam o fim dessa raça de homens hostis e a libertação do feminino. Todavia, no plano simbólico, o filho se une à sua ascendência materna. Em uma união mística com a mãe e a avó, já que o seu sangue de vítima inocente se mistura à terra, onde

elas estão enterradas. Por meio da força fecundante da chuva, a criança volta ao útero materno da Mãe Terra e a fecunda.

Mirella Faur (2011) ressalta que o oferecimento do sangue à Terra é uma tradição antiquíssima e sagrada, pois era usado pelas mulheres das culturas da Deusa como forma de agradecimento pelas dádivas recebidas. Nessas culturas, o sangue menstrual, da vida, era a oferenda das mulheres à Grande Mãe. A autora afirma que as sociedades patriarcais mantiveram o sacrifício do sangue, mas o desviou para os animais ou para o próprio homem. Faur afirma que o ideal “é oferecer o sangue em um lugar protegido da Natureza (bosque, jardim, praia, margem de um rio), em profunda comunhão com a Mãe Terra e com a consciência da sacralidade desse ato, simples, mas belo e profundo” (2011, p. 220, 221).

Movido por forças inconscientes, o narrador repete o gesto dos ancestrais. Sua oferenda se dirige à Mãe Terra e ao feminino. O lugar, tendo em vista a assertiva de Faur, é o campo que, simbolicamente, pode ser o jardim ou o bosque. Desse modo, o tema da morte sacrificial se encontra também atrelado ao Mito da Grande Mãe.

Com o enclaustramento e o sacrifício do filho, percebemos dois movimentos nas obras seguintes. A figura masculina, à exceção de Natércio, último representante do patriarcalismo, brota do filho sacrificado. O homem delicado, sensível e maternal tem como protótipo Daniel, o *animus* espiritualizado, que se desdobra em Giancarlo – modelo de homem fraco e preso ao próprio vício – e por fim, em Gregório, o pai de *As horas nuas*, que vive de maneira plena o processo de individuação. Do sangue desse filho andrógino nascem também as figuras femininas que, diferentes da Rosa do conto e de Isabel, não permitem ser enclausuradas nas normas rígidas do casamento.

Laura resguarda resquícios de Isabel, sendo a última vítima do casamento patriarcal. Entretanto, ela ousa ir contra as leis dessa instituição que a enclausura, mas o faz tardiamente, tendo em vista a própria libertação. O seu ato de coragem, em romper as muralhas da casa de Natércio, afigura-se como sacrificial. O sacrifício de Laura é pessoal e coletivo, pois favorece Virgínia, já que a filha se liberta das convenções sociais e das regras do casamento. Quanto ao aspecto social, ele pode ser averiguado em Patrícia, de *Verão no aquário*, que abdica de tudo aquilo que Virgínia renega. Patrícia, na sua função de escritora, tem o poder da palavra, portanto, de mudar a história.

Como vimos, a morte de Daniel e de Laura é sacrificial, uma espécie de troca pela saúde mental da filha e seu ingresso na sociedade. A menina, num primeiro momento, se recusa à integração social e busca no exílio o fortalecimento e a base para sua maturação psicológica. Para a psicologia do renascimento de Jung, a primeira experiência da transformação é mediada por um rito sagrado, que revela ao neófito a continuidade através de transformações e renovações provenientes da morte de um deus ou herói divino, sem, no entanto, o iniciado participar de maneira efetiva do rito.

Esse herói, em *Ciranda de pedra*, é Daniel. Virgínia não participa do rito da morte dos pais, no entanto esses acontecimentos são cruciais na sua transformação. Anos mais tarde, já adulta, ao cogitar acerca da possibilidade do suicídio, Virgínia quase reprisa o passado dos pais. Mas, numa decisão madura, encerra-se no quarto escuro, onde permanece por três dias, e, da noite primordial, representada pelo escuro, renasce novamente.

Virgínia passa por sucessivas provas, sendo as mais importantes a integração e a vivência do *animus* e o enfrentamento da sombra. Daniel, o *animus*, no aspecto positivo, é o guia interior de Virgínia, com quem aprende, logo cedo, o sentido real da morte. Virgínia é uma espécie de filha do pai, só que, diferente de Bruna, não é defensora de valores patriarcais. Com Daniel, ela descobre o valor da liberdade e do renascimento. Virgínia vive de maneira saudável o *animus*, ora projetado em Daniel, ora em Conrado, ambos delicados.

Ao transferir a libido para Conrado, na fase de transição da infância para a adolescência, Virgínia retira a libido do seio familiar, ocorrendo aquilo que Jung denomina de reassociação com o mundo dos instintos naturais. Ao realizar esse processo, ela reanima e reordena os conteúdos libidinosos oriundos do inconsciente. É um processo inverso ao do narrador de “O cacto vermelho”, que, incapaz de assimilar tais conteúdos, conserva-os na sua forma original e caótica, que rompem a unidade do consciente em forma de neurose ou esquizofrenia, como atesta o seu estado de loucura.

Outro aspecto que contribui para o crescimento psíquico de Virgínia é a realização da sombra, que ocorre ao final da narrativa. Esse lado sombrio da personalidade de Virgínia, que desperta nela o sentimento de inveja, amalgamado ao de ódio, é um componente importante para o seu amadurecimento. Ao reconhecer na irmã os sinais que levaram Laura à loucura, ela consegue mensurar o

valor das ações de Daniel e o seu sacrifício positivo, já que ele faz despertar nela a necessidade de se desvencilhar do mundo patriarcal de Natércio e do mundo doentio de Laura. Daniel se transforma em pássaro cativo para que a filha seja pássaro livre.

Em “O cacto vermelho”, o narrador não tem forças para sair do desfiladeiro, do poço no qual se lança depois da morte de Rosa, assim como não consegue olhar sua verdadeira face, pois sempre estivera escondida atrás da máscara, por detrás da *persona* de menino bom da infância e de homem mau na vida adulta. Ele se torna incapaz de ver a própria imagem e tampouco de ir ao encontro de si mesmo, atos fundamentais no enfrentamento da sombra, sempre projetada no pai.

O mal que o narrador do conto precisava sacrificar era intrínseco à sua personalidade. No entanto, para apaziguar a própria violência, ele desvia para o filho o desejo de morrer, ao contrário de Virgínia, que, logo na infância, percebe em seu comportamento as forças destrutivas ao matar insetos. O seu amadurecimento é decorrente também da descoberta de que o ser humano carrega em si o bem e o mal e que a supremacia de um sobre o outro depende de como são alimentados. A consciência dessa ambiguidade inerente à natureza humana nasce com Virgínia e é transferida para as personagens seguintes.

“O cacto vermelho” inicia com as lamentações do narrador: “Miséria, Miséria! Por que não pereceu ‘o dia em que nasci e a noite em que disseram: uma criança foi concebida?’” (TELLES, 1949, p.189). Lygia Fagundes Telles lança mão da intertextualidade ao realizar a paráfrase de Jó (3,3)<sup>17</sup>. Por meio desse recurso estilístico, o narrador compara as suas desgraças às desventuras do Jó, colocando-se na mesma situação de provação da fiel personagem bíblica. Todavia, diferente de Jó, ele não consegue sua redenção. Em comum, além do martírio, ambos oferecem holocausto a Deus: Jó, para purificar os filhos, enquanto o narrador oferece o filho em nome da própria purificação.

Em *Ciranda de pedra*, Virgínia se refere à possibilidade de existir fora do mapa um local chamado Ophir. Esse lugar também é citado por Jó, ao comparar a sabedoria divina ao ouro mais puro e fino da lendária cidade. Virgínia vislumbra uma

---

<sup>17</sup> Jó, cuja existência histórica é questionada, é o modelo arquetipo do homem fiel. Descendente de Abrão, ele conduz sua vida dentro da fé e, em troca, é agraciado por Deus com filhos e bens materiais. Satanás, desafia a fé e integridade de Jó e, para provar a devoção do seu servo, Deus lhe tira tudo. O livro de Jó narra a sua punção na vida, seguida da decadência e depois seu reerguimento por meio da fé (BÍBLIA SAGRADA. Trad. Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1990).

espécie de Ophir interior, cuja sabedoria é construída, à medida que cresce psicologicamente, enquanto o narrador de “O cacto vermelho” – que possuía, na infância, uma fé que parecia inabalável – não consegue passar pelas provações que lhe são impostas.

Essas duas narrativas, que consideramos exemplares para o conjunto da obra lygiana, apresentam desfechos bem diferentes. Enquanto o conto inicia com o narrador enclausurado e com lapsos de consciência, *Ciranda de pedra* apresenta uma narrativa linear, ocorrendo apenas momentos em que essa linearidade é quebrada, quando a personagem se volta para a sua interioridade ou revive momentos passados. No romance, é possível acompanhar a trajetória e a libertação de Virgínia, como ela mesma profere “vou abrir asas que me restam e partir. Outras terras, outras gentes” (TELLES, 2009, p.196), afirmando assim sua liberdade: “– Sou livre” (2009, p. 190); o narrador do conto é um pássaro engaiolado físico e psicologicamente.

Essa liberdade da qual Virgínia fala será buscada na viagem, o que culminará num outro renascimento, em outra Terra Mãe, onde não tenha um passado e pessoas que a julguem pela sua identidade. Também será a confirmação de sua individualidade e de sua identidade, ambas bem delineadas com a morte dos pais. Para tanto, ela precisa da volta à mãe, representada pela imagem arquetipal das águas, uma vez que: “A água leva-nos. A água embala-nos. A água adormece-nos. A água devolve-nos a nossa mãe” (BACHELARD, 2002, p. 136). Virgínia, que chegara a pensar em suicidar-se no mar, ao final da narrativa, escolhe nascer das águas, para, quem sabe, fincar raízes e assim construir sua casa, uma vez que já vivera o bastante.

Essa volta à mãe é algo recorrente na ficção lygiana. No entanto, ela frequentemente ocorre de maneira simbólica. Tal constatação nos leva a concluir que há sempre a atuação de uma mulher, ou da sua projeção numa imagem arquetipal, como a água ou o mundo vegetal, agindo em favor do amadurecimento psíquico dessas personagens que enfrentam a descida e, por conseguinte, a morte. Nas narrativas curtas, o espaço do sacrifício se encontra intrinsecamente ligado à natureza.

Destacamos o papel da figura materna na viagem iniciática, que está presente de maneira efetiva – como ocorre em *Verão no aquário* e em *As horas nuas* em que as mães agem diretamente no rito de passagem das filhas – ou

simbólica, com a presença do banho regenerador ou da chuva fecundante, como constatamos em *As meninas* e nos contos “Herbarium” e em “As cerejas”.

Nos contos em que os protagonistas são representantes do universo masculino, como em “O cacto vermelho” e “O tesouro”, além da imagem da água, há também a presença do sangue, princípio vital da vida. No primeiro, a água, sempre em forma de chuva, se faz presente nos momentos de revelação, ao final, é misturada ao sangue da vítima. Na segunda narrativa, há o enfrentamento do mar, que representa o inconsciente, e por conseguinte, a mãe. A segunda prova imposta ao menino é o da descoberta da morte, quando ao mergulhar no mar de gente, descobre simultaneamente os laços tênues entre vida e morte, e a sua própria sexualidade, representada pela imagem da prostituta nua e morta.

Edgar Morin (1997) destaca que “a purificação lava as máculas mortais que a vida profana acumula e faz penetrar no ‘sagrado’ isto é, na comunicação mágica com as forças de morte-renascimento” (p. 119). O autor afirma ser o banho o mais conhecido dos rituais de purificação sacramental, já que representa o mergulho nas águas originais, maternas. Compreendemos que as personagens envolvidas nos processo de amadurecimento psíquico terão suas forças renovadas ao mergulhar nas águas maternas ou na noite escura, símbolo do repouso primordial, de onde renascem.

No que concerne ao sentido sacramental e de volta à mãe, destacamos o banho de Ana Clara e de Raíza. Esta vive de maneira plena a volta à mãe primordial, representada pela água, e à mãe pessoal, que é Patrícia. A viagem de barco de Virginia e a passagem de Rosa Ambrósio pela sauna, também representam esse retorno ao mundo maternal. Em *As meninas* a mãe é uma figura ausente, cabendo a Lorena desempenhar esse papel em relação às amigas. Ana Clara não consegue se desvencilhar da imagem da mãe pobre e explorada, por isso prefere negá-la. Essa negação lhe impede de reconciliar com o mundo materno e equilibrar as forças inconscientes que lhe direciona a morte.

No que diz respeito ao sono, no sentido de noite primordial – onde são gerados os gérmenes da vida – sublinhamos os três dias decorridos de sono de Virgínia e da protagonista de “Herbarium”. Tal como Cristo, renascem no terceiro dia. O protagonista de “O cacto vermelho” também vivencia esse sono, no entanto, diferente das protagonistas, se perde na própria escuridão da mente, afetada pela

doença e pela melancolia eterna. Em *As meninas*, a morte de Ana Clara é metaforizada pelo sono e pela noite benfazeja que lhe acolhe.

Em *Verão no aquário*, Raíza dorme um período que ultrapassa as vinte quatro horas. Patrícia é quem lhe desperta: “Vamos acordar?” (2009, p. 2002). Diante do convite da mãe, Raíza pensa: “Tempo de dormir e tempo de acordar” (p. 2002). Raíza faz uma paráfrase de “Eclesiastes” (3,2) sobre a série de tempos, para ela, era chegado o momento de acordar e renascer.

Tendo em vista a perspectiva do *Bildungsroman* apresentada por Ferreira Pinto (1990), *As horas nuas* caracterizam-se como romance de renascimento. Na narrativa, Rosa, a atriz e suas *personas*, para alcançar algo mais valioso e satisfatório, que é a integração do EU, precisa desistir da inserção social. Todavia, antes de fechar, para sempre, as cortinas do palco e abrir as cortinas da velhice, ela planeja representar a sua última peça.

A peça que Rosa almeja interpretar é *Doce pássaro da juventude*, de Tennessee Williams, que põe em cena a decadência de Alexandra Del Lago, estrela de cinema. Rosa quer voltar ao palco para representar, quem sabe, sua própria vida. Reportando-nos à teoria do imaginário de Gilbert Durand, sobre a face positiva do tempo, observamos a inserção da personagem no percurso temporal e no devir. A aceitação da velhice significa, sobretudo, a domesticação do tempo, o qual não se lhe afigura mais como fatalidade cega. Por fim, por meio da imaginação criadora de atriz, ela domesticará as forças mortíferas de Cronos.

A título de conclusão, voltamo-nos para o cacto vermelho do sacrifício, aparentemente estéril, já que não propicia o renascimento do narrador. Essa narrativa torna-se exemplar e fecunda à escrita da autora. Relegado ao ostracismo, esse conto apresenta alguns traços que marcam a obra ficcional posterior de Lygia Fagundes Telles. O cacto vermelho de sua escrita, áspero e espinhoso preserva, no seu cerne, no coração da escrita, a água fecunda de temas como o crescimento e a libertação do feminino em detrimento do apagamento dessa linhagem de homens brutalizados. Assim, do coração selvagem desse filho pródigo jorra o sangue fertilizador da escrita lygiana, que é benfazejo, pois faz germinar uma nova consciência feminina, cujo exemplo é Virgínia que servirá de protótipo para a mulher na ficção da autora.

## REFERÊNCIAS

### DA AUTORA

TELLES, Lygia Fagundes. O cacto vermelho. In: *O cacto vermelho*. São Paulo: Mérito, 1949.

\_\_\_\_\_. O tesouro. In: *O jardim selvagem*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

\_\_\_\_\_. *Durante aquele estranho chá*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

\_\_\_\_\_. *Conspiração de nuvens*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

\_\_\_\_\_. Herbarium. In: *Seminário dos ratos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *Invenção e memória*: São Paulo: Companhia das Letras: 2009.

\_\_\_\_\_. *Ciranda de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras: 2009.

\_\_\_\_\_. *As meninas*. São Paulo: Companhia das Letras: 2009.

\_\_\_\_\_. *Verão no aquário*. São Paulo: Companhia das Letras: 2010.

\_\_\_\_\_. *As horas nuas*. São Paulo: Companhia das Letras: 2010.

\_\_\_\_\_. *A disciplina do amor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980; São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. As cerejas. In: *Um coração ardente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

## SOBRE A AUTORA

*CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA*: Lygia Fagundes Telles. nº 5. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

CARROZZA, Elza. *Esse incrível jogo do amor*: a configuração do relacionamento 'home-mulher' na obra de Maria Judite de Carvalho e Lygia Fagundes Telles. São Paulo: Hucitec, 1992.

COELHO, Nelly. N. (Org.). *Seleta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

*ENTRELIVROS*. Lygia Fagundes Telles: a força violenta da vida. São Paulo. Nº 29, p.22-31, 2007.

LAMAS, Berenice Sica. *O duplo em Lygia Fagundes Telles*: um estudo em literatura e psicologia: Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

LUCENA, Suênio Campos de. *Memória e esquecimento na obra de Lygia Fagundes Telles*. 2008. Tese (Doutorado) Universidade de São Paulo, 2008.

PAES, José Paulo. Entre a nudez e o mito. In: PAES, José Paulo. *Transelíturas*. São Paulo: Ática, 1995. p. 41-45.

\_\_\_\_\_. Ao encontro dos desencontros. In: Lygia Fagundes Telles. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo: IMS. n. 5, p. 70-83, 2002.

PEDRA, Mabel Knust. *Sombras silenciosas*: estranheza e solidão em Lygia Fagundes Telles e Edward HopPer. Niterói: Editora da UFF, 2013.

PERIN, Lusia, F. P. *As várias faces de um mesmo protótipo de personagem nos romances de Lygia Fagundes Telles*. Goiânia: UFG, 1994. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1994.

PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino*: quatro exemplos brasileiros. São Paulo: Perspectiva, 1990.

SANTIAGO, Silviano. O avesso da festa (posfácio). In: TELLES, Lygia Fagundes. *Ciranda de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SANTOS, Isabel de Souza. *A representação parental no romance de Lygia Fagundes Telles: atualização e transgressão de modelos míticos*. 2012. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2012.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*. 2ª. ed. Goiânia: Editora UFG, 2001.

\_\_\_\_\_. *Dispersos e inéditos: estudos sobre Lygia Fagundes Telles*. Goiânia: Cãnone Editorial, 2009.

## GERAIS

ALLEAU, René. *A ciência dos símbolos*. Trad. Isabel Braga. Edições 70, 1982.

ALMEIDA JR., Os conceitos de arquétipos em Carl Gustav Jung e Mircea Eliade. In: CUNHA, Betina Ribeiro Rodrigues (org.). *Entre o mito, o sagrado e o poético: ecos de uma sinfonia*. 1ªed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003, p. 144- 161.

ANTONELLO, Pierpaolo. Apresentação. In: GIRARD, René, *O sacrifício*. Trad. Margarita Maria G. Lamelo. São Paulo: É-Relizações, 2011.

ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente*. Trad. Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

AUERBACH, Eric. *Figura*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Editora Ática, 1997.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2ª. ed. São Paulo: Martins fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre a imaginação das forças*. Trad. Maria Ermantina de Almeida P. Galvão. 3ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

*BÍBLIA SAGRADA*. Trad. Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1990.

BILEN, Max. Literatura e iniciação. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. SUSSEKIND, Carlos et tal. 4ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 586-589.

BLOCH, Howard. *Misoginia Medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Rio de Janeiro: Editora, 34,1995.

BORGES, Luciana. *O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Jung*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2012.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. 18ª. ed. Petrópolis: Vozes, 2004. v. I.

\_\_\_\_\_. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1987. v. II.

\_\_\_\_\_. Teatro grego: *tragédia e comédia*. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

\_\_\_\_\_. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia e da religião romana*. 2ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1993.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: história de deuses e heróis*. Trad. David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

CÁNOVAS, Suzana Y. M. O labirinto em *O ciclo das águas*, de Moacyr Scliar. 1983. Dissertação (Mestrado). UFRGS- Porto Alegre, 1983.

\_\_\_\_\_. O mito da Grande Mãe Terrível: estudo do conto “Petúnia”, de Murilo Rubião. In: BORGES, Luciana; FONSECA, Pedro Louzada (orgs.). *A mulher na escrita e no pensamento: ensaios de literatura e percepção*. Goiânia/FUNAPE/DEPECAC, 2013, p.95-106.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alan. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 23ª, ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

DABEZIES, André. Mitos primitivos e mitos literários. In: BRUNEL, P. *Dicionário de mitos literários*. Trad. SUSSEKIND, Carlos et al. 4ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 730 -735.

DASTUR, Françoise. *A morte: ensaio sobre a finitude*. Trad. Maria Tereza Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

DURAND, Gilbert. *Mito e sociedade: a mitanálise e a sociologia das profundezas*. Trad. Nuno Júdice. A regra do jogo, 1983.

\_\_\_\_\_. *Campos do imaginário*. Trad. Maria João Batalha Reis. Instituto Piaget: Lisboa, 1996.

\_\_\_\_\_. *As estruturas antropológicas do imaginário*. 3ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. *Mito e realidade*. 6.ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. Mito do eterno retorno. Trad. José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

\_\_\_\_\_. *Tratado de história das religiões*. Trad. Natália Nunes e Fernando Tomaz. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Trad. Waldeia Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FRANZ, Marie- Louise von. *A sombra e o mal nos contos de fada*. Trad. Maria Christina Penteado Kujawaski. 3ª. ed. São Paulo: Paulus, 2002.

\_\_\_\_\_. O processo de individuação. In: JUNG, C. G. (org.). *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. 2ª. ed. (especial).Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p. 2007, p.307.

\_\_\_\_\_. *O feminino nos contos de fadas*. Trad. Regina Grisse de Agostinho. 3ª. ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

\_\_\_\_\_. *Os sonhos e a morte: uma interpretação junguiana*. São Paulo: Cultrix, 1995.

FAUR, Mirella. *Círculos sagrados para mulheres contemporâneas*. São Paulo: Pensamento, 2011.

FILHO. Alberto Pereira Lima. *O pai e a psique*. São Paulo: Paulus, 2002.

FONTELA, Orides. *Poesia reunida*. São Paulo: Cosac Naify:Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

FRYE, Notthrop. *Fábulas de identidade*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Alexandria, 2000.

\_\_\_\_\_. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Coutrix, 1973.

FREUD, Sigmund. *A história do movimento psicanalítico: artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XIV.

\_\_\_\_\_. *Totem e tabu e outros trabalhos*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XIII.

GROSZ, Elizabeth. *Corpos reconfigurados*. *Caderno Pagu*. Campinas, SP, n.14, p.45-86, jun. 2015.

HARDING, M. Esther. *Os mistérios da mulher antiga e contemporânea: uma interpretação psicológica do feminino*. Trad. Maria Elci S. Barbosa, Vilma H. Tanaka. São Paulo: Paulus, 1985.

HENDERSON, Joseph L. Os mitos antigos e o homem moderno. In: In: JUNG, C. G. (org.). *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. 2ª. ed. (especial). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p. 133-205.

HESÍODO. *Teogonia; Trabalhos e dias*. Trad. Sueli Maria de Regino. São Paulo: Martin Claret, 2010.

JUNG, Carl Gustav. Chegando ao inconsciente. In: \_\_\_\_\_. *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. 2ª. ed. (especial). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p. 15- 131.

\_\_\_\_\_. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 5ª. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

\_\_\_\_\_. *A vida simbólica*. Trad. Araceli Elman e Edgar Orth. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

\_\_\_\_\_. *Símbolos da transformação*. 2ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1989.

LEVY, Ann-Déborah. Dioniso: a evolução do mito literário. In: BRUNEL, P. *Dicionário de mitos literários*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 233-234.

LIBORIEL, Hughes. As fiandeiras. In: BRUNEL, P. *Dicionário de mitos literários*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. Trad. Mario Krauss e Vera Barkow. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MAÇANEIRO, Marcial. *O labirinto sagrado: ensaios sobre religião, psique e cultura*. São Paulo: Paulus, 2011.

MÁGDALA, Maria; LELOUP, Jean-Yves. *O evangelho de Maria*. Trad. Lise Mary A. Lima. 10ª. ed. Petrópolis: Vozes, 2006.

MAFFESOLI, Michel. *A sombra de Dionísio*: contribuição a uma sociologia da orgia. Trad. Aluizio Ramos Trinta. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

MAILLANT, Charles. *O código dos sonhos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. *Sobre o sacrifício*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Rio de Janeiro: Forense- Universitária, 1987.

MOREAU, Alan. Dioniso antigo, o inatingível. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. SUSSEKIND, Carlos et tal. 4ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 239-247.

MORGAN, Charles Langbridge. *Sparkenbroke*. Trad. Mário Quintana. 1ª. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Trad. Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1997.

OBATA, Regina. *O livro dos nomes*. São Paulo: Círculo do livro, 1986.

PEDRO, Joana Maria. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. *História*, São Paulo, vol.24, n.1, pp.77- 98. Disponível em: [www.scielo.br/scielo.br/pdf/hist/v24n1/a04v24n1.pdf](http://www.scielo.br/scielo.br/pdf/hist/v24n1/a04v24n1.pdf).

PERERA, Sylvia. *Caminho para a iniciação feminina*. Trad. Aracéli M. Elman. São Paulo: Editora Paulinas, 1985.

PLATÃO. *A república*. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1997.

REGINO, Maria Sueli de Oliveira. *Verde luna: o drama agro-lunar na dramaturgia de Garcia Lorca*. Goiânia: UFG, 2007. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2007.

RENÉ, Girard. *O sacrifício*. Trad. Margarita Maria G. Lamelo. São Paulo: É Realizações, 2011.

\_\_\_\_\_. *O bode expiatório*. Trad. Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2004.

\_\_\_\_\_. *A violência e o sagrado*. Trad. Martha Conceição Gambine. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1990.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/ contexto*. Coleção Debates. 3ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SCHIAVO, José. *Dicionário de personagens bíblicos: Antigo e Novo Testamento*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1965.

SCHÜLLER, Donald. *Plenitude perdida: uma análise das sequências narrativas no romance Dom Casmurro, de Machado de Assis*. Porto Alegre: movimento, 1978.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979.

SIGANOS, André. *Le minotaure et son mythe*. Paris: PUF, 1993.

SPALDING, Tassilo Orfeu. *Dicionário da mitologia Latina*. São Paulo: Cultrix, 1993.

TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

\_\_\_\_\_. O imaginário da morte na literatura. In: SANTOS, Dulce. O. A.; TURCHI, Maria Zaira (Orgs.). *Encruzilhadas do imaginário: ensaios sobre literatura*. Goiânia: Cânone, 2003, p 129-145.

TUZET, Hélène. Adônis. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. SUSSEKIND, Carlos et tal. 4ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 9-17.

VERNANT, Jean Pierre. *Mito e religião na Grécia Antiga*. Trad. Joana Angélica D'Ávila Melo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

XAVIER, Elóida. *A casa na ficção de autoria feminina*. Florianópolis: Mulheres, 2012.

WARIN, François. Georges Bataille e a Maldição da literatura. In:  
<http://www.revistas.usp.br/discurso/article/viewFile/37779/40506> em 16/02, 2017, v. 5, n.5, p. 55-63.