

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

A re-MITO-logização de Narciso
em Clarice Lispector e Nicole Brossard
(A Paixão Segundo G.H. e Le Désert Mauve)

VIVIANE DA SILVA GOMES

RECIFE, 2003

VIVIANE DA SILVA GOMES

**A re-MITO-logização de Narciso
em Clarice Lispector e Nicole Brossard
(A Paixão Segundo G.H e Le Désert Mauve)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura.

Orientador:
Prof. Dr. Sébastien Joachim

2003

**A re-MITO-logização de Narciso em Clarice Lispector e Nicole Brossard
(A Paixão Segundo G.H. e Le Désert Mauve)**

Viviane da Silva Gomes

Tese aprovada pela Banca Examinadora composta pelos Professores:

Dr. Sébastien Joachim
(Orientador)

Dra. Danielle Perin Rocha Pitta

Dr. Ricardo Bigi de Aquino

Recife, 21 de agosto de 2003.

Obrigada,

A Deus e à família amada pela paciência em dividir o trajeto do saber.

Ao Professor Sébastien, meu orientador, pela bibliografia disponível, pelos puxões de orelha, por ser um amigo.

A Eraldo, Diva, meninas da biblioteca e todos do departamento que me orientaram e compactuaram nesse processo de crescimento.

Aos professores do curso que pontuaram os momentos do conhecimento com a sua sabedoria.

Aos colegas do mestrado por cruzarem meu destino, regando-o com conselhos e trocas.

À Kátia, companheira e amiga, Florita, Graça, Rosana, Clarissa, Ilsia, por saberem ouvir e compartilhar.

Aos professores Ricardo Bigi e Danielli-Pitta pelas averigüações na banca de avaliação.

DEDICATÓRIA

Aos passageiros de uma vida que me vestem de sorrisos e lágrimas: minha mãe, minha irmã, minha filha, meu filho. Obrigada.

SUMÁRIO

RESUMO/RÉSUMÉ.....	08
CAPÍTULO INTRODUTÓRIO.....	11
PARTE I - AS VÁRIAS FACES DO MITO.....	14
1 – O MITO E O HOMEM.....	15
1.1 Definição e funcionalidade.....	16
1.2 O mito revitalizado na era moderna: a literatura e o pensamento ocidental.....	18
1.3 A antropologia e o mito.....	24
1.4 A re-MITO-logização nos meios de comunicação.....	27
1.5 O mito e o psiquismo.....	29
PARTE II - AS ESTRUTURAS DO MITO.....	32
1 - O TRAJETO ANTROPOLÓGICO DO MITO.....	33
1.1 Mitos florais: Narciso.....	34
2 - O MITO E O IMAGINÁRIO.....	39
2.1 Regime diurno.....	41
2.1.1. – As faces do tempo.....	42
2.1.1.1 Símbolos teriomórficos.....	42
2.1.1.2 Símbolos nictomórficos.....	43
2.1.1.3 Símbolos catomórficos.....	44
2.1.2. – O cetro e o gládio.....	44
2.1.2.1 Símbolos ascensionais.....	45
2.1.2.2 Símbolos espetaculares.....	45
2.1.2.3 Símbolos diaréticos.....	45
2.1.2.4 Estruturas heróicas ou esquizomorfas.....	46
2.2 Regime noturno.....	47
2.2.1. – A descida e a taça.....	47
2.2.1.1 Símbolos da inversão.....	47
2.2.1.2 Símbolos da intimidade.....	48
2.2.1.3 Estruturas místicas do imaginário.....	49
2.2.2. – Do denário ao pau.....	50
2.2.2.1 Símbolos cíclicos.....	50
2.2.2.2 Do esquema rítmico ao mito do progresso.....	50
2.2.2.3 Estruturas sintéticas do imaginário e estilos da história.....	51

3 – O MÉTODO E OSÍMBOLO	52
3.1 Metodologia.....	52
PARTE III - NARCISO AO REVERSO	54
1- O DRAMA AGROLUNAR: MORTE E VIDA	55
1.1 Metamorfose.....	58
1.2 Morte.....	68
2- A JORNADA INTERIOR	78
2.1 O laço.....	79
2.2 O espelho.....	94
3- O SACRIFÍCIO LUNAR	106
3.1 Inquietude no amor.....	107
3.2 Incomunicabilidade.....	116
CONSIDERAÇÕES FINAIS - O MITO DESCOBERTO	130
BIBLIOGRAFIA	133
ANEXO	145

RESUMO

Na intersecção entre os estudos brasileiros e canadenses, esta pesquisa procura explorar o mito de narciso nos romances *A paixão segundo GH* e *Le Désert mauve*, respectivamente de Clarice Lispector e Nicole Brossard. O enfoque teórico baseia-se principalmente na obra de Gilbert Durand *As estruturas antropológicas do imaginário* (2001), conhecidas pelo seu dinamismo simbólico das imagens. Serão particularmente focalizadas as vozes das minorias femininas e homossexuais. Extraímos sobretudo da teoria invocada uma prática de leitura do mito. O mito como narrativa decompõe-se em mitemas ou elementos essenciais. Através destes emergem Narciso e Eco nos romances analisados. Por exemplo, levantamos neles os seis mitemas seguintes: a metamorfose, a morte, o laço, o espelho, a inquietude no amor, a incomunicabilidade. São todos elementos dinâmicos do cenário narrativo, de sua trajetória, da circularidade do seu discurso. Veremos que as imagens que os nutrem são de índole noturna (nos termos de Gilbert Durand), em razão de um *schème* dominante de tipo agrolunar evidenciado pelos símbolos indicando: sacrifício, morte, túmulo. O que não se opõe à pregnância das imagens de vida e de ressurreição. A constelação das imagens denuncia também um *schème* eufemizante. Daí decorre um feixe de símbolos da intimidade, ou seja, de imagens de redução dos movimentos, de silêncio, de minimização, assim como da presença marcante da deusa lunar. Além desse fluxo imagístico, manifesta-se também uma simbologia diurna através das representações da luz, dos símbolos celestes, do olhar, do Deus solar, que nos introduzem a um regime diurno e polêmico do imaginário. O problema da interpretação dessas obras reside exatamente na descoberta do modo como a escritura de duas obras de contextos culturais diferentes tenta conciliar os caminhos míticos contraditórios em que se enveredem, envolvendo sobremaneira o mito de Narciso em seu universo.

RÉSUMÉ

Dans l'intersection des études brésiliennes et canadiennes, cette recherche a pour but de découvrir et de donner à lire le mythe de Narcisse dans deux romans: *A paixão segundo GH*, de la brésilienne Clarice Lispector, et *Le désert mauve* de la québécoise Nicole Brossard. L'approche théorique est principalement basée sur l'oeuvre de Gilbert Durand, *As estruturas antropológicas do imaginário* (2001), connue pour son exploration en profondeur du mythe et du dynamisme symbolique des images. On s'attachera surtout à l'étude des voix des minorités féminines et homosexuelles. L'intégration de la théorie avec la pratique s'effectue dans un parcours narratif qui décompose le mythe en six constituants appelés mythèmes. Ces éléments servent de tremplin à l'émergence de la double figure de Narcisse et Echo dans les romans à l'étude. En l'occurrence, nous détacherons six mythèmes: la métamorphose, la mort, le lien, le miroir, l'inquiétude dans l'amour, l'incommunicabilité. Le résultat est une trajectoire narrative marquée par la circularité entre les deux régimes de l'imaginaire de Durand, le diurne et le nocturne. D'abord, le nocturne paraît prédominer dans les schèmes, les symboles et les images. Dans cette espèce de cycle agrolunaire, sont en relief les images du sacrifice, de la mort et du tombeau, sans nier toutefois la traversée de la vie et de la résurrection. Ce climat d'image démontre une écriture de l'euphémisation marquée de symboles de l'intimité, complétés par la réduction des mouvements, par le silence, par la minimisation et par le triomphe de la présence de la déesse lunaire. Rencontrer aussi, dans les textes interviennent également des schèmes et des symboles diurnes: çà et là apparaissent des représentations de la lumière, du monde céleste, du regard, du dieu solaire. En somme, l'interprétation a pour problème de dénouer le même noeud gordien que celui imposé à l'écriture dans son conflit des imaginaires: il s'agit de voir comment les deux romans s'efforcent habilement de concilier deux pôles antithétiques de l'imagination créatrice sans abdiquer de leur logique propre au sein d'une structure narrative prégnante du mythe de Narcisse.

“Dizem que o que todos procuramos é um sentido para a vida. Não penso que seja assim. Penso que o que estamos procurando é uma experiência de estar vivos, de modo que nossas experiências de vida, no plano puramente físico, tenham ressonância no interior do nosso ser e da nossa realidade mais íntimos, de modo que realmente sintamos o enlevo de estar vivos.”

Joseph Campbell

Capítulo Introdutório

A visão positivista da realidade relega o mito a um espaço fantasioso. Detem-se nos escritos de pendor racionalista, sem se dar conta que os mitos e ritos ocupam momentos essenciais da vida cotidiana: formatura, casamentos, nascimento do filho, funerais, rituais.

Os mitólogos do segundo pós-guerra chamaram a atenção sobre o dinamismo do mito nas ações costumeiras, não o restringem à literatura oral, mas estendem a sua influência à vida social e à arte.

A sabedoria dos antigos reformulou-se, e as imagens de Deus multiplicaram-se. As narrativas de origem servem ao propósito de eufemizar a máscara nefasta da morte, situando-se o ser em questões primordiais quer seja no Haiti, Austrália, Brasil, África, Canadá ou em outras localidades.

O mito capturou o espírito através das novas investidas com pesquisadores como Eliade, Durand, Bachelard, Jung, Campbell, entre outros. Os quais ratificam o poder empreendido pelo mesmo, cuja simbologia encontra-se obscurecida pela vida moderna. Esta sepultou as mensagens ancestrais debaixo das tecnologias e da massa das informações.

As novas ciências mantiveram as investigações longe dos mitos, num processo de desmitologização. É perceptível o descaso do povo brasileiro para com os índios, que estão nas raízes nacionais. Fecham-se ouvidos e olhos na adesão a uma civilização de riquezas culturais, conforme constatado na tese recente da doutora Graça Graúna intitulada: *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil*.

Campbell expressa que, ao introduzir-se nos estudos comparativos, identificou aspectos convergentes nas narrativas dos índios americanos, com o hinduísmo e os discursos das freiras católicas. Confirma-se que há um tema universal adaptado por cada cultura a fim de corresponder aos anseios da alma do povo: “caso não esteja atento aos temas paralelos, você julgará que são histórias muito diferentes, mas não são.” (1990:12)

Afloram dessas constatações, os arquétipos junguianos reorganizados por Gilbert Durand que estudou os mitos em diversas situações, por uma base comum aos povos: os símbolos e os arquétipos. Estes, segundo Jung estão no inconsciente de todas as culturas. Todas partilham de mitos similares que vêm à tona em períodos divergentes.

Segundo Christopher Lasch, o século XXI identificou-se explicitamente como uma sociedade narcisista, formada por indivíduos competitivos, egocêntricos, que praticam o culto ao corpo erotizado pela mídia, a perda da auto-estima, a desatenção com a terra, o esquecimento da religião e seus ensinamentos. Evoluiu-se por entre uma geração cujos comportamentos beiram o patológico.

Pequenas minorias procuram brechas no desgoverno implantado e lutam contra a desmitologização ambiente. Traçam programas espirituais, recorrem à meditação, congregam-se para fortificar um Deus e repensar os valores morais.

Em meio ao universo fragmentado e pontuado pelas guerras, Clarice Lispector e Nicole Brossard focalizam nos seus romances a existência, o social e a moral. Seu espaço literário é partilhado por vozes femininas, de homossexuais e de marginalizados.

A investigação conduziu-se de modo a trabalhar o mito de Narciso em duas obras: *A paixão segundo GH* e *Le désert mauve*, numa perspectiva comparatista, alicerçada nas Estruturas Antropológicas do Imaginário de Gilbert Durand. Tal empreendimento porá acento sobre os mitemas que descrevem Narciso e a ninfa Eco: a incomunicabilidade, a inquietude no amor, o espelho, o laço, a morte e a metamorfose.

A pesquisa se divide em três capítulos: o primeiro **As várias faces do mito** esboça um breve panorama do poder do mito centralizado no pensamento ocidental. Resgata-se o valor histórico do mito face à razão, além de seu caráter sagrado e profano. Observar-se-ão também a ação do mesmo nos meios de comunicação e a remitologização que tanto a psicanálise quanto a antropologia conseguiram. São estas algumas áreas responsáveis pela revalorização do mito hoje.

O segundo capítulo tem três etapas: a primeira destaca **A fortuna crítica de Narciso** na literatura e na psicanálise. A segunda condensa **a estrutura antropológica do imaginário durandiano**, com as vertentes duplas: regime diurno e regime noturno. O estudioso evidencia os símbolos de que a sociedade se veste para confrontar-se com a efemeridade temporal, com as faces do tempo, com vista de arcar com o medo e a angústia perante o devir. Nesse combate, as armas diurnas indispensáveis são representadas pelas imagens do Cetro e do gládio; de outro lado, as imagens noturnas encontradas são simbolizadas por a descida e a taça, do denário ao pau. A terceira etapa

desenvolve a **mitodologia**, ou seja, os passos, orientados pelo teórico, que o pesquisador deve seguir para organizar sua investigação.

O terceiro capítulo detém-se na **análise sincrônica e diacrônica dos romances epigrafiados**. Recorreu-se a gestos, cenas, diálogos, palavras, deslocamentos, metáforas que guiassem a comprovação das presenças dos mitemas escolhidos nas narrativas, teleguiados pelas temáticas existencial e homossexual. Contudo, as obras também despertam um conflito com a criação literária, cuja metalinguagem é corrente, além dos apelos ao mundo espiritual com a solicitação da Deusa Mãe vestida de Virgem Maria ou de divindades lunares.

Percebe-se nas análises que os mitemas impulsionam a narrativa. Objetos técnicos tal como o espelho que, em *A paixão segundo GH*, contrói-se pelo olhar da empregada, enquanto em *Le désert mauve* erige-se pela visão das amantes lésbicas, no mito, realçou-se pelo olhar à fonte. O espelho conduz às ações das personagens.

O mito de Narciso emerge no texto ladeado pelos símbolos diurnos teriomórficos, nictomórficos e catamórficos. Estes despertam outras constelações simbólicas que lutarão para garantir o mal distanciado.

Para finalizar, focalizam-se os recursos estilísticos da escritora Nicole Brossard e as metamorfoses que o romance pontua através das cópias da obra anexadas.

PARTE I - AS VÁRIAS FACES DO MITO

PARTE I – AS VÁRIAS FACES DO MITO

Os capítulos que constituem esta parte, empreendem uma visão reflexiva sobre o mito nas ciências humanas: filosofia, psicanálise, história, literatura, entre outras, cujos aspectos multifacetados reacendem o poder axiomático do imaginário. Conseqüentemente, a remitologização.

CAPÍTULO 1. O MITO E O HOMEM

“-----Estou procurando, estou procurando.” (1998:03) Clarice Lispector ecoa o paradigma do homem moderno em busca angustiante de respostas a eternos questionamentos como: Para onde irei? Quem sou? Em que momento me perdi? Teorias, religiões, tecnologias, guerras e misérias deixam o “eu” caminhar incerto, sem proteção, alienado.

A contemplação do mundo revela identidades mutantes e sempre por se refazer. Criou-se um universo fragmentado que luta entre a destruição, construção, reconstrução. No entanto, essa luta se repete, conforme a teoria de Eterno Retorno de Nietzsche.

Na ânsia de vencer seus temores e com o vago instinto de entender o mistério da vida, o homem hordieno se voltou para suas raízes ancestrais. A sociedade recorreu a Narciso, Dionísio, Prometeu, Deusa Mãe, que se tornam divindades literárias capazes de auxiliar as vozes das minorias femininas e homossexuais.

Clarice Lispector consagrou-se com o primeiro romance *Perto do coração selvagem*. Segundo Nádya Gotlib trata-se de um espaço feminino envolto em sons, claridades e pleno de imagens, que emergiu no momento em que a crítica dirigia-se às ficções regionais. Nicole Brossard ergueu-se contra a opressão às minorias homossexuais femininas no discurso patriarcal do Canadá. Ambas inventaram uma linguagem e um estilo que fremem no cotidiano entre o estranho e o familiar direcionados a um público especial, cuja interpretação desembocará na primazia da origem, do ser no mundo, do contato com o outro e principalmente no expressar o inexprimível: “A escritura de Clarice move-se por entre fissuras do inominável, na busca de nomear o que não se pode dizer, e então cria concavidades de sombras surpreendentes ou as não menos radiantes revelações.” (VIANA, 1995:81) Já acerca de Nicole Brossard, Katia Stockman revela o seguinte:

“Sa démarche littéraire se place au coeur d’une conscience féministe d’Avant-garde. Son écriture est fluide, sensuelle et affectionne l’ellipse autant dans sa poésie que dans ses romans, où ses personnages ne révèlent jamais que par allusion leurs sentiments. Toute son oeuvre relève ainsi d’un univers poétique complexe, ouvert sur le monde et à la fois très intériorisé.” (2002:01)

A ação narrativa de Brossard, *Le Désert Mauve*, desenrola-se num ambiente matriarcal em que as feiticeiras dançam e em que se repetem gestos, paisagens e palavras. O mundo de Lispector eclode, entre a Deusa Mãe, o Deus Solar e Narciso, numa recorrência de vida-morte-ressurreição.

A investigação neste capítulo apresenta um panorama do mito, de seu lugar no pensamento ocidental e de sua revalorização na era moderna, principalmente no domínio da antropologia do imaginário.

1.1 DEFINIÇÃO E FUNCIONALIDADE DO MITO

Narciso tem sido considerado uma das mais fascinantes histórias da mitologia grega. Um jovem de exuberante beleza vagava pela floresta quando se deparou com sua imagem num lago. Ocorreu-lhe uma intensa admiração que lhe trouxe a vida. Caiu n’água e morreu afogado. No entanto, vive metamorfoseado numa flor denominada Narciso.

Essas e outras narrativas mitológicas são contadas e recontadas numa fusão de mistério, credibilidade, incertezas e foram admiradas e revividas pelo homem moderno, poetas, ensaístas e oradores. No entanto, as divindades e episódios expressados pelos antigos, através das diversas religiões da Grécia e da Roma antiga, não são mais cultuados como deuses; receberam a designação de mito.

Etimologicamente, o termo grego *mythos* significa “narrativa, fábula, lenda, mito”. Contudo, é também um termo de natureza ambígua por retratar, segundo Walter Burkert: “O ilógico, inverossímil ou impossível, talvez imoral, e, de qualquer modo falso, mas ao mesmo tempo compulsivo, fascinante, profundo e digno, quando não mesmo sagrado”. (1981:15)

O dicionário de simbologia de Manfred Lurker, apresenta o mito como uma base de questionamentos, cuja característica é “uma interpretação de significado da realidade por meio da imagem, tornando esta realidade compreensível, porém não através de conceitos e teorias

científicas, mas por meio de apelo a um mundo imaginário de seres divinos e semidivinos, de heróis historicamente inexistentes, de criaturas e elementos fantásticos.” (2000:447).

Os primeiros filósofos da Escola Jônica perceberam quão paradoxal era a situação do mito: por um lado surgiu como relatos para explicar a realidade, o que existe de concreto; por outro, recorreu-se ao sobrenatural, à magia, ao mistério, elementos que não podiam ser elucidados. Como explicar algo com o inexplicável?

Baseado nessas idéias contraditórias, o pensamento filosófico-científico gerou uma ruptura na consciência mítica justificadora da realidade. Assim associou-se o mito ao espaço sócio-cultural de um determinado povo. Contudo, ele não se extinguiu, mesmo tendo seu principal objetivo, o poder de explicar a realidade, enfraquecido.

De acordo com Danilo Marcondes, essa transformação no papel primordial do mito não sucedeu por acaso. A civilização micênico-cretense, na Grécia, enfrentou uma decadência religiosa e política. As cidades-estado foram fundadas e direcionaram a sociedade a uma nova ordem econômica.

Além disso, essas cidades-estado constituíram-se pólos comerciais importantes e pontos de encontro de diversas castas sociais, o que ocasionou um interculturalismo, evidenciado nas justificativas divergentes obtidas por cada povo relativas à criação do universo e do homem. Houve assim um choque nesse “caldeirão cultural” que relegou o mito ao ostracismo.

Essa profusão de informações encaminhou o pensamento científico, fundado por Tales da escola de Mileto, apoiado pela noção de causalidade, a diligenciar esclarecimentos sobre a gênese dos seres animados e inanimados. Inaugurou-se a ciência no universo grego, a razão, o logos que diverge do mito pelo discurso racional, objetivo, argumentativo que preza convencer o outro baseado em fatos concretos.

No entanto, a ruptura da filosofia com o mito não foi integral. O seu poder simbólico forneceu aos pensadores imagens, apropriadas por Platão, a fim de ressaltar em seu discurso temas associados ao mito da alma, no *Fedro*, ou a trilogia de mitos que incluiu o sol, a linha dividida e a caverna, na *República*.

Com o nascimento do cristianismo, o mito permaneceu a designar ficção em contradição com a verdade absoluta decretada pelo pensamento judaico-cristão que se fundamentou na constatação histórica de seu poeta maior, Jesus Cristo: ele tinha família,

nasceu, viveu e morreu num determinado período. Não se tratava dessa forma, para eles, de um mito.

O modelo heliocêntrico do cosmo proposto por Nicolau Copérnico, Giordano Bruno, Galileu Galilei e Johannes Kepler, por volta do século XV, operacionalizou uma revolução na ciência. Dessa forma, o ser humano se deu conta que dispunha de um espírito crítico gerador de discussões éticas e religiosas.

No entanto, os valores sociais, enfatizados outrora, foram observados na idade moderna com certa ironia e descrença. O homem não se firmou mais numa idéia fixa da vida, do saber e do fazer. Esta ótica declinou. A própria ciência não se apoiou numa “verdade descoberta”, concreta e absoluta, mas em hipóteses renováveis. O mito aflora com uma força avassaladora contrariando as perspectivas teológicas e objetivas de alguns.

1.2 O MITO REVITALIZADO NA ERA MODERNA: A LITERATURA E O PENSAMENTO OCIDENTAL

Mircea Eliade exprimiu que a origem da existência humana é o centro das angústias do homem. Duas correntes culturais procuraram interpretá-las: uma pelo viés da revolução científica e do iluminismo; e a outra, pelo da sensibilidade, pelo romantismo.

Com raízes no renascimento e na cultura greco-romana, os românticos romperam com o racionalismo destacado na arte clássica e centralizaram-se na emoção e na imaginação. Impelidos “por uma renovada consciência intensa de si mesmo, concentraram-se na complexa natureza do eu e relativamente livre dos limites da visão científica.” (TARNAS, 2001:395)

O subjetivismo e o individualismo erigiram-se no século XVII, através do ensaísta Michel de Montaigne, o qual defendeu uma visão cética. Baseou-se no equilíbrio moderado da vida, analisando uma questão ética que epistemológica.

René Descartes, influenciado por Michel de Montaigne, celebrou sua crença no poder crítico da razão humana individual. Diante do obscurantismo reinante no século anterior, valorizou-se a clareza, a metáfora da luz: o iluminismo. Ele adotou o critério da evidência do cogito na reflexão dos assuntos que imperaram em sua época e identificou três tipos de idéias: inatas, adventícias e da imaginação.

Na política, o liberalismo é o correlato do individualismo e do subjetivismo exposto por René Descartes. Com Jean-Jacques Rousseau, François Marie Voltaire, entre outros, o iluminismo ganhou força como um conjunto de idéias revolucionárias que se ampliou para as outras artes. Seu pressuposto básico defendia que todo ser humano possuía uma “luz natural”, uma racionalidade própria, capaz de discernir o certo ou o errado e agir de forma livre para obter seus fins.

Essa idéia de liberdade influenciou, além das artes, a literatura, a ciência, a teoria política e a doutrina jurídica. O instrumento desse pensamento foi “a consciência individual, autônoma em sua capacidade de conhecer o real.” (MARCONDES, 1997:202)

A atitude crítica direcionou-se contra toda autoridade sustentada na razão e na experiência, contrapondo-se à religião e à monarquia que retinha o homem pelo medo, superstição, força e submissão. Erigiu-se um homem com ideal libertário e senhor de si mesmo, regente de suas paixões, emoções e desejos.

Houve um choque com as idéias dogmáticas da Igreja que se apoiavam no princípio da fé cristã: acreditar sem questionar. Porém, os iluministas apregoavam o contrário, submeter as questões concernentes à realidade à análise da razão.

Todo esse pensamento foi fortalecido pela obra de Immanuel Kant, *A crítica da razão pura*, que convergia em quatro pontos básicos: a legitimação do conhecimento, da moralidade, da esperança tratada pela religião e do questionamento sobre o que é o homem.

Kant estabeleceu critérios para legitimar o que realmente se pode conhecer e os discursos polêmicos que não confluirão: a imortalidade da alma, a infinitude do cosmo e a perfeição de Deus. “A tarefa da crítica consiste assim em examinar os limites da razão teórica e estabelecer os critérios de um conhecimento legítimo.” (ibid:208)

O sujeito do conhecimento, portanto, é constituído de sensibilidade e de entendimento, o que o torna agente livre e racional. No entanto, o racionalismo crítico é observado como limitador em seus objetivos. Os românticos enfatizam a sensibilidade em detrimento da razão, afastando-se da problemática do conhecimento; unem a filosofia e a arte.

A subjetividade formulada por René de Descartes sofreu críticas de várias correntes e esbarrou no pensamento do físico Ernst Mach, segundo o qual não há escapatória para o sujeito. A salvação da relação deste com a realidade, enquanto significação, irrompeu na linguagem. O alicerce brotou da análise de significado e dos processos de simbolização.

Houve assim dois direcionamentos oriundos da linguagem. No primeiro, os processos mentais e o pensamento subjetivo dependem da linguagem para serem significados. No segundo, a linguagem retém estruturas formais que, relacionadas à realidade, podem ser investigadas ignorando-se a subjetividade e a consciência individual.

Verifica-se que durante todo o percurso do homem, ele sempre questionou a respeito de suas raízes. Apegou-se a teorias existencialistas tal qual Jean-Paul Sartre, defensor do homem como ponto confluyente de todas as indagações. Desenvolveu-se a filosofia analítica que considerava a análise lógica essencial para solução dos problemas filosóficos. Assim o juízo é interpretado a partir de uma proposição composta de forma lógica.

A ruptura com o pensamento racional, na filosofia contemporânea, deveu-se a Martin Heidegger que retomou a ontologia. Uma perspectiva reformulou-se: o homem guiava-se pela verdade. Antagônico à filosofia moderna, sujeita a uma base epistemológica, Heidegger enfatizou a questão do sentido do ser, enquanto manifestação.

Em substituição a Isaac Newton, Benjamin Franklin ou Albert Einstein, surgiram Friedrich Novalis, Edgar Poe, Charles Baudelaire, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche. O olhar renovou-se, remanejou-se ao interior, a fim de explorar o medo, o desejo, os mistérios, o mal, a morte, o demoníaco, o amor, o irracional, a subjetividade.

Os artistas românticos mergulharam na introspecção: sondaram os desejos e vasculharam os sonhos, as memórias, a inspiração, a realidade de forma invertida, ilimitada e com ressonância simbólica. O poeta “possuía essência polivalente, alternando constantemente a complexidade de significados em muitos níveis, até mesmo opostos.” (TARNAS, 2001:395)

Dessa forma, excluíram o antigo conceito grego de belo e buscaram a unidade entre o sublime e o grotesco. Aproximou-se a obra da realidade. Victor Hugo produziu o romance *O corcunda de Notre-Dame* e Henry James escreveu a novela *A imagem do tapete*, em que o fantástico enfocava os fenômenos ou seres sobrenaturais, analisado por Tzvetan Todorov, além de expressar uma hesitação vivida pelos personagens no cotidiano.

A hesitação era delineada pela concentração na complexidade do eu que o romântico possuía distanciada da visão científica. Esta era calcada numa realidade, cujos símbolos especificados eram impessoais, materiais, mecanicistas.

Os conhecimentos humanos expandiram-se. Integram sensibilidade e razão com a finalidade de compreender-se o mundo pelas duas correntes antagônicas no ocidente. “Para

muitos românticos, em certo sentido, a imaginação era toda a existência, a fantasia era a verdadeira base de ser, o meio de expressão de todas as realidades. Ela impregnava a consciência e constituía o mundo.” (TARNAS, 2001:396)

No Brasil, a poesia indianista de Gonçalves Dias e o romance de José de Alencar fundamentaram-se num passado mítico para retratarem a origem do povo brasileiro pela imaginação. Criaram-se heróis, caracterizados de cavaleiros medievais, sustentados no ideal defendido por Jean-Jacques Rousseau de que o homem é um ser puro que, no percurso da vida, contaminou-se com o convívio social e perverteu-se.

É interessante observar que Jean-Jacques Rousseau era um filósofo iluminista. No entanto, exercia influência no pensamento romântico, o que denota uma ambivalência nesse período, cuja atmosfera foi enfatizada por Marshall Berman: “agitação e turbulência, aturdimento psíquico e embriaguez, expansão das possibilidades de experiência e destruição das barreiras morais e dos compromissos pessoais, auto-expansão e autodesordem, fantasmas na rua e na alma.” (1986:18)

Esses contrastes evidenciaram-se também na religião, uma vez que havia uma oposição à crença imposta, sendo viável para o Romantismo a religião de mistério, a veneração da natureza, misticismo, esoterismo, xamanismo, panteísmo, gnosticismo, adoração da mãe-terra, cristianismo, entre outros.

As artes, literatura, pintura, teatro e música procuraram uma transcendência do mundo angustiante através da epifania poética, da arte e da cultura: “Os mestres criativos do passado tornaram-se os santos e profetas dessa cultura; os críticos e ensaístas, seus sumos sacerdotes. Na arte, a psique moderna desencantada ainda podia encontrar na base para o significado e o valor, um contexto sagrado para seus anseios espirituais, um mundo aberto para a profundidade e o mistério.” (TARNAS, 2001: 400)

O eu romântico evade-se no tempo e no espaço. Ocorre um retorno à natureza diferente do arcadismo. A natureza, no romantismo, anima-se, significa e revela. Segundo Alfredo Bosi, prefere-se à noite ao dia, “pois à luz crua do sol o real impõe-se ao indivíduo, mas é na treva que latejam as forças inconscientes da alma: o sonho e a imaginação.” (1997:102).

Para Durand, há uma literatura que se esforça em fugir da especulação metafísica e em remover os valores diurnos diátricos da representação, o que resulta na reabilitação do duplo e do redobramento comum ao regime noturno: este se iniciou no romantismo idealista de

Coleridge, no nostálgico de Scott, no erótico de Poe e ressurgiu, após a crise cientificista, no simbolismo e nas poéticas de vanguarda.

Os simbolistas resgataram alguns valores românticos marginalizados pelos realistas: o mundo intuitivo. Eles se basearam no princípio das relações sensoriais, aplicado por Charles Baudelaire no poema “*Correspondência*”. O poeta intensificou uma floresta de símbolos, conjugando as coisas materiais às espirituais, o concreto e o abstrato: “O caráter essencial da arte simbólica consiste em não ir jamais até a concepção da idéia em si. Assim, nessa arte, os quadros da natureza, as ações dos homens, todos os fenômenos concretos não saberiam manifestar-se: estão aí as aparências sensíveis destinadas a representar suas afinidades esotéricas com as idéias primordiais.” (MORÉAS, 1983:64)

A linguagem da poesia simbolista remete à sugestão de uma realidade, através de imagens, sinestésias, metáforas, sonoridade e recursos cromáticos, a fim de expressar temáticas míticas e religiosas, oníricas e irracionais, transcendentais e cósmicas, decadentistas e uma tendência ao macabro, noturno, demoníaco e misterioso.

A remitologização procede com o simbolismo. Os poetas suscitaram reações com a finalidade de resgatar o sentimento de totalidade que reinou na relação do homem com o divino, com os rituais.

No início do século XX, gerou-se uma confusão diante da arte e da postura do artista perante o mundo, deu-se vazão a uma incerteza que influenciou a pintura, a poesia, a música e o teatro: “o amorfo e o indeterminado regiam a expressão artística.” (TARNAS, 2000:418)

As experiências literárias ramificaram-se entre um pessimismo crescente e uma esperança numa ordem futura: a mudança total. Essa renovação rendeu uma revolução nas artes, técnicas experimentais que convergiam para um simbolismo: futurismo, expressionismo, cubismo, dadaísmo e surrealismo. A visão dos escritores expandiu-se.

“É possível ordenar esses movimentos em duas frentes opostas e, ao mesmo tempo, unidas por um princípio comum – o da renovação literária. Se futurismo e dadaísmo representam a destruição, a face microscópica da poesia, o expressionismo e o cubismo (e a sua natural evolução para o “*sprit nouveau*”) representam a construção, o lado mágico das coisas, a beleza interior e só percebida na recomposição simbólica a que se reduzem os elementos culturais da humanidade.” (TELES, 1983: 29)

A imagem tonificou-se com o *Sprit Nouveau* apresentado por Apollinaire, uma vez que conjugou o passado com o presente, com o irracionalismo manifestado no dadaísmo de Tristan Tzara e com o psicologismo surrealista. Este se apoiou nos estudos de Sigmund Freud para romper com as tradições psicológicas e culturais, instituindo o método da escrita automática. Expandiu-se a importância da imaginação e os temas propostos expressaram a magia, o ocultismo e a alquimia medieval, o inconsciente, as narrações dos sonhos, a hipnose: “Deve-se dar graças às descobertas de Freud na trilha de suas descobertas, esboça-se, enfim, uma corrente de opinião, a favor da qual o explorador humano poderá levar mais longe sua investigação, autorizado que estará a não mais levar em conta realidades sumárias. A imaginação está talvez a ponto de retomar seus direitos.” (BRETON apud TELES, 1983:179).

A mudança total, na arte e na sociedade, era predominante no século XX, marcado por duas guerras mundiais, exigia-se o rompimento com as estruturas precedentes e a criação com novas temáticas. O escatológico adentrou o cotidiano dos artistas, filósofos e teólogos. Decretou-se o fim dos projetos intelectuais e culturais do ocidente. O homem oscilou entre a certeza estabelecida e a instabilidade tonificada pelo novo: o pluralismo.

Os mitos retornam com outra abordagem. Os poetas os reviveram numa recusa das mitologias públicas da época: William Yeats desenvolveu um sistema mitológico composto pela psicologia individual, a história e o pós-morte (o destino da alma); Garcia Lorca produziu o mito da província andaluza: de um lado os guardas civis representavam o poder da civilização repressora; de outro, os ciganos, as forças do instinto; Maria Rainer Rilke apossou-se do simbolismo cristão, do cotidiano, da lenda clássica, das obras precedentes e apresentou-os em sonhos com o objetivo de “transformar o temporal e transitório, transcender a mortalidade e absorver a morte na vida.” (MCFARLANE, 1989:259)

No Brasil, Mário de Andrade empregou mitos indígenas na rapsódia *Macunaíma*. O herói “sem nenhum caráter” envolveu-se com feitiçaria, erotismo e o absurdo em busca de um ideal, em analogia aos heróis do passado; o escritor José Lins do Rego remitologizou o mito do canção e recorreu ao ciclo da cana-de-açúcar, a fim de reviver o mito de D. Quixote na obra *Fogo Morto*.

A era moderna resgatou o valor da imaginação pelo adjetivo falso “louca da casa”, para transferi-la ao lugar que lhe compete na criação poética. Os poetas não renunciaram aos mitos. Pelo contrário, aprofundaram-se no imaginário mítico e revestem-no com o seu poder de

criação. Propõem assim, uma remitologização, conforme destacou Durand, um “recolhimento do sentido, colecionado, vindimado.” (1988:94)

É possível observar que perante tantas idéias originais o pensamento mítico não morreu, continuou vivo, quer oriundo da mitologia grega, quer do mito judaico-cristão. Reviveu no século XIX, uma vez que a sociedade “tomou consciência novamente da importância das imagens simbólicas na vida mental, graças à contribuição da patologia psicológica e da etnologia.” (DURAND:1988: 41)

1.3 A ANTROPOLOGIA E O MITO

É a noção de uma narrativa tradicional de conteúdo sagrado, religioso, a definição empreendida pela antropologia. O mito, como um relato de acontecimentos ocorridos no tempo primordial, no tempo fabuloso do princípio, determinou o homem como um ser com cultura.

O objeto do mito é apresentar eventos maravilhosos, designados de narrativas mitológicas, que dão origem ao mundo, revelam mistérios que precisam ser desvendados: o nascimento e a morte do homem, o surgimento do universo, da natureza, de determinados sentimentos, valores que influenciam na convivência social, entre outras funções.

Verificam-se duas tendências sobre o mito. A primeira relacionada a uma lenda, uma vez que havia o significado de algo oposto à realidade, determinando-se apenas o sentido de fábula, ficção, conto, invenção. A segunda corresponde a uma verdade ou realidade, visto que, nas organizações sociais, o mito desempenha uma atividade marcante, dinâmica, de conteúdo religioso.

Esta última visão é ratificada pelo antropólogo Mircea Eliade, cuja pesquisa, no seio das sociedades tradicionais, baseia-se na perspectiva de que o mito está vivo, uma vez que “fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência.” (ELIADE, 1994:08)

Vivencia-se essa teoria em alguns povos que se apegam à crença da recriação anual do cosmo, celebrada ao final do ano em Bali, na Indonésia, ou na grande festa dos mortos organizada pelos inuits, os quais invocam a presença dos mortos através de rituais para que os

mesmos sigam seus destinos, ou nas comunidades de menestréis seminômades, os patuá de Bengala, que cantam nas praças os feitos divinos da deusa Durga.

A aldeia e os familiares dos mortos assistem a importantes reuniões anuais, durante as quais o mito cosmogônico é recitado. A morte deve ser ritualizada com austeridade, conforme Nízia Villaça ressaltou na tese *Cemitério dos Mitos*: “constitui uma situação nova que se deve assumir com circunspeção.” (1984:35)

O mito é de vital importância para o homem arcaico, pois preenche os vácuos oriundos da gênese, do mundo e de si mesmo. Para ele, os Entes Sobrenaturais criaram todas as coisas, mas ao término da cosmogonia e da criação ocorreram eventos que resultaram no ser humano mortal.

O pensamento mítico é alimentado pelos rituais, uma vez que o mesmo favorece a compreensão da vida pelo modelo cosmogônico da repetição. Determinadas cerimônias de iniciação existem para os casamentos, para as festas de fim de ano, marcando a ruptura com o antigo e o recomeço de uma nova vida.

Em *O Eterno Retorno*, Eliade narra as cerimônias de ano novo celebradas entre os babilônios, assírios e hebreus, a fim de lembrar os momentos da criação. Os escritos védicos dos Upanichadas e depois dos Purâna recorreram aos mitos da montanha sagrada e do ovo do mundo.

O ovo cosmogônico difundiu-se também na Índia e na Indonésia, referindo-se a um nascimento e a um re-nascimento. Na Oceania, acredita-se que o homem originou-se dele. No oriente, nas festas de fim de ano, ele tem um papel preponderante nas cerimônias. Na Pérsia, os ovos coloridos representam os presentes do ano novo. Nesses exemplos, a idéia principal está “na repetição do nascimento exemplar do cosmos, na imitação da cosmogonia.” (ELIADE, 1995:13)

O ritual revive esse evento e insere nos novos os conhecimentos dos ancestrais. Ao Excluir os rituais, a sociedade nutrirá o caos. Para Campbell, o que os seres humanos têm em comum é revelado através do mito. Este é um apaziguador social, sem o qual a vida seria uma anarquia: “Esses bocados de informação, provenientes dos tempos antigos, que têm a ver com os temas que sempre deram sustentação à vida humana, que construíram civilizações e formaram religiões através dos séculos, têm a ver com os profundos problemas interiores, com os profundos mistérios, com os profundos limiares da travessia.” (CAMPBELL, 1993:48)

Alípio de Sousa Filho também acolhe o mito como função específica de base social. Como tal: “não é bestiário, ignorância, infantilidade, fabulação fabulosa, é algo vivo e vivido, com razões muito determinadas para existir.” (1995:83)

O pesquisador Sébastien Joachim sublinha que existem pessoas acusando o mito de “pura fantasia de uma imaginação delirante.” (1994:77) Porém, muitos não percebem que ele detém um poder e uma força recarregada na sua funcionalidade, quer para abrandar a sociedade ou para amainar as angústias metafísicas. Encadeia-se nessa conotação o professor Everardo Rocha: “Uma sociedade se expressa e uma forma existencial se perpetua. É o mito com seus enigmas e desafios. E a estes desafios muitos pensadores responderam com as mais variadas hipóteses, com teorias mais ou menos eficazes. Mas, acima de tudo, com uma sistemática vontade de saber a força que move os mitos” (1999:22)

No entanto, confirmam alguns que a sociedade atual é um “mundo desmitologizado”, ou seja, um lugar sem mensagens; sem histórias sobre a sabedoria da existência; sem percepção para entender os vários estágios da vida, as cerimônias de iniciação, todos os rituais mitológicos. Mesmo nessa condição sempre ocorre, porém uma iniciação “com o processo de atirar fora o que é velho para voltar com o novo, assumindo uma função responsável.” (CAMPBELL, 1995:59)

A tecnologia e a inclusão de diversas informações remetidas ao homem prejudicou a reatualização do mito. Não obstante, há contigüidade dos rituais: cerimônias no alistamento militar, em funerais, noivados, posse de autoridades, crença na presença de um deus, no seu ato criador, entre outros.

O poder do mito, de acordo com as idéias de Campbell, perdura nas ações sociais empreendidas com a funcionalidade de guiar os jovens “além de seu terreno na natureza e simultaneamente, apoiar os velhos de volta à natureza até a penumbra do último portal.” (CAMPBELL, 2001:144)

A desmitificação total, conforme expressa Durand, negaria os valores vitais do ser humano, perante a certeza maior da mortalidade. É por isso que, segundo esse teórico, existem sociedades sem cientistas, mas não há sociedades “sem poetas, artistas, sem valores.” (1988:96)

Na perspectiva antropológica social, Claude Lévi-Strauss expressou que os mitos têm um valor primordial preservado até hoje, de forma residual, ou seja, situam o homem na

ordem simbólica, no espaço da cultura. Esse espaço confronta-se com o espaço natural, segundo o qual a relação entre os homens ocorre livremente, sem interferências comportamentais de regras prescritas.

O sentido do mito não se localiza no nível dos enunciados, pertence a uma linguagem complexa, que será determinada pela combinação dos mitemas. A revelação do mito dar-se-á a partir de duas leituras: horizontal e vertical.

Centralizado na teoria de Levi-Strauss e E. Durkheim, Alípio de Souza Filho analisa o mito como categoria de base social, com razões determinantes para existir e funções a cumprir, principalmente no que concerne a ordem social. Fundamentou-se nos arquétipos do temor à transgressão.

Observa-se que, nessa perspectiva, o mito é ideológico. Os seres humanos cultuam os mitos, restauradores da harmonia e do equilíbrio social “aos olhos humanos”, refletindo “uma representação do social com todos os traços de um discurso cujas metáforas escondem dos homens os segredos do social, não podendo ser pensado de outra maneira senão como a forma primeira da ideologia.” (SOUZA, 1995:87)

Essa visão é compartilhada por Barthes em *Mitologias*. O teórico identificou em diversas situações do cotidiano, divulgadas pelos meios de comunicação, suporte da fala mítica, as quais mascararam as verdadeiras intenções do poder.

1.4 A re-MITO-logização NOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO

Pela ótica de Barthes, o mito é uma linguagem, “um modo de significação, uma forma” (1999:131) situado em diversos espaços e expresso por uma dupla funcionalidade: designa e notifica, impõe-se e se deixa entender pelo processo enunciativo.

Através do significante, perceber-se-á a presença do mito. O significante visualiza-se de duas formas: primeiro, pelo termo inicial do sistema mítico. Segundo, pelo termo final (signo) do sistema lingüístico. Aceita-se o mito de forma natural, processo causal, ou, por outro lado, conscientiza-se de que se trata de um sistema semiológico.

Os meios de comunicação tomaram de empréstimo o conceito de mito da antropologia e se transformaram em máquinas geradoras de divindades contemporâneas, sempre aproximando o real do imaginário e o imaginário do real. Regida pela cultura burguesa que

comanda a mídia, a massa deixa-se moldar pelos padrões reinantes, os quais produzem heróis que correspondem aos anseios da maioria.

Para Umberto Eco, o personagem mítico assume uma universalidade própria, uma vez que se tornou imortal devido a características únicas que influenciaram os padrões de comportamentos de terceiros. Elvis Presley, Pelé, Leila Diniz, Marilyn Monroe são personagens coletivos, conscientes ou inconscientes.

Em conformidade com a teoria de Umberto Eco, encontra-se a de Edgar Morin que vê a utilização dos mitos gregos, pelos meios de comunicação, como o nascimento de mitos contemporâneos apoiados nas imagens dos deuses do passado:

“No nível dos fenômenos coletivos, a história das estrelas retomou a seu modo a história dos deuses. Antes dos deuses, antes das estrelas, o universo mítico, a tela, estava povoado de espectros ou fantasmas portadores do estigma do duplo. Progressivamente, algumas dessas presenças tomam corpo e substância, são magnificadas, expandem-se em deuses e deusas. E, assim como determinados deuses do panteão da antigüidade se metamorfoseavam em deuses-heróis da salvação, as estrelas deusas humanizam-se, tornam-se novos mediadores entre o mundo maravilhoso dos sonhos e a vida cotidiana.” (MORIN, 1990:46)

Essa funcionalidade do mito é enfatizada por Arthur da Távola. Este conecta o mito ao psiquismo humano: “É a forma comunicativa de conservar e de significar um valor através de um símbolo ou metasímbolo, que expressa, amplia, antecipa, fixa, esclarece, oculta ou exalta o valor significado. É, portanto, e representa, uma verdade profunda da mente.” (TÁVOLA, 1985:11)

Numa função axiológica, o mito representa os conflitos reais do ser humano e da sociedade, agindo como um apaziguador. Através dos meios de comunicação sincréticos, televisão, cinema e rádio, compostos de um arsenal de histórias que encontram paralelos nas mitologias gregas, focalizam-se os valores que impelem o homem em sua busca de amor, poder ou transcendência.

A Fortuna, figurada numa deusa cega, com asas nos pés e calva, era acompanhada pelo Poder, e pelas divindades Servidão e Pobreza. Todas são antinomias da condição humana constantemente representada na mídia: “A mitologia, através das divindades alegóricas, representou a floração de sentimentos antagônicos, valores e reações diversas constitutivos do

ser humano, responsáveis pela eterna luta do homem por conciliar e harmonizar interiormente pulsões estranhas, componentes de sua condição precária e ‘esquizo’.” (TÁVOLA, 1985:25)

As histórias fertilizam-se de divindades alegóricas como Ate (o Erro), Lites (as Precos), a Boa Fé, a Fraude, a Inveja, a Calúnia, a Fama, a Paz, a Verdade, a Gratidão, a Esperança e várias outras, que sofrem uma re-arrumação da moderna tecnologia, com o objetivo de desencadear fantasias, sentimentos, desejos, comportamentos éticos, sonhos nos telespectadores: “A mitologia aqui aparece, pois, uma vez mais como a representação simbólica de núcleos do psiquismo humano.” (Ibid:26)

As verdades da mente expressada pelo mito foi avaliada por Freud através da mitologia clássica, pelas análises de Narciso e Édipo. Para o psicanalista, o mito é “o sonho da humanidade” e seria reduzido a dados científicos.

1.5 O MITO E O PSIQUISMO HUMANO

Anteriormente ao empreendimento de Gilbert Durand, Freud baseou seu método psicanalítico em quatro princípios: a causalidade especificamente psíquica, ou seja, os problemas mentais do paciente poderiam ser oriundos de incidentes mentais ou fisiológicos. O segundo correspondia à existência de um inconsciente, espaço reservado às causas psíquicas do paciente “esquecidas”. Isso resultou no terceiro princípio sustentado numa barreira originada no inconsciente que censura ou reprime as lembranças geradoras dos problemas do indivíduo. Essa repressão, a causa da vida mental, permitiu o quarto princípio que se apóia no “impulso invencível que a censura reprime sem jamais vencer a tendência sexual ou libido.” (FREUD apud DURAND, 1988:43) A imagem erige-se como fantasma de uma admoestação profunda adquirida por um conflito, geralmente ocorrido na infância, ocultado no inconsciente.

Mesmo reduzindo a imagem ao papel de sintomas, Freud devolveu a esta o espaço de notoriedade, negligenciado com o racionalismo científico. Seu discípulo, Jung influenciado pelo mestre, expandiu a pesquisa que resultou na manifestação do “inconsciente coletivo”, em que o mesmo não é de natureza individual, mas universal.

Do inconsciente coletivo emergem símbolos que “em outras palavras, são idênticos em todos os seres humanos, constituindo, portanto, um substrato psíquico comum de natureza

psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo.” (JUNG, 2000:15) O conteúdo acolhido no inconsciente coletivo designa-se símbolo arquetípico. Este termo se toma mais claro quando identificado na mitologia, nos rituais, na pintura, nos signos gráficos de qualquer povo independente do tempo.

Os mitólogos, conforme percebido por Jung, não se detiveram em analisar o fato dos mitos serem manifestações da “essência da alma”. O homem tido como “não-civilizado” é um exemplo claro do relacionamento do mito com os acontecimentos anímicos. Coube aos ensinamentos secretos, tribais, captarem os fatos não visíveis da alma. Esses preceitos “contêm uma sabedoria revelada, originalmente oculta, e exprimem os segredos da alma em imagens magníficas.” (JUNG, 2000:19) Isto é, essas imagens do passado podem ser sentidas, se houver um afastamento das credibilidades instituídas como verdades até então. A função dessa nova simbólica “é atrair, convencer, fascinar e subjugar. Elas são criadas a partir da matéria originária da revelação e representam a sempre primeira experiência da divindade.” (JUNG, 2000:20)

É preciso, na visão de Jung, prestar atenção aos sonhos ou a acontecimentos sucedidos recentemente, para assim, pela associação, despertar forças encolhidas no inconsciente coletivo, energias comuns em diversas sociedades. Em sua concepção, os seres humanos carregam arquétipos e instintos comuns a todos. Estes são dons que a natureza cede a cada um. Esse posicionamento entra em convergência com o psicanalista André Green, ao mencionar que a mitologia “seria um sistema de representação das categorias da psique.” (GREEN, 1998:119)

A teoria de Jung deveu-se à comparação de uma narrativa relatada por um esquizofrênico, com uma lenda milenar criada por uma civilização primitiva para explicar a gênese do universo. O doente referendado não dispunha de um conhecimento que dominasse essa informação. Assim o psicanalista concluiu que o “homem carrega dentro de si uma espécie de memória da humanidade, forma de guardar, no inconsciente, experiências ancestrais da espécie.” (1985:12)

Ao avaliar outra paciente, Frank Miller, Jung reuniu uma série de mitos, contos de fadas e assuntos religiosos antigos para associar às imagens descritas pela enferma. Constatou impressionado que ela relatava símbolos e imagens análogos aos da mitologia grega, de tribos da Austrália e de nativos da América. Confirmou-se assim que havia uma camada mais

profunda da mente que era coletiva. Essa camada pertence a uma estrutura universal. Para encontrá-la, dever-se-ia interpretá-la.

Murray Stein verificou que, a partir dessa descoberta, Jung incentivou os pacientes a relatarem suas fantasias, partindo do pressuposto de que havia imagens psicóticas, imagens oníricas e produções de fantasias pessoais por um lado, e imagens e pensamentos míticos e religiosos coletivos, por outro.

Há uma nítida valorização do mito na psicanálise com as pesquisas desenvolvidas por Freud e Jung. Este explorou o trabalho do inconsciente coletivo, espaço onde os mitos residem, destacando-se a importância funcional do mito nas ciências, enquanto aquele desenvolveu o inconsciente individual.

O mito vive, portanto, como resposta ao misterioso, ao obscuro, ao enigmático. Inquilino do inconsciente, povoa sonhos e desejos, manipula e aliena, modela os anseios de quem necessita de uma esperança no devir. Ritualizado, recebe variantes que o delineiam com outras faces. No entanto, ao ser percebido, assume formas de deuses, divindades, ditadores, heróis, entre outros.

Todas as definições do mito convergem para um ponto comum: um poder transformador que consola, convence, engana, mantém viva a esperança, responde questionamentos existenciais, é etiológico. Em sua forma, sofre permutação, mas rege as condutas de uma sociedade. Conforme apregoa o professor Nicolau Sevcenko “o mito é o nada que é tudo.” (1997:XXV)

PARTE II – AS ESTRUTURAS DO MITO

PARTE II – AS ESTRUTURAS DO MITO

Os capítulos precedentes detectarão as noções imaginárias que povoam o inconsciente e o consciente do indivíduo e fundamentam as culturas. Símbolos ligados ao semblante negativo do tempo responsável pelo desencadeamento dos pavores noturnos. Em meio às constelações de imagens, aflora o mito de Narciso em suas metamorfoses na literatura.

CAPÍTULO 1 - O TRAJETO ANTROPOLÓGICO DO MITO

A remitologização explicitada nos capítulos precedentes, acentuou-se com o revigoração do pensamento simbólico, no ocidente, depois de séculos de anatematização. Os progressos nas áreas de filosofia, sociologia e psicologia retificaram a visão sobre a simbologia e a imaginação, também destacadas pelos excelentes trabalhos de Freud, em *A interpretação dos sonhos*; de Jung na psicanálise, na linha do inconsciente coletivo e dos arquétipos; dos estudos de Strauss e Eliade sobre os mitos, na sociedade tida como “primitiva”, interpretados pelos rituais; da filosofia de Bachelard que apoiou sua pesquisa na divisão clássica dos quatro elementos, na defesa da lógica da imaginação dotada de um dinamismo autônomo das imagens, na imaginação com o dinamismo criador.

No âmbito da ciência antropológica, enfatizou-se o mito através de uma combinação estrutural, desenvolvida pelo antropólogo Gilbert Durand. Constatou-se a presença do mito na literatura e na sociedade, através da análise mitológica, decorrente das redundâncias significativas dos rituais, entre outros.

A idéia primordial dessa pesquisa consiste em apresentar o mito de Narciso na literatura como processo de remitologização, especificamente nos romances de Clarice Lispector e Nicole Brossard, apoiado na hermenêutica simbólica de Gilbert Durand. Envolver-se-á, dessa forma, a relação entre a literatura e o imaginário.

Este capítulo visa sobretudo traçar o percurso do mito de Narciso, além de conduzir o leitor pela técnica de Gilbert Durand, mencionada na mitologia.

1.1 Mítos florais: Narciso

Em um período da história, nas origens, não havia questionamento sobre o que era real ou irreal. O mundo era jovem, e o ser humano tinha uma forte ligação com a natureza. A imaginação não se confrontava com a razão. O primeiro registro que se conhece sobre a Grécia pertence à *Ilíada*, obra escrita por Homero que explorou a temática do mito também na *Odisséia*.

Além deste, outros contaram o mito através dos séculos como Ovídio, poeta italiano, e Hesíodo que escreveu a *Teogonia*, sendo, de acordo com Edith Hamilton, “o relato da criação do universo e das gerações dos deuses, e tem grande importância para o estudo da mitologia.” (HAMILTON, 1992:16) Em seguida, Píndaro, poeta grego que acreditava fielmente nos relatos dos mitos, Ésquilo, contemporâneo de Píndaro, Sófocles e Eurípides, Aristófanes, Heródoto, Platão, os poetas alexandrinos, Apolônio de Rodes, os poetas pastoris Teócrito, Bión e Mosco, Apolodoro e o grego Pausânias e, por último, Apuleio, escritor latino, e Luciano, poeta grego que satirizou os deuses mitológicos.

A mitologia significou, para a psicanálise, uma fonte inesgotável de sabedoria da qual afloram fantasias, sonhos, desejos universais incrustados nos indivíduos e na coletividade. Originaram-se diversas pesquisas que envolveram a fantasia e a realidade, principalmente nos mitos de Édipo e de Narciso.

Entre as diversas narrativas mitológicas encontram-se os mitos florais constituídos por Adonis, Jacinto e Narciso. Estas histórias de jovens que tiveram suas vidas arrebatadas na flor da idade têm uma base particular: os três eram jovens, bonitos e despertaram paixões avassaladoras que os destinaram à morte. Contudo, após o destino fatal, metamorfosearam-se em flores.

Acreditava-se que as vítimas retornavam através das flores. Dessa maneira, o sacrifício era eufemizado, uma vez que, para o povo, era uma honra morrer e ressuscitar numa flor. Depois, as pessoas deixaram de acreditar nesses sacrifícios e as lendas ganharam outras conotações. Por exemplo, o jovem sacrificado era culpado de sua morte, pois havia confrontado os deuses, cometendo algum crime.

Narciso, conforme Pierre Brunel, surgiu na obra *Metamorfoses* de Ovídio. Filho do rio Cefiso e da ninfa Liríope. Ao crescer, seria amado por deusas e ninfas. Sua mãe, ao consultar

o cego Tirésias, para conhecer a longevidade do filho, recebeu o veredicto: “Sim ele terá longa vida desde que não se conheça nunca.” (ABRIL, 1976:433) O jovem enamora-se de sua própria imagem refletida na superfície de um lago. Apaixonado, contemplou-se até definhar e morrer nas águas do rio.

A psicologia atribui ao mito de Narciso, a representação da vaidade, a auto-admiração que o deixou cego e isolado, pois seu inconsciente o condena por esse amor obsessivo que o encaminha à morte. Eco simboliza a necessidade do outro; enquanto Narciso concretiza-se na egolatria, ou seja, adoração de si mesmo.

Segundo o vocabulário de psicanálise, o termo narcisismo, refere-se ao “amor que se tem pela imagem de si mesmo.” (KAUFMANN, 1985:365) Foi aplicado por Freud em 1910, a fim de analisar a atitude dos homossexuais que direcionam seu amor a jovens semelhantes a eles. O indivíduo apossa-se de si mesmo como objeto de amor, o que remete a um auto-erotismo.

Dessas teorias, Freud estabeleceu uma balança entre a libido do ego e a libido objectal, acarretando uma relação de concomitância, uma vez que quanto mais distante a libido estiver do objeto, mais próxima estará do ego. Dessa forma, o narcisismo estabeleceu-se na estrutura do ego que se transformou no objeto de amor, pois extraiu a libido direcionada a outrem, para si ou para a imagem de si mesmo, ou seja, um ser de sexo igual.

Outras áreas da ciência reúnem essa visão sobre narcisismo, o papel do ego, a unidade psíquica em torno do corpo. Em outras palavras, o indivíduo constitui uma imagem de si através do protótipo do outro. Lacan também realiza essa relação: a identificação do sujeito com a imagem do outro é denominada “fase do espelho”.

Freud distinguiu as relações entre o narcisismo primário e o narcisismo secundário: o primeiro infiltra-se na infância quando a libido é investida sobre si mesmo. O segundo culmina na transferência de percurso da libido: antes remetida a um objeto, interrompida, retorna ao ego.

David Zimemam destacou que a narrativa de Narciso, na versão de Ovídio, consiste na procura do personagem por sua real imagem. No entanto, no reflexo das águas, a imagem se confundirá com a da mãe, conforme ressalta Lacan na fase do espelho.

Por outro lado, o psiquiatra Alexander Lowen explica que os narcisistas não amam a si mesmos, nem aos outros. Eles são o resultado de uma negação de sentimento e da rejeição do

verdadeiro “self”. Preocupam-se mais com a forma, como se apresenta, do que com os seus sentimentos. Desencadeia-se, assim um ser destituído de valores do “self”, como dignidade, integridade, serenidade, auto-expressão. Conseqüentemente, sedutor e artiloso, manipulador das situações na obtenção de poder e de controle.

Em nível cultural, o narcisismo reflete-se na negligência pela qualidade de vida, pelos seres humanos, pelo próprio habitat que revela uma destruição do meio ambiente, em prol de interesses individuais: “Quando a riqueza ocupa uma posição mais elevada do que a sabedoria, quando a notoriedade é mais admirada do que a dignidade, quando o êxito é mais importante do que o respeito por si mesmo, a própria cultura sobrevaloriza a imagem e deve ser considerada narcisista.” (LOWEN, 1983:09)

Na versão de Pansânias, Narciso contemplava-se na fonte a fim de encontrar sua irmã gêmea. Denota-se assim a busca gemelar, o duplo, a outra metade, que o faria sentir-se total. Esse duplo manifesta-se pelo desdobramento no conhecimento e na consciência de si mesmo, entre o eu cognoscente e consciente, e o eu conhecido e inconsciente.

Os dicionários de simbologia apresentam Narciso com significados ambíguos: uma flor que representava a primavera, mas também se ligava ao subterrâneo, aos cultos infernais da deusa Demeter; era comum utilizar-se essa flor em funerais e plantá-la sobre túmulos. No cristianismo, excluiu-se o elo negativo com a morte, para significar vitória sobre esta e sobre o amor próprio. Resultou-se no símbolo da transformação espiritual: morte-sono-renascimento.

Alguns filósofos como Bachelard analisaram o mito sob outra perspectiva: um mergulho, uma introspecção na busca do eu. Vislumbrou-se um eu idealizado. Distinguiu-se a visão psicanalítica do Narciso neurótico, para expressá-lo positivamente na estética: “A sublimação nem sempre é a negação de um desejo; não se apresenta em todos os casos como uma sublimação contra instintos. Pode ser uma sublimação por um ideal.” (BACHELARD apud CHEVALIER, 2000:630)

Os compositores também retratam em suas músicas o destino de Eco e Narciso. O mito inspirou os trabalhos de Francesco de Cavalli (1602-1676), Domenico Scarlatti (1660-1725), Cristoph Gluck (1714-1787)

Na literatura, o mito de Narciso e de Eco é remitologizado. A princípio na Idade Média, com o romance em versos *O Lai de Narcissus*, enfatizou-se a temática da morte por amor, um amor sem esperança. No *Roman de La Rose* de Guillaume de Lorris, determinar-am-

se os poderes da fonte do amor como reflexo e mostraram ao apaixonado os instrumentos que o levariam à amada.

Bocage escreveu *O Narciso tirado de Ovídio*. Respeitou a sequência do mito que narra inspirado em Ovídio. No entanto, em 1654, Narciso aflorou com outra roupagem: a *Carta sobre a sombra que faziam as árvores na água* de Cyrano de Bergerac. O mito é visualizado nas árvores e sua imagem é refletida nas águas. O poeta descreve a visão, invertendo a ótica do mundo.

No poema *Narcisse ou l'île de Vênus*, em 1769, Malfilâtre destacou o amor egoísta, destituído do “self”, resultando no aniquilamento do ser por amar-se excessivamente. Narciso destacou-se nessa narrativa como vítima de um conflito entre Tirésias, Juno e Vênus.

Rousseau delineou o mito na comédia *Narcisse ou L'amant de lui-même*. A peça remete à temática do amor pelo seu duplo, isto é, por si mesmo com outro aspecto e pelo irmão pela semelhança de que dispõe.

O mito foi atualizado no simbolismo com a obra de André Gide (1859-1951), *Le Traité du Narcisse*, em que o personagem é apresentado como um incansável caçador do paraíso perdido. Na ânsia de encontrar o lugar, cruza-se com o mito da origem, o mito de Adão e deseja contemplar-se no espelho. Contudo, ao admirar-se e apaixonar-se por si, quebra a harmonia do mundo que julgava perfeito e Narciso, alegoria do homem moderno, procurará indefinidamente uma completude que não está nele.

Yves-Alain Favre salientou que o mito constitui a autobiografia poética de Valéry. O poeta introduziu novas significações sobre Narciso o qual se origina no amor por si mesmo. Porém, o mito atingiu sua fusão com a imagem.

Paul Valéry serviu-se do tema em duas obras: em *Narciso Fala*, o mito paralisa-se diante da fonte a contemplar-se em vão; em *Fragmento de Narciso*, o personagem procura compreender sua condição humana.

No Brasil, diversos autores recorreram ao mito para refletir o problema da identidade e da dualidade na natureza humana. Cecília Meirelles, com o poema *Retrato*, estabeleceu uma visão diferenciada do mito. A fonte revestiu-se de espelho e Narciso foi dotado de um olhar renovado, no qual a imagem refletida assombrou e identificou um outro desconhecido e envelhecido.

Clarice Lispector reproduz o mito, pulverizado no romance *A Paixão Segundo G.H.* O espelho assume a forma de um desenho, na parede, delineado pela empregada Janair. A fonte figuratizou-se na introspecção de GH, protagonista, aos mistérios de si mesma. Conseqüentemente, desintegra-se o sujeito imperador e ressurge um novo ser pelo sacrifício.

Nicole Brossard retrata o mito de Narciso por outro viés. Mélanie, protagonista, reflete-se no espelho humano representado pela mãe e a amiga homossexual desta. Enxerga-se na relação perversa e tenta fugir do destino, porém encaminha-se para o encontro fatal consigo mesma.

Em suma, o mito de Narciso floresce em indivíduos que reprimem seus sentimentos, decorrentes de uma negação e rejeição do verdadeiro “self”. Na literatura, registrou-se a remitologização em diversas obras, desde a Idade Média, através de tramas fabulosas que fertilizaram diferentes mitos gregos. Contudo, a investigação de Narciso deter-se-á, no dinamismo do trajeto antropológico organizado e classificado por Gilbert Durand nos regimes Diurno e Noturno, com a intenção de manifestar a homologia do psíquico, do cósmico e do social na rede significativa que revela o mito.

Clarice Lispector e Nicole Brossard irradiaram, em seus romances, a energia latente emanada dos mitos que brotam e invadem as almas dos leitores e permeiam o imaginário heterogêneo das duas escritoras que comungam o mesmo mito- Narciso- em templos divergentes.

Evidenciar-se-á o mito de Narciso através dos mitemas:

1 – A metamorfose: remete ao simbolismo da ressurreição – a imortalidade. Vence-se a morte pela continuidade do ser, transformado pelo sacrifício.

2 – A morte: símbolo da queda. Evidencia-se o tempo efêmero, mapeado por uma simbologia de pecados: fornicação, inveja, assassínio, cólera etc.

3 - O laço : um símbolo que se traduz também pelo abraço. Enfoca-se no círculo, expresso pelos espaços exterior e interior. Representa-se em imagens de intimidade, cujos arquétipos da casa afloram.

4 - O espelho: visualizado sob dois aspectos: primeiro, o desdobramento das imagens do eu; segundo, o espelho reatualizado.

5 – A inquietude do amor: símbolo de redenção espiritual e carnal que impulsiona o indivíduo à vida ou à morte.

6 - A incomunicabilidade: a negação da comunicação com o outro denota uma incapacidade social, além de revelar a dificuldade de amar, de se doar.

CAPÍTULO 2 - O MITO E O IMAGINÁRIO

Durand, após 15 anos de vasto conhecimento, definiu uma teoria geral do imaginário oriunda de uma conscientização e reavaliação das pesquisas de Jung, Cassirer, Bachelard, Corbin, Dumézil, Leroi-Gourhan, Eliade, Bastide, Lévi-Strauss e outros, o que resultou numa concepção da imagem como equilíbrio antropológico.

A imaginação, “o dinamismo equilibrador”, liga dois universos opostos: oriente/ocidente, razão/mito, num processo metafísico dualístico, a fim de se compreender as manifestações psicossociais e suas variações no tempo: “As imagens simbólicas se equilibram, umas e outras, mais ou menos sutilmente, mais ou menos globalmente, conforme a coesão das sociedades e também conforme o grau de integração dos indivíduos nos grupos.” (DURAND, 1988:92)

Para os psicanalistas, a imaginação resume-se na consequência de um conflito entre as pulsões e o recalçamento social, enquanto que para Durand, “as imagens não valem pelas raízes libidinosas que escondem, mas pelas flores poéticas e míticas que revelam.” (2001:39) Estas decorrem de uma permuta contínua entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas provenientes do meio cósmico e social.

Nesse sentido, o imaginário é o trajeto em que o sujeito representa o objeto modelando-o, subjetivando-o. As representações subjetivas são acomodadas de acordo com as experiências anteriores do indivíduo no seu meio. “O símbolo é sempre o produto dos imperativos biopsíquicos pelas intimações do meio” (2001:41)

O símbolo é interpretado por Jung como um mediador que totalizará ou complementarará o inconsciente e o consciente, o passado e o futuro, a objetividade e a subjetividade, uma vez que o mesmo assegura um caráter dualista, associador de pares antagônicos e expressa, em figura, algo que não se conhece de forma clara, objetiva.

Durand reafirma a definição e expõe que o símbolo “é a recondução do sensível, do figurado, ao significado; mas, além disso, pela própria natureza do significado, é inacessível, é epifania, ou seja, aparição do indizível, pelo e no significante.” (DURAND,1988:14,15)

O método de Durand, alicerçado na teoria junguiana, direciona-se a constelação de imagens, geralmente constantes e estruturadas por um isomorfismo dos símbolos ligados a um mesmo tema arquetípico. A partir deste, os conjuntos simbólicos fluirão em torno de núcleos organizadores que serão revelados através das manifestações da imaginação humana.

A estrutura da imaginação estabelece-se pela polarização ou isomorfismo, conjunto de significações das imagens convergentes. Por exemplo, no âmbito das religiões cristãs, o simbolismo luz vai polarizar imagens como vida, salvação, o Espírito Santo, o próprio Deus, pureza, sabedoria etc. Os símbolos engancham-se uns nos outros, por caminhos mais imagéticos que verbais, concatenam-se no inconsciente e emergem em fluxos que configuram constelações variáveis.

Essas consonâncias evidenciam o método sob dois aspectos: estático e cinemático. Revelados pelos símbolos das imagens de gestos, de esquemas transitivos e pontos de condensação simbólica.

Durand tomou de empréstimo da reflexologia duas dominantes para serem conciliadas ao método descrito, às quais acrescentou uma terceira, copulativa: dominante de posição e dominante de nutrição. As três agem como estrutura sensorio-motora e serão detectadas no ambiente humano, uma vez que é necessário haver um acordo entre os devaneios e a reflexão promovida pela cultura e o projeto natural manifesto pelos reflexos dominantes:

“É assim que o primeiro gesto, o da dominante postural, exige as matérias luminosas, visuais e as técnicas de separação, de purificação, de que as armas, as flechas, os gládios são símbolos frequentes. O segundo gesto, ligado à descida digestiva, implica as matérias da profundidade; a água ou a terra cavernosa suscita os utensílios continentais, as taças e os cofres, e encaminha-se para os devaneios técnicos da bebida ou do alimento. Enfim, os gestos rítmicos, de que a sexualidade é o modelo natural acabado, projetam-se nos ritmos sazonais e no seu cortejo astral, anexando todos os substitutos técnicos

do cido: a roda e a roda de fiar, a vasilha onde se bate a manteiga e o isqueiro, e por fim, sobredeterminam toda a fricção tecnológica pela rítmica sexual.” (DURAND, 1988:55)

Verifica-se que o método vai-se estruturando pela junção de várias teorias. Os aspectos tecnológicos mencionados associaram-se aos afetivos, representados pelo simbolismo do pai e da mãe, conforme o valor que os psicanalistas dão. O simbolismo do pai e suas implicações correspondem à posição postural, enquanto, o da mãe e da mulher, ao simbolismo digestivo. Extraí, outrossim, das pesquisas de Dumézil e de Piganiol, as funções sociológicas de acordo com as dominantes mencionadas, como também o papel mediador do centro e do espaço.

O esqueleto funcional da imaginação forma-se pelos *schèmes*, uma generalização dinâmica e afetiva da imagem: os gestos inconscientes, sensório-motricidade, as dominantes reflexas e as representações. Estes *schèmes* são denominados por Durand como “trajetos encamados em representações concretas precisas.” (1988:60)

Dessa forma, ao esquema da verticalidade ascendente e ao da divisão, visual ou manual, corresponde o gesto postural; ao esquema da descida e do acorramento na intimidade corresponde o gesto de engolimento; o esquema de rítmico provoca o gesto copulativo. Aliados ao meio social, os gestos determinarão os arquétipos definidos por Jung, como as constituições substantivas dos esquemas. Isto é, determinam o ponto de ligação entre o imaginário e os processos racionais. Identificados os termos esquemas, arquétipos e símbolos, perceber-se-á o mito.

As constelações de gestos estabelecem as formas simbólicas produzidas pelos homens na ânsia de vencer as várias faces do tempo. Durand desmembrou o espaço de uma vida em dois regimes: Diurno e Noturno. Categorias que “equivalem a dinamismos impulsionadores da mente e do comportamento artístico e social.” (JOACHIM, 1997:13)

2.1. REGIME DIURNO

O primeiro regime, o Diurno, identifica-se pela antítese, oposição, conflito. É o resultado de uma dupla polarização das imagens: luz/trevas, dia/noite. Compõe-se de dois grandes grupos: o das Faces do Tempo e o da Descida e a Taça. O primeiro conjuga os símbolos que figurativizam a angústia do homem perante a passagem do Tempo e a certeza da Morte e classifica-se em três tipos de símbolos: teriomórficos, nictomórficos e catamórficos. O

segundo age como consequência do primeiro, através de um processo de revalorização das constelações negativas. Ou seja, afloram os símbolos que facilitarão a luta do homem para vencer o Mal. São identificados como partes antitéticas e se classificam em três símbolos: ascensionais, espetaculares e diairéticos.

2.1.1 – AS FACES DO TEMPO

Integram as imagens responsáveis pelo terror dos seres humanos aos valores negativos da morte e do tempo irreversível.

2.1.1.1. Símbolos Teriomórficos

Refere-se à simbologia bestiária negativa, a qual reflete atitudes instintivas e aquelas sobredeterminadas por características que não lhe são peculiares. Estas, muitas vezes, sobrepõem-se ao próprio fim animal, pois se originaram das fábulas, das lendas e associaram-se ao simbólico, tanto da “consciência civilizada, como na mentalidade primitiva.” (DURAND, 2001:71)

Há, nesses símbolos, o esquema do animado, em que o indivíduo assimila os gestos e atitudes dos animais perante as situações de perigo, de sobrevivência. Contudo, de acordo com o grau de respostas equivalentes dos animais no ser humano, manifestar-se-ão, algumas vezes, na consciência, sintomas de depressão.

A vida do símbolo carrega-se de significados diferentes conforme os contextos culturais. Sendo assim, Durand distingue as dinâmicas do esquema do animado:

2.1.1.1.1– Fervilhamento – Imagens ligadas ao caos, à desordem, à agitação, à repulsa, a um sentimento pejorativo do fervilhar, à larva. Bichos que destroem, prejudicam, causam mal. Exemplo: os gafanhotos nas pragas do Egito, comportamento destrutivo; baratas e moscas, transmissão de doenças, comportamento repulsivo. Essa repugnância perante a agitação do esquema animado parece ser “uma projeção assimiladora da angústia diante da mudança, e a adaptação animal não faz mais, com a fuga, que compensar uma mudança brusca por uma outra brusca.” (DURAND, 2001:74)

2.1.1.1.2– Animais de Grande Porte: taurino e eqüestre. Trata-se do esquema da animação que remonta para a angústia diante da mudança, a morte, a partida sem retorno. Esses símbolos representam a montaria, o tropel, a fuga, o veículo que transporta o ser humano da vida para a morte.

2.1.1.1.3– Simbolismo Mordicante – Imagens que transmitem a agressividade e a crueldade do animal. A epifania do animalismo pertence à “goela terrível, sádica e devastadora.” (DURAND, 2001:85) Na mitologia grega, Cronos, o deus-tempo, destronou seus antecessores e castrou Urano; o poeta Orfeu foi esfaqueado pelas Bacantes porque negou o assédio imposto por elas. Para a psicanálise, é na goela animal que se desencadeiam as fantasias terrificantes, gritos de horror, pesadelos, bramidos dos animais. Ocorre um isomorfismo entre o arquétipo devorador e a temática das trevas.

É preciso observar que esses símbolos podem sofrer reviravoltas em seus esquemas, em virtude do valor que possuem em cada cultura. Entretanto, Durand enfatiza que esses valores negativos são atribuições primitivas e, por isso, relevantes, uma vez que a conversão de valor pode ser efetuada por um imperialismo, uma dominação, “trevas domadas”.

2.1.1.2 Símbolos Nictomórficos

Configuram o mal com imagens da noite e das sombras. Há um recolhimento de todos os símbolos precedentes, uma vez que os nictomórficos possuem uma substância maléfica unificadora de todos os valores negativos: trevas, goela, devoração, pesadelo, demônio, fantasmas, cor negra, a loucura, as metamorfoses homem/animal evocadas em noite de lua cheia. A escuridão remete à cegueira, à impossibilidade de defesa diante do tempo e da morte. Portanto, quando o sentido simbólico da noite direcionar-se ao tenebroso, ao sinistro, pertence ao nictomórfico. É uma grande epifania dramática do tempo.

Outras imagens são freqüentes na constelação nictomórfica: a água com variações negativas mortuárias, lodaçal, pantanal, mar, rio negro que se associa à cabeleira já reveladora de uma feminização, sangue, menstruação. “O mistério do sangue que corre nas veias ou escapa com a vida pela ferida” (DURAND, 2001:111).

2.1.1.3 Símbolos Catamórficos

O mal assume a forma da queda ou da perda. Esse símbolo faz uma junção com os anteriores e amplia as imagens relativas ao terror diante do tempo relacionado à dor, à queda moral e psicológica. A queda é um tema constante na demonstração da verticalidade negativa da vida, deixando o indivíduo perceber a passagem do tempo.

A queda é simbolizada pela carne: comida ou sexual. Ambas têm em comum o sangue. Nessa mesma constelação de imagens encontram-se: o intestino, as cavidades, o abismo, todos associados à sinestesia. “O ventre no seu duplo aspecto, digestivo e sexual, é, assim, um microcosmo do abismo, símbolo de uma queda em miniatura; é também indicativo de uma dupla repugnância e de uma dupla moral: a da abstinência e a da castidade” (DURAND, 2001:119).

Há nas temáticas catamórficas uma eufemização da morte que é destacada, quando o esquema da queda é miniaturizado. Isto é, reduz-se a queda do interior : digestivo ou sexual. Segundo Durand, “A carne, esse animal que vive em nós, conduz sempre à meditação do tempo” (DURAND, 2001:121).

Para lutar contra o destino temporal, a imaginação diurna arma-se, contrapondo-se aos valores negativos através de um processo de antítese, constituído pela busca de uma separação das temáticas precedentes:

2.1.2 O CETRO E O GLÁDIO

Esse regime é denominado: o cetro e o gládio. Valoriza-se a figura do herói que se utiliza de gestos para liquidar o Mal. Classifica-se em:

2.1.2.1- Símbolos ascensionais

Fundamentam-se no esquema de elevação e no vetor vertical direcionado a um sentido espiritual, ativo, confirmado pelos rituais. Estes, marcados pelas culturas, procuram vencer os

símbolos da queda: goela, abismo, sol negro, lamaçal, pela transcendência do isomorfismo que permeia o celeste, o solar, os cimos, asas, pássaros, sublimação, anjos, flechas. Observa-se que ocorre um direcionamento à pureza e também à separação: gigantização ou divinização.

Esses dois aspectos refletem o simbolismo do imperador, associado à constelação de imagens do pai, da virilidade, da potência, da águia, da escada, do chefe político e similares. O objetivo dos mesmos é reconquistar os valores negativos da queda.

2.1.2.2- Símbolos Espetaculares

Para partilhar da luta contra a representação do Mal, erigem-se os símbolos espetaculares com a finalidade de combater os símbolos nefastos das trevas, fundamentando-se na crença de que a luz ou a razão coagirá os valores negativos expostos.

Há uma valorização simbólica em torno de uma divindade uraniana: deuses do céu, deuses solares; o olho onisciente que tudo vê, julga e acusa; o olhar da justiça; o sol; a luz. Acrescentam-se ainda as cores da aurora, o pássaro e o herói, guerreiro, a visão. Por exemplo, no cristianismo, encontra-se Deus pelos olhos da fé, do sacrifício.

2.1.2.3- Símbolos Diaréticos

Consolidam-se pela separação dos pares opostos como a luz contra as trevas e a ascensão contra a queda. Pelo confronto dicotômico emerge o herói solar, revolucionário por natureza, audacioso, valente, sem limites; mas, por outro lado, o herói lunar emerge resignado, submisso, sonhador. Os instrumentos desses heróis são cortantes ou atos de purificação que objetivam dividir o bem e o mal que povoam a consciência do ser humano.

Essa constelação simbólica associa ainda à verticalidade, a transcendência e a virilidade, os arquétipos do fechamento: muralhas, fortes, couraças, casas; rituais de pureza: água limpa, lustral, o fogo, o ar, elementos que remetem ao simbolismo da potência e da pureza, representado pelo instrumento da espada e do herói.

O tema do herói guerreiro evidencia-se nos contos populares, nas lendas dos cavaleiros medievais. Homens que se destacaram por suas qualidades espirituais e morais. Um exemplo

típico na literatura é o *Romance de Amadis*: cavaleiro dotado de atributos cristãos, como coragem, nos combates aos monstros, fidelidade, defesa dos mais fracos, entre outros.

2.1.2.4 Estruturas heróicas ou esquizomorfas

O Regime Diurno da imagem nomeia quatro estruturas, relativas à patologia, heróicas ou esquizomorfas do imaginário, uma vez que seus movimentos simbólicos expressam um confronto direto, calcado no racionalismo extremo e mórbido.

2.1.2.4.1 A primeira estrutura esquizomorfa declarada pela patologia, evidencia-se pelo recuo autístico diante de um fato que constitui uma atitude reflexiva. Vislumbra-se uma visão monárquica do mundo, uma vez que o homem distancia-se do próximo e do meio ambiente através da abstração.

2.1.2.4.2 A segunda estrutura, *Spaltung*, é um complemento da atitude ausente do autista, revelada no esquizofrênico. O autista separa a si do meio. Nessa estrutura, há uma separação do mundo e do outro. Ocorre uma visão fragmentada, cortada, despedaçada dos objetos, dos seres, dos sons.

2.1.2.4.3 Na terceira estrutura, emerge uma obsessão pela geometria, em virtude do doente distinguir-se do mundo. Esse recuo reflete numa gigantização de objetos e um afastamento da noção do tempo e da própria linguagem.

2.1.2.4.4 A quarta estrutura esquizomorfa é marcada pela posição de guerreiro que o doente estabelece entre ele e o mundo. Há uma representação do pensamento por antíteses.

Aliado ao regime diurno, embora de forma divergente, encontra-se outro grupo para enfrentar as faces do tempo através da absorção das forças essenciais do devir, invertendo as imagens negativas e tenebrosas em valores benéficos: “O antídoto do tempo já não será procurado no sobre-humano da transcendência e da pureza das essências, mas na segura e quente intimidade da substância ou nas constantes rítmicas que escondem fenômenos e

acidentes. Ao regime heróico da antítese vai suceder o regime pleno do eufemismo.” (DURAND, 2001:194)

2.2 REGIME NOTURNO

Caracterizado pela eufemização, pela necessidade de exorcizar os temas da morte, da queda, das trevas, do mal, esse regime dividi-se em dois grupos: o da Descida e a Taça e o do Denário ao Bastão.

2.2.1 A DESCIDA E A TAÇA

A passagem do tempo e da morte exigirá uma imagem harmoniosa, sem a agressividade denunciada no regime diurno. Explorou-se a inversão dos valores motivada por imagens circulares que manifestam uma constelação feminina, sexual e erótica, concretizada em formas redondas: taça, ovo, casca entre outros.

2.2.1.1 Os símbolos da inversão

Constituídos de movimentos que remetem a uma contemplação, esses símbolos são formados por estruturas denominadas de místicas, no sentido de querer invadir a intimidade, de querer unir. Isto é, observar-se-ão as imagens ameaçadoras do tempo, não mais pela antítese polêmica e conflituosa, mas por um outro olhar, por uma inversão do valor afetivo, consagrado às faces do tempo: imagens da morte, da carne e da noite.

Conseqüentemente, o conteúdo semântico será diferenciado. Haverá um processo de eufemização sem exclusão do outro elemento, ocorrendo uma dupla negação: “O processo reside essencialmente em que pelo negativo se reconstitui o positivo, por uma negação ou por um ato negativo se destrói o efeito de uma primeira negatividade” (DURAND, 2001:203).

O redobramento é firmado pela descida à fantasia, ao sonho, ao irreal, ao próprio ser, ao ilógico. Apresentam-se as técnicas de escavação em busca de um centro, não mais o cume como no símbolo ascendente, mas o caminho difícil, abismal, angustiante, o labirinto, as profundezas do medo. Essa descida suscita um aprendizado, um reforço que exigirá proteções

para atingir os símbolos da intimidade. Por exemplo, a morte não é mais o monstro devorador, mas emerge um simbolismo de repouso, de descanso.

2.2.1.2 Os símbolos da intimidade

Ocorre neste simbolismo também uma eufemização da morte, para fugir do mal através das imagens de proteção e de intimidade, ressaltadas pelos continentes (que contêm ou são contidos): casa, câmaras, túmulos, cemitérios, berços, gruta, sótão, estômago, o corpo humano. Há ainda uma referência ao espaço sagrado, conventos, templos, uma vez que consagra um valor de repetição aos rituais, direcionando o homem a um eterno recomeço.

Vários rituais sacramentam a assimilação dos valores mortuários ao repouso e à intimidade, além de serem expostos no folclore e na literatura. Pessoas idosas e muito doentes são levadas à morte por indivíduos que focalizam sua atitude como caridade.

Esse simbolismo associa-se ao esquema do engolimento, o que remete ao ventre, ao intestino, ao alimento. Em muitos rituais são oferecidos alimentos aos deuses como oferendas. Os alimentos sagrados são carregados de significações múltiplas, uma vez que se ligam aos esquemas cíclicos de renovação.

O esquema do engolimento remete ao excremento que, no regime noturno, não possui um sentido pejorativo, pois é entendido como o ouro, numa característica de inversão de valores. O gesto da descida e do acorramento procura encontrar descanso e tesouros nas imagens de mistério e de intimidade.

2.2.1.3 Estrutura mística do imaginário

O regime noturno místico, constituído pelos símbolos da inversão e da intimidade, divide-se em quatro estruturas:

2.2.1.3.1 A primeira estrutura denomina-se redobramento e perseverança. Consiste na preservação dos símbolos da inversão e intimidade, “uma recusa de sair das imagens familiares e aconchegantes” (DURAND, 2001:269). Esta estrutura delimita os continentes e conteúdos que se confundem, integrando-se. Por exemplo: o amor à pátria confunde-se com os sentimentos direcionados à casa, à terra, à cidade etc.

2.2.1.3.2 A segunda refere-se à viscosidade à adesividade do estilo de representação noturna. Manifesta-se no social, no afetivo, no perceptivo e no representativo com a finalidade de estabelecer uma coesão, um elo entre figuras e objetos distintos. Há uma clara negação de submeter as imagens ao regime diurno da antítese. Observa-se uma eufemização em virtude da utilização da antífrase. A viscosidade geralmente apresenta-se na escrita pela constância de verbos: prender, atar, soldar, ligar, aproximar, pendurar, abraçar etc.

2.2.1.3.3 A terceira estrutura mística expressa-se no sensorial das representações Designada de aglutinante, percebe uma vivência do indivíduo direcionada à intuição e percepção. Evidencia-se a criatividade. “Essa intuição não acaricia as coisas do exterior, não as descreve, mas, reabilitando a animação, penetra nas coisas, anima-as.” (ibid:274) Isto é, ocorre uma introversão em decorrência de um apego ao íntimo das coisas.

2.2.1.3.4 A quarta estrutura comunga com as precedentes e consiste no processo de miniaturização ou gulliverização da representação do regime noturno. Há um elo com os detalhes, o que resulta num distanciamento do conjunto. O continente não tem tanta relevância, mas o conteúdo. Evidencia-se uma reviravolta dos valores e das imagens. Enquanto as culturas relacionadas ao regime diurno privilegiam as imagens do herói de forma hiperbólica, as ligadas ao regime místico tendem à miniaturização.

2.2 2 DO DENÁRIO AO PAU

Esse grupo caracteriza-se pelos símbolos sintéticos do denário, moeda, e do pau, bastão, e objetiva dominar o tempo, distinguindo-se do primeiro grupo que visava afrontar o mal e reverter o confronto com ações opostas. Apóia-se numa conjugação desses opostos.

Firmadas nessa função, as estruturas, designadas de sintéticas ou disseminatórias, ou dramáticas, procuram aprisionar o tempo e o devir por um processo de repetição contínua dos ciclos temporais e o domínio messiânico do futuro que imperará sobre o tempo.

2.2.2.1 – Símbolos Cíclicos

As primeiras estruturas, simbolizadas pelo denário, refletem imagens circulares do tempo e suas divisões, ocorrendo um esquema rítmico do ciclo de forma sintética, pois reduz a simbologia temporal a marcadores de acordo com cada cultura. Por exemplo: os calendários, a renovação da vegetação destacada pelas estações, a divisão dos meses, dias, horas, o ciclo lunar, representado por divindades lunares, surge como a grande medida temporal, cuja essência tríade, três deusas, são “epifanias de mitologias dramáticas” (DURAND, 2001:288). O presente repetirá o passado numa rítmica circular cujo símbolo é a totalidade do tempo e do recomeço.

2.2.2.2 – Do esquema rítmico ao mito do progresso

A segunda estrutura, simbolizada pelo pau, explora uma minimização simbólica da árvore de Jessé, a árvore frondejante que é “promessa dramática do cetro” (ibid:302). Emergem os arquétipos e símbolos messiânicos, mitos históricos, através dos quais é exigida uma fé que determinará a vitória sobre o devir.

A árvore simboliza o ritmo cósmico da verticalidade e da evolução progressiva. Além de expressar a fecundidade, a história messiânica do povo judeu, a genealogia, a evolução da espécie. A luta contra o tempo será expressa em narrativas sintéticas, mitos, tendo a função de afugentar o terror da morte e da falta de esperança que a mesma impõe. Isto é, ocorre uma marginalização dos valores negativos para a evolução dos valores positivos, cujo elo representa-se na figura do Mediador, representado, no cristianismo, por Jesus Cristo.

2.2.2.3 As estruturas sintéticas dividem-se em quatro:

Essas estruturas objetivam integrar as anteriores de forma contínua, através da coincidência dos contrários. De acordo com Durand: “é notável verificar igualmente que as estruturas sintéticas eliminam qualquer choque, qualquer rebelião diante da imagem, mesmo nefasta e terrificante, mas que, pelo contrário, harmonizam num todo coerente as contradições mais flagrantes.” (2001: 346)

2.2.2.3.1 A primeira integra, pela harmonia, as intenções do imaginário com a finalidade de manter o diálogo entre as duas fases do ciclo.

2.2.2.3.2 A segunda estrutura, seguimento da anterior, reside na dialética ou no contraste da mentalidade sintética; busca uma coerência num todo diversificado.

2.2.2.3.3 A terceira engloba as duas anteriores, agora sob os aspectos cósmicos e fenômenos humanos, na tentativa de manter uma coerência nas diferenças. Utiliza-se de recursos que aliviem a fatalidade cronológica temporal propiciada pela história.

2.2.2.3.4 A última direciona suas energias para conter o futuro através da imaginação de uma estrutura progressista, sublinhada pela promessa messiânica judaico-cristã e pela proposta revolucionária dos padrões marxistas.

Objetivando ressuscitar o mito, o teórico do imaginário produziu a mitodologia. Para Durand não existem mitos novos. O que ocorre é um regresso dos mitos através de novas visões de mundo que reabilitam o já visto, porém com outra roupagem.

A sociedade ocidental do século XX limitou o mito a um por cento do imaginário. Houve uma desmitificação por parte de diversos setores sociais, por não entenderem que “o mito não é uma fantasia que se opõe ao real perceptivo e racional. É realmente alguma coisa que se pode manipular para o melhor e para o pior.” (DURAND, 1982:33)

CAPÍTULO 3 - O MÉTODO E O SÍMBOLO

Com a finalidade de invocar o mito submerso no texto literário e envolto em camadas culturais, Durand orienta o investigador através de um percurso denominado de mitodologia.

3.1 MITODOLOGIA

A mitocrítica para Durand caracteriza-se por sublinhar, “um mito em liberdade, um mito que actua por detrás da narrativa” (1988:73), o qual é identificado pelo esquema que o revela. Há no texto dois níveis de leitura: um superficial e outro que exigirá uma compreensão maior do leitor em que se visualizará o mito. Ocorre, dessa forma, um entrelaçamento entre a obra e o leitor. O tempo da obra é desmembrado em dois: primeiro, o tempo utilizado durante a leitura pelo leitor; segundo, o tempo figurado, ficcional.

Observa-se uma redundância do mitema que revelará o mito. Ou seja, há diversos traços com características comuns que direcionarão o sentido através de um pacote de significações, a fim de manifestá-lo. Para isso, deve-se proceder à análise conforme descrito pelo antropólogo:

3.1.1 Descobrir os mitemas (menor unidade do discurso com significações míticas) pela leitura diacrônica da obra para indicar núcleos repetitivos, os temas, que podem ser ações, cenários, lugares etc.

3.1.2 Destacar “pacotes de redundância” que resultem numa homologia.

3.1.3 Recorrer a uma leitura com duplo direcionamento: uma pela via diacrônica, a fim de captar os pacotes semânticos que remete a outra sincrônica, plural com elementos significativos como imagens, símbolos etc.

3.1.4 Realizar a classificação plural para localizar o mito de uma época ou de uma cultura, fazê-lo ressurgir pela exclusão de outras categorias, resultando num “conjunto

negativo de oposição” (DURAND, 1982:77). Contudo, é preciso observar a possibilidade de haver invasão de uma categoria em outra, visto que a obra remete a vários significados.

Enfim, o método de Durand consiste em selecionar um texto através das interpretações sincrônicas, apresentando as várias constelações ou redes de imagens que evidenciarão categorias diversificadas. Dessa forma, em um romance pode-se descobrir mitemas heróicos da luta, da ascensão, imagens de equilíbrio, de intimidade, etc, com a finalidade de visualizar o mito subjacente à narrativa, num segundo nível de leitura.

O pluralismo dinâmico e a constância bipolar do imaginário, organizados em torno de um tempo, tendem a compreender o simbolismo de um povo como equilibrador antropológico.

Pelo processo dos regimes diurno e noturno, os esquemas, os arquétipos e os símbolos, valendo-se do método descrito, enunciar-se-á o mito de Narciso a partir de seis mitemas que se revelarão, pelos pacotes significativos, nos romances de Clarice Lispector e Nicole Brossard: a incomunicabilidade, a inquietude no amor, o espelho, o laço, a morte e a metamorfose.

Assim, proceder-se-á a identificação do mito de Narciso nos romances epigrafados, salientando-se que a presença do mesmo é latente na literatura empenhada em focalizar os mistérios do eu, da identidade, do redobramento, da morte e da ressurreição.

PARTE III - NARCISO AO REVERSO

PARTE III – NARCISO AO REVERSO

A morte aflora na simbologia do fim. A efemeridade da vida é contemplada pelo aspecto perecível mas também, é a passagem que resultará no infemo ou no paraíso. O símbolo funesto manifesta e principia o ser numa nova vida. Penetra-se no espaço do ambíguo, pois a morte pode erigir forças negativas ou ascender o homem pelas vias espirituais.

O mito remitológico revela o processo de morte e vida pelo qual as narradoras transitam numa manifestação do esquema circular que eclode nos romances. Estes se firmam na visão contínua de que a morte não é absoluta, mas transitória. No entanto, como enfrentar essas imagens aterradoras baseadas no nada? Conforme salienta Chevalier: “A morte nos lembra que é preciso ir ainda mais longe e que ela é a própria condição para o progresso e para a vida.” (2000:623)

CAPÍTULO 1 – O DRAMA AGRO LUNAR: MORTE-VIDA

Cânones da literatura brasileira e canadense, Clarice Lispector e Nicole Brossard desempenharam em universos sociais divergentes o papel de escritoras epifânicas, pois surpreendem pela condução do tecido textual em suas obras.

Os romances *A Paixão Segundo G.H.* e *Le Désert Mauve* denunciam, pelos títulos, o imaginário mítico da imagem. Isto é, possibilitam o domínio da intimidade sexual ou espiritual. O primeiro estimula, através do termo “paixão”, sentimentos que, ora despertam em lampejos diurnos da luta, da caça, da sobrevivência tonificada pelo sofrimento, ora, em noturnos, pela descida ao casulo, ao berço, à cama, aos abraços dos amantes, entre outras constelações simbólicas. O segundo romance sublinha a imagem da ausência. O deserto, para os egípcios, representa a hostilidade da vida, o espaço de autonomia demoníaca. Tendo em vista a posição geográfica do país cercado por dois desertos, Núbia e Líbia, que dificultavam o trânsito dos nômades, arrastando-os à morte.

Por outro lado, o ocidente cristão representou o deserto como símbolo de purificação e sacrifício espiritual. A exclusão da vegetação assume a imagem do desamparo da vida material, da necessidade do essencial, como alimento e água. Traça-se uma trajetória espiritual, marcada pelo abandono dos apegos humanos a fim de alcançar o Divino: Deus.

Revela-se assim um espaço paradoxal por eleger a vida e a morte. Essa simbologia é ressaltada pela cor roxa, “mauve”, expressão da morte e do luto, mas que também exprime paixão, carnal ou espiritual, com seus limites, instintos e penitências. O regime noturno, pela alquimia, classifica as cores como símbolos da intimidade.

Percebe-se, no romance de Clarice Lispector, que a protagonista situa-se numa posição atemporal pela própria condição social ascensional conquistada. Ergue-se contra a morte através da profissão artística de escultora. Durand afirma que a arte plástica é uma maneira de desafiar o destino fatal. Além dessa característica, G.H. não vivia tragédias o que consolida seu desligamento da presença mortal: “A tragédia – que é a aventura maior – nunca se realizara em mim.” (LISPECTOR, 1998:25)

A protagonista concebia o imaginário como a eufemização da morte. No entanto, a vida, representada por Janair e a barata, dirige-a ao confronto com o destino mortal. A reação contra as faces do tempo finda-se nos braços do mito religioso através de uma inversão de valores. Resgata-se um ser ressuscitado das cinzas.

A narrativa de Nicole Brossard, por sua vez, principia na instância da negatividade. A narradora adolescente, Mélanie, conscientiza-se dos males noturnos que a cercam: o apelo sexual. Angustia com o instinto animal que a persegue, luta contra a queda direcionada ao prazer, instigado pela relação homossexual da mãe com Lorna. Suas atitudes de fuga demonstram as tentativas de reações ao aspecto maléfico de Cronos. Contudo, não resiste e sucumbe ao destino fatal: a solidão.

Desvela-se outro personagem, neste romance, dotado de uma atitude “heróica”, *l’homme long*, perante a ameaça noturna que a homossexualidade denuncia no texto. No entanto, o homem grande não apresenta aspectos ascensionais solares. Suas características revelam um anjo negro, residente do abismo destruidor que ergue sua “flecha” pelo instrumento do revólver e se autodenomina “o matador”.

Nos dois romances, evidencia-se a memória como um antidestino que permeará os relatos de G.H., Mélanie e *L’homme long*. Contudo, perceber-se-á que os dois regimes diurno e noturno partilharão os mesmos enredos, de acordo com as constelações de imagens suscitadas em diálogos, cenas, espaços e objetos. As duas escritoras cruzam-se pela sutileza de expor a contenda dos regimes em que fluirá o mito de Narciso.

Prosseguindo-se nessa relação comparativa da obra de Clarice Lispector e Nicole Brossard, ressalta-se a manipulação do mito pelas escritoras em perspectivas diferenciadas. Em *A Paixão Segundo G.H.*, a protagonista apresenta-se pelas iniciais G.H. Após despedir a empregada, Janair, a narradora decide limpar o apartamento iniciando pelo espaço reservado à secretária. Dois fatos surpreendem a personagem nessa trajetória: primeiro a descoberta de um desenho na parede do ambiente delineado por Janair; segundo, a aparição de uma barata. Esta desencadeia em G.H. um fascínio que a repugna e a atrai. A empregada e o inseto são os vetores responsáveis pela desestruturação de G.H.

O romance *Le désert mauve* desenvolve-se pelo relato da adolescente Mélanie. O drama da jovem centraliza-se na relação homossexual da mãe e da amiga, Lorna. A narradora perturba-se com a relação pervertida, porém vivencia uma paixão semelhante com Ângela Parkins. O percurso das personagens interrompe-se com a presença de um homem, *L'homme long*, representante da morte.

As duas escritoras mergulham suas personagens no universo povoado de mitos. Narciso ressurgue com a concepção de que a morte precede a passagem para a vida. Dessa forma, a análise das obras se efetuará pelo fim que, na verdade, é o início, para evidenciar o valor circular que a vida e a narrativa possuem.

1.1 MITEMA – METAMORFOSE

“Cada vez mais eu não tinha o que pedir. E via, com fascínio e horror, os pedaços de minhas podres roupas de múmia caírem secas no chão, eu assistia à minha transformação de crisálida em larva úmida, as asas aos poucos encolhiam-se crestadas. E um ventre todo novo e feito para o chão, um ventre novo renascia.” (LISPECTOR,1998:75)

“As ninfas o choraram, especialmente as ninfas da água. E, quando esmurravam o peito, Eco fazia o mesmo. Prepararam uma pira funerária, e teriam cremado o corpo, se o tivessem encontrado; em seu lugar, porém, só foi achada uma flor, roxa, rodeada de folhas brancas, que tem o nome e conserva a memória de Narciso.” (BULFINCH, 2002:125)

O dicionário de mitologia greco-romana define a metamorfose como “a transformação realizada por obras dos deuses.” (1976:421) Tais modificações eram oriundas de aspectos negativos ou positivos das divindades como “expressões do desejo, da censura, do ideal, da sanção, saídas das profundezas do inconsciente e tomando a forma na imaginação criadora.” (CHEVALIER, 2000:608)

Zeus transformado num cisne; Âmpelo ganhou a forma de uma constelação; Dedalião metamorfoseado num gavião por Apolo; Adônis, vítima do amante da deusa Vênus, recebeu a forma de uma flor, entre outros, conseguiram vencer a morte pela continuidade da vida num novo ser.

Narciso é um símbolo vegetal escolhido como modelo da metamorfose, por ter vencido a morte pela persistência na vida em forma de flor. Flores, minerais e animais

perpetuaram deuses, ninfas e homens, numa circularidade soberana em estreita correlação com o simbolismo lunar, cuja função expressa-se na medida do tempo e no desejo do eterno retorno.

A crisálida também manifesta o símbolo da metamorfose. “Ela representa um estado eminentemente transitório entre duas etapas do devenir, a duração de uma maturação. Implica a renúncia de um certo passado e a aceitação de um novo estado, condição da realização.” (CHEVALIER, 2000:302)

G.H. situa-se, ao assumir a forma de crisálida, no centro das transformações, no ventre, na matriz, a vida em evolução. Segundo Durand a crisálida é “bem esse fruto animal onde se esconde um germe, de tal modo que a múmia que a imita é paradoxalmente ao mesmo tempo sedentária e imobilizada pelas faixas, mas ao mesmo tempo sedentária da grande viagem.” (DURAND, 2001:315)

Essa viagem resplandece a morte pela visão eufêmica. A inversão de valores destituiu a morte da vestimenta anterior para embalá-la no devir calcado de mistério e medo, porém desejada: “Perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não me é mais. Não me é necessária, assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar mas que fazia de mim um tripé estável.” (LISPECTOR, 1998:11)

A metamorfose requer o sacrifício da descida que a intimidade impõe e se ampliará nos símbolos cíclicos, posto que a perda desencadeará um recomeço. O esquema do ciclo fortalece-se com o agrolunar, sacrifício-morte-túmulo-ressurreição, que valoriza a continuidade dominadora de Cronos.

É assim que inicia o romance *A Paixão Segundo G.H.* Da perda de algo existente, de si mesma, emerge o sentimento do reencontro. Moradora de um prédio de luxo de nível superior, a personagem adentra em areias: “eu só poderia rezar para as areias”. (LISPECTOR, 1998:110)

A areia tem um papel preponderante na narrativa, pois em algumas culturas, como no islamismo, esse material substitui a água e seu significado purificador: “Mas para as areias eu provavelmente estivera pronta desde que nascera.” (ibid:110)

Para desempenhar a descida denunciada no regime noturno, G.H. utilizava instrumentos de escavação, cujos substantivos confirmam a prática da inversão de valores, como: picaretas, cento e cinquenta pás, molinetes, vagões pesados com lixas de aço, pregos e

barbantes: “pois sou bicho de grandes profundidades.” (ibid:114) A narradora submete-se à morte do sujeito para renascer: “Para sabê-lo de novo, precisaria agora re-morrer. E saber será talvez o assassinato de minha alma humana.” (ibid:16)

O discurso eufêmico é ratificado com os símbolos da descida. No entanto, esse percurso retrata um mergulho passageiro pontuado por um ser em agonia, em desarmonia. O desequilíbrio manifestou-se pelos símbolos nictomórficos e teriomórficos representados por Janair e pela barata. O desejo de mudança valoriza a ruptura com o eu anterior e realça o regime noturno com os símbolos da inversão.

Para discorrer sobre a experiência vivida, G.H. denuncia a metamorfose perpassada pelo horror: “O horror será a minha responsabilidade até que se complete a metamorfose e que o horror se transforme em claridade.” (LISPECTOR, 1998:18) O horror é o pesadelo do mundo de Hades, o senhor da noite, das divindades ctônicas. Contudo, a partir do horror, do sofrimento, a personagem alcança o novo. O simbolismo da claridade retoma a imagem de Deus, de limpo, de puro. Os opostos invadem a narrativa numa evidência do aspecto transitório das imagens.

O contato com a barata lançou-lhe do recuo ao nível de afrontamento. Amparou-se na natureza e invocou a Deusa Mãe para compactuar o embate final: “Santa Maria, mãe de Deus, ofereço-vos a minha vida em troca de não ser verdade aquele momento de ontem. A barata com a matéria branca me olhava.” (ibid:76) A constelação noturna é habitada por deusas benéficas e protetoras. O sacrifício de G.H. denuncia o culto à grande Deusa, peculiar em diversas culturas. O tema sacrificial é próprio do esquema lunar representado pela associação triádica de Ártemis, Selene e Hécate: “A trindade é sempre de essência lunar.” (DURAND, 2001:288) É necessário sublinhar que a protagonista inicia o romance com considerações acerca da “terceira perna” (LISPECTOR, 1998:12), o que suscita vestígios do drama lunar.

A Virgem Maria, invocada nos cultos católicos, estrutura-se como mediadora dos sentimentos antagônicos polarizados na narrativa, com sentido de drama sintético, pois a queda remeterá ao ser renascido: “uma vez que a lua é ao mesmo tempo morte e renovação, obscuridade e clareza, promessa através e pelas trevas.” (DURAND, 2001:295) O sacrifício engendra-se no símbolo do Filho, cuja morte na cruz fortalece o papel de mediador entre Deus e o homem. Ratifica-se o esquema dramático do regime noturno, inspiração das liturgias agrárias que causa a ressurreição.

Observa-se que a deusa lunar prefigurou-se na narrativa, acompanhada de uma simbologia noturna com os arquétipos da proteção, da couraça. Foi também solicitada para mediar o sacrifício estabelecido pelo grotesco, já que a santa representa o símbolo messiânico, cujo mito é sintético, pois procura reconciliar as antinomias que o tempo espelha: “o terror diante do tempo que foge, a angústia diante da ausência e a esperança na realização do tempo, a confiança numa vitória sobre ele.” (DURAND, 2001:282)

G.H. nasce da poeira, como Adão originou-se do pó. Os mitos primordiais ressaltados por Mircea Eliade reaparecem no espaço ficcional. Numa referência explícita à repetição do tempo. De acordo com Durand, “Os cânones mitológicos de todas as civilizações repousam na possibilidade de repetir o tempo.” (ibid:283)

A narradora invade os ambientes com gestos peculiares a um recém-nascido. Afirma-se o seu estado provisório na passagem pelo corredor, o seu renascimento: “Depois, com cuidado, avancei apenas a cabeça, e olhei.” (LISPECTOR, 1998:36) “Dentro da brecha da porta, pus o quanto cabia de meu rosto.”

Aflora a simbologia de identidade visitada, requerida: “Toda a parte mais inatingível de minha alma e que não me pertence é aquela que toca na minha fronteira com o que já não é eu, e à qual me dou. Toda a minha ânsia tem sido esta proximidade inultrapassável e excessivamente próxima. Sou mais aquilo que em mim não é.” (ibid:123)

O arquétipo da feminilidade enuncia-se pelo regime noturno do engolimento que evoca o renascimento: “Somos criaturas que precisam mergulhar na profundidade para lá respirar, como o peixe mergulha na água para respirar só que minhas profundidades são no ar da noite. A noite é nosso estado latente. E é tão úmida que nasceu plantas.” (ibid:114)

A imersão no lago e a transformação em planta presentifica o mito de Narciso e enfatiza o aspecto fertilizante que a água possui. Os símbolos da intimidade do regime noturno são explorados nessas passagens. Destaca-se o sacrifício que é igualmente o isomorfismo do esquema agrolunar, cujo ritual de iniciação destinaram jovens, geralmente virgens, à morte. Objetivou-se efetuar uma troca com a prática lunar, uma vida pela fertilidade.

G.H. assume o “corpo neutro de barata”. “Eu sou a barata” (ibid:65). Esta é designada com um corpo de “cascas e lama” (ibid:65). Erige-se o símbolo do elemento primordial. A lama produz-se por um processo evolutivo, mistura de terra e água, ou involutivo, processo inverso, mistura de água e terra. Neste caso, tem-se o significado de lama ou lodo como

escória. Anuncia-se o sonho do retorno, pois a origem é resgatada nessas imagens. A narradora subjugava-se à conversação no inumano: ela tem “matéria fofa e branca” (LISPECTOR, 1998:82); “Eu já conhecia em mim mesma o olhar brilhante de uma barata que foi tomada pela cintura.” (ibid:92); “Minhas patas curtas se haviam agarrado.” (ibid:104)

A barata é um animal teriomórfico lunar e o vetor desequilibrador de G.H.. O inseto representa um triplo simbolismo marcado pelo renascimento, pela imortalidade ou múltiplas fecundidades e a submissão perante o sacrifício.

No bestiário lunar, destacam-se o dragão, o urso, o caracol, a aranha, a cigarra, o lagostin do rio ou cordeiro e a serpente. A barata é associada à serpente e ao lagostin do rio por intermédio do escaravelho, conforme apresentado no romance pela personagem G.H.. Denuncia-se, dessa forma, que o inseto dispõe do triplo simbolismo: primeiro, imortalidade: “Eu sabia que baratas resistiam a mais de um mês sem alimento ou água. E que até de madeira faziam substância nutritiva aproveitável. E que, mesmo depois de pisadas, descomprimam-se lentamente e continuavam a andar.” (ibid:48); “Era uma barata tão velha como salamandras e quimeras e grifos e leviatãs. Ela era antiga como uma lenda.” (ibid:55) “Ela fertilizava a minha fertilidade morta.” (ibid:77)

A barata sofre metamorfoses: primeiro recebe adornos destinados a Janair: olhos radiantes e negros, de noiva “Parecia uma mulata à morte.” (ibid:56). “A boca da barata era marrom e delineada. Era parda.” (ibid:52)

Janair foi identificada com traços semelhantes atribuídos à barata: “O rosto preto” (ibid:41), “pele de cor opaca”, “traços finos e delicados”... “Era achatada como um baixo-relevo preso a uma tábua” (ibid:41). Uma mulher-barata, invisível. Expressão detectada no mundo subterrâneo ao deus dos mortos, Hades. O símbolo da invisibilidade remete também à profissão de Janair. Como empregada de G.H. era irrelevante, por isso não era notada. A sociedade ocidental geralmente preconceitua essa profissão, e boa parte dos empregadores solicitam o distanciamento do empregado no relacionamento com a família daqueles.

Em segundo, a barata adquire características de cobra: “As vibrações de seus guizos de cascavel no deserto.” (ibid:59) Nesse enfoque, é perceptível o símbolo da serpente, animal típico do bestiário teriomórfico lunar, cujo esquema da fertilidade e da regeneração fortalece a relação circular.

Conforme Durand, “o simbolismo da transformação temporal é ele próprio sobredeterminado no réptil.” (2001:316) G.H., ao salientar que a barata é uma cobra, associa o isomorfismo da mudança ao inseto. Confirma-se essa estrutura transitória em que a narradora se localizava com a comparação da barata a outro animal pertencente ao bestiário lunar: “A barata era um escaravelho.” (LISPECTOR, 1998:116)

O escaravelho ligou-se ao lagostim do rio ou ao caranguejo pelo trajeto que o mesmo executa “retrogradando quando enrola a sua bola, imagem viva da reversibilidade, do retorno possível da esfera astral.” (DURAND, 2001:315) Sendo assim, possui uma importante simbologia de metamorfose.

Os três personagens dançam na orgia noturna no círculo referendado pelas trocas de matérias e características. Esboça-se o esquema dramático pela ambivalência das personagens. Eles, tríades lunares, manifestam aspectos meio animais, meio humanos, ou seja, bipolaridades que enfatizam a *coincidentia oppositorum* que, de acordo com Durand, “se encontra em diversos níveis míticos.” (ibid:290)

Já no romance *Le Désert Mauve*, a adolescente Mélanie processa-se na metamorfose de si mesma pressionada pela urgência da realidade sexual.

A narrativa desenvolve-se pela renovação no simbolismo da repetição temporal. Explica-se o ritual de iniciação marcado pelo caos: “Très jeune, je pleurais déjà sur l’humanité. À chaque nouvel an, je la voyais se dissoudre dans l’espoir et la violence.” (BROSSARD, 1987:11)¹ Constata-se o encontro dos contrários no texto, uma vez que na liturgia consagrada à festa de fim de ano figura a abolição de valores e regras, a dominação do caos.

O simbolismo do ciclo é retomado no veículo da adolescente, ligação estabelecida pela roda que direciona a uma viagem. Mélanie empreende um percurso notadamente voltado a uma fuga ou a um repouso do conflito vivenciado no lar, fazendo emergir neste último os símbolos da intimidade. No entanto, as descrições relatadas pelo itinerário suscitam as técnicas do ciclo: “Très jeune, je prenais la Meteor de ma mère et j’allais vers le désert. J’y passais des journées entières, des nuits, des aubes. Je roulais vite et puis au ralenti, je filais la lumière dans ses mauves et petites lignes qui comme des veines dessinaient un grand arbre de vie dans mon regard.” (ibid:11)²

A constelação roda-luz-árvore reacende o esquema rítmico direcionado ao símbolo do progresso a que a madeira remete. Esta, ligada ao fogo, como se processa no início do romance, denota uma união primitiva que faz aflorar o ritual da regeneração da vegetação e da renovação do ano: “Très jeune, je fus sans avenir comme la baraque du coin qui fut un jour incendiée par des gars ‘venus de loin.’” (BROSSARD, 1987:11) ³

Revela-se um pacote significativo de imagens que focalizam o regime noturno, através da vitória cíclica sobre o devir.

A protagonista aprofunda-se em si mesma. O carro transmite a representação de um túmulo em que Mélanie se localiza para vencer o tempo e a fúria da natureza. Cronos é dominado pela vida em movimento, embora no simulacro da morte, confirmada pelos gestos do cobrir os olhos, pela situação do carro encoberto de areia, transitando pelo deserto sob uma tempestade de areia. No entanto, a imagem aponta para o sacrifício necessário pela destruição total. Isso encaminha a ligação primitiva à constelação dramática:

“En pleine nuit ou même en pleine tempête de sable lorsque le pare-brise se couvre peu à peu, je sais être isolée de tout, concrète et irréaliste tel un personnage circonscrit au volant d’une vieille météore. Dans le sombre de la poussière, je sais exister. J’écoute le bruit effrayant, le fracas du vent et du sable sur la carrosserie. Je me soumetts totalement à l’aveuglement. J’appuie légèrement deux doigts sur chaque paupière et je regarde au-dedans de l’espèce intime.” (BROSSARD, 1987:18-19) ⁴

Os símbolos da intimidade externam-se nessa passagem pelo casulo provocado no interior do carro. A narradora não tem saída. Ela enterra-se simbolicamente sob camadas de areia, semelhantemente à protagonista G.H. do romance de Lispector. Vislumbra-se também a mesma representação no mito de Narciso: o sepultamento.

A transformação de Mélanie transita pelo contato com Lorna, amante da mãe: “Lorna, cette amie de ma mère, m’avait initiée à l’érosion[...] Les filles aimaient l’embrasser sur la bouche. Elle aimait les filles qui se laissaient embrasser sur la bouche.” (ibid:12) ⁵

Percebe-se que Mélanie deseja transmutar o destino, desafiando a morte e o devir. Os elementos naturais terra e vento, isomorfismo do ar, compõem o trio: céu, terra e homem. O ar é o elemento ativo masculino que resplandece o regime diurno; a terra, o ativo feminino do regime noturno e Mélanie compreendem a união dos contrários, enfatizados pelo drama mítico da morte e do renascimento.

Confirma-se o confronto entre os regimes propiciados pela condição feminina que a mãe vivenciava: “Ma mère était obstinée comme un homme aux prises avec le désert. Elle n’aimait pas les hommes mais elle défendait le désert comme un sentiment qui la rapprochait des hommes. C’était une femme sans expression et cela m’effrayait.” (BROSSARD, 1987:19)⁶

A jovem, após a imagem do espelho representado pela relação da mãe, assume uma dupla sexualidade. Durand pontua que essa dupla sexualidade é peculiar das divindades da lua ou da vegetação. Revela-se o ritmo de fricção na passagem, através do calor sexual, provocado pelo ritmo erótico o qual também se relaciona com a imagem da árvore primitiva. Esta irradiava fogo também pela fricção em sua madeira. Ambos são isomorfismos do fogo, como também o calor, o clarão, o arder. A constelação do fogo revela-se com uma carga energética direcionada à libido. Bachelard enfoca que o amor representa objetivamente a produção do jogo. O gesto sexual ritmado engendra uma musicalidade que ratifica o esquema rítmico lunar: “Je rentre au Motel. Je brûle le dernier feu pleine du désir du visage de ma mère et de Lorna. Ma mère est absente. Lorna regarde une émission. Folle leur dans ma chambre et mes doigts là, c’est ça, là, yet vacille, m’amuse, m’envas.” (ibid:26)⁷

A adolescente inverte o papel do órgão masculino com os gestos das mãos. Os dedos desempenham a fricção própria da simbologia do ciclo, regime noturno. Direciona-a ao ventre, ao centro. A fantasia da protagonista remete também ao encaixe da intimidade. Ela resiste aos apelos sexuais do seu corpo, mas não os vence. Incentivada pela prima, entrega-se ao ritmo da dança e do prazer que o corpo de Angela Parkins exige.

Além de pronunciar-se no romance a transformação na adolescente, no discurso literário repete-se com outra conotação. Conforme anexos, é perceptível a metamorfose corrente no romance, no fio narrativo, no gênero literário, nas vozes que se cruzam no texto, o destino, o discutido. Observa-se que o texto desdobra-se como o próprio tecido comercializado numa loja. Durand enfatiza que “A tecnologia dos têxteis, pela roda, o fuso e os seus produtos, fios e tecidos, é assim, no seu conjunto, indutora de pensamentos unitários, de fantasias do contínuo e da necessária fusão dos contrários cósmicos.” (2001:323)

A narrativa de Nicole Brossard é dividida em três etapas: Na primeira, o romance é escrito pela escritora. No entanto, ao folhear-se o texto, percebe-se na contra-capá a indicação de uma segunda autora, Laure Angstelle, criada por Brossard. Aquela relata o texto descrito. Na terceira etapa, destaca-se outra escritora, denominada de Maude Laures, cuja função é

traduzir o livro de Laure Angstelle. Contudo ela vai além da tradução. Com ousadia, interfere no romance e acrescenta informações não reveladas por Laure Angstelle. Dessa forma, o título é modificado e a editora também.

O desdobramento do livro constata-se pelo quadro comparativo, através das etapas lineares compreendidas no romance. Atente-se que o item um reflete a imagem externa do livro; o segundo item revela a metamorfose em processo; o terceiro, a transformação concretizada.

Quadro comparativo da metamorfose romanesca:

AUTOR	TÍTULO	EDITORA	PÁGINAS
1. Nicole Brossard	Le Désert Mauve	L' Hexagone	1-220
2. Laure Angstelle	Le Désert Mauve	Édition de L'Arroyo	11-52
3. Laure Angstelle	Mauve, L'Horizon Traduit par Mau de Lares	Édition de L'Angle	179-221

O romance executa o mesmo percurso da personagem: sacrifício, morte e ressurreição. Enfrenta o espelho pela visão da tradutora, que, armada de símbolos repetitivos reconstrói a narrativa com recursos visuais, diálogos e títulos divergentes.

Clarice Lispector e Nicole Brossard pontuam as obras com o esquema da circularidade que o mito de Narciso expressa. G.H., afrontada por Janair e o inseto, desce ao abismo de si. Essa caminhada confunde-se com a queda. Contudo, a narradora mergulha na interioridade dos símbolos noturnos e ressurge convertida. Mélanie percorre o mesmo itinerário. No entanto, sua descida projeta-se ao exterior, ao sexual.

Notas

1 “Muito jovem, eu já chorava pela humanidade. A cada ano novo, eu a via se dissolver numa esperança e violência.” (BROSSARD, 1987:11)

2. “Muito jovem, eu agarrava *La Météor* de minha mãe e seguia em direção ao deserto. Eu passava dias inteiros, noites e madrugadas. Eu corria rápido e depois reduzi a velocidade, eu seguia a luz nos roxos e pequenas linhas como quem descreve os veios de uma grande árvore da vida no meu olhar.” (BROSSARD, 1987:11)

3 “Muito jovem, eu estive sem futuro como a barraca de madeira que foi um dia incendiada por um rapaz vindo de longe.” (BROSSARD, 1987:11)

4 “Em plena noite ou mesmo em plena tempestade de areia quando o pára-brisa se encobre pouco a pouco, eu sei estar isolada de tudo, concreta e irreal tal uma personagem circunscrita no volante de um velho *Météor*. No escuro da poeira eu sei existir. Escuto o barulho assustador, o fracasso do vento e da areia sobre a carroceria. Submeto-me totalmente à cegueira. Apoio ligeiramente dois dedos sobre cada pálpebra e olho dentro da espécie íntima” (BROSSARD, 1987:18-19)

5 “Lorna, esta amiga de minha mãe, me havia iniciado na erosão.[...] as garotas gostavam de beijar-lhe na boca. Ela gostava das filhas que se deixam beijar na boca” (BROSSARD, 1987:12)

6 “Minha mãe era obstinada como um homem nas lutas com o deserto. Ela não anava os homens mas ela defendia o deserto como um sentimento que a aproximava dos homens. Era uma mulher sem expressão e isso me assustava.” (BROSSARD, 1987:19)

7 “Eu volto ao Motel. Eu queimo o último sinal de trânsito cheia do desejo do rosto de minha mãe e de Lorna. Minha mãe está ausente. Lorna olha uma emissão. Louco darão no meu quato e meus dedos ali, é isso, ali, yet vacilo, me divirto, me vou.” (BROSSARD, 1987:26)

1.2 AMORTE

“Eu havia vomitado meus últimos restos humanos? E não estava mais pedindo socorro. O deserto diurno estava à minha frente. [...]. O oratório era feito dos entremecimentos do mormaço. E também o meu medo era agora diferente: não o medo de quem ainda vai entrar, mas o medo tão mais largo de quem já entrou.” (LISPECTOR, 1998:95)

“Narciso não pôde mais se conter. Esqueceu-se de todo da idéia de alimento ou repouso, enquanto se debruçava sobre a fonte, para contemplar a própria imagem.

- Por que me desprezas, belo ser?- perguntou ao suposto espírito – meu rosto não pode causar-te repugnância. As ninfas me amam e tu mesmo não pareces olhar-me com indiferença. Quando estendendo os braços, fazes o mesmo, e sorris quando te sorrio, e respondes com acenos aos meus acenos.

Suas lágrimas caíram na água, turbando a imagem. E, ao vê-la partir, Narciso exclamou:

- Fica, peço-te! Deixa-me, pelo menos, olhar-te, já que não posso tocar-te.

Com estas palavras, e muitas outras semelhantes, aticava a chama que o consumia, e, assim, pouco a pouco, foi perdendo as cores, o vigor e a beleza, que antes tanto encantara a ninfa Eco. Esta se mantinha perto dele, contudo, e quando Narciso gritava: “Ai, ai”, ela respondia com as mesmas palavras. O jovem, depauperado, morreu. E, quando sua sombra atravessou o rio Estige, debruçou-se sobre o barco, para avistar-se na água.” (BULFINCH, 2002:124-125)

A morte de Narciso investe na simbologia noturna do eufemismo. O riacho é o

supremo engolidor. Ele foi envolvido pelos arquétipos da descida que o dirigiram ao encontro do amado. O mergulho reacende o ventre materno da natureza, um retorno às origens do útero da deusa mãe. A água ambígua ressoa vida e morte. Contudo, ela também é fertilidade. Narciso não mergulha para a escuridão absoluta, ele renasce vitalizado numa flor.

Os romances prenunciam a relação com a morte. “A queda resume e condensa os aspectos temíveis do tempo” (2001:113) segundo Durand. O isomorfismo contínuo do símbolo catamórfico referend-a-se com o espelho, uma vez que a narradora não compreendeu o que viu e selou o destino com o silêncio profundo. No entanto, os símbolos de inversão resgatam a morte da visão terrível para a passagem do desencontro. Como um ser errante, G.H. levou-se pelos acontecimentos rememorados.

Expressões como: “Minhas previsões me fechavam o mundo.” (LISPECTOR, 1998:17); “Soube o que não pude entender, minha boca ficou selada.” (ibid:16); “Vida e morte foram minhas, e eu fui monstruosa” (ibid:17) resgatam a morte que rege a vida. Contudo, o eufemismo processa-se no romance através da negação do regime antitético pelo qual se apresenta o confronto e adere-se à dupla negação do regime da antífrase.

O afrontamento entre a narradora e Janair carrega-se de ódio e da necessidade que G.H. sentia de matar. Entretanto, essa concretização firmou-se no combate com a barata. A protagonista reveste-se do mal. Caracterizadas metonimicamente, ressalta-se a luta consumada na narrativa.

O inseto é representado com camadas de cascas finas como as de cebolas que, ao serem retiradas, percebe-se um vazio, a ausência de tudo. Reflete-se o momento propício para o espírito universal e a ação eufêmica que a morte desencadeou em G.H.

A adversária minúscula possui cílios chamativos. Na Pérsia e na Arábia, os cílios são aclamados como armas no jogo do amor e da guerra: flechas, lanças, espadas. G.H. também detém esse recurso: “Milhares de cílios pestanejando, e com meus cílios eu avanço, eu protozoária, proteína pura.” (ibid:60) Ao identificar-se como protozoária, transita o símbolo de passagem a um nível superior: símbolo da ressurreição, do círculo oriundo do regime noturno.

O contato com a barata obrigara a narradora a tocar o imundo, o proibido. Salienta-se o discurso cristão, delimitador de uma culpa. A protagonista deveria pagar por seus pecados com a morte. Dessa forma, a morte é necessária para expiação dos males e renascimento do ser que se renunciava. O eufemismo emerge nessa imagem.

O primeiro confronto com o inseto impõe G.H. como perdedora, dominada pela presença e olhar da barata. Numa postura de vencida, senta-se perante o adversário e reverencia a vida que a olha de um plano superior. Nessa imagem erige-se o símbolo catamórfico, uma vez que a queda se principia na protagonista causada pela condição de pecadora que a mesma assume.

O inseto aumenta desmedidamente de tamanho, provocando na narradora uma angústia própria dos esquizofrênicos. Segundo Durand: “Há neles um exagero hiperbólico das imagens, uma obsessão do aumento de volume que provoca crises de angústia.” (2001:136) Essa potência revela o símbolo ascensional, pois elevação e potência, conforme o teórico, são sinônimas.

No entanto, a queda não é passiva. Ao reerguer-se, ocorre o enfrentamento entre dois iguais: G.H. na forma de um réptil e a barata como um crocodilo lento. Os dois rasteiros e devoradores, degladiam-se num combate que se concretizará no assassinato dos dois seres. Assim, ela penetra o primeiro momento do universo, o animal.

Com a finalidade de redimir-se dos seus pecados, G.H. enfrentou a morte, o inadiável, pelo nojo, horror, o indesejável. Conforme Durand, o esquema da queda denuncia o tema do “tempo nefasto e moral, moralizado sob a forma de punição.” (2001:114) Para isso, deveria despojar-se dos resquícios humanos como a beleza (a visão), a palavra (audição), o sal (paladar), cheiro (olfato), o tocar (tato). Logo, abandonaria os sentidos humanos, além de valores como: amor, esperança, moralidade, piedade, verdade.

Liberta desses sentidos, atinge o neutro da vida, o deserto, a face não humana: Deus e a Deusa-Mãe. Estes são invocados pelo discurso intertextual. G.H. destina aos mesmos orações confissionais.

G.H. e a barata retomam o estado inicial, o mito de origem. O pecado gerado pela desobediência à lei anunciada, na protagonista, o desejo de não ver a face de Deus. Como Adão e Eva, esconde-se da nudez denunciada por Janair. Assim, a narradora procura ver “a linha de mistério e fogo.” (LISPECTOR, 1998:98) Refere-se ao ponto crucial entre o humano e o espiritual.

A notificação ao mito do casal primordial reprocessa-se com o símbolo da queda, fortalecido pelos símbolos dos pecados como inveja, cólera, idolatria e assassinato destacados na narrativa. G.H. cai da ascendência onde se localizara devido à punição a que se submetia.

O esquema da queda, de acordo com Durand, remete ao tempo “nefasto e moral” (2001:114). Contudo, a narradora não sucumbe, nessas imagens, passivamente. Arma-se dos símbolos da luz com a finalidade de ultrapassar o tempo fugaz.

O fogo representa a purificação, a regeneração. O quarto de Janair era o lugar do próprio sol. G.H. ainda encontrava forças para tentar escapar da morte. No entanto, o olhar pela janela revelava os edifícios como “gargantas rochosas”, lugares devoradores de pessoas vivas. Confirma-se a luta travada pelos símbolos. Para dirimir a força da queda, eclodem os símbolos espetaculares, o fogo, isomorfismo de purificação. G.H. contemplava tudo de forma monárquica, como se tivesse uma aparente dominação do universo. Bachelard menciona que essa sensação é acompanhada do arquétipo luminoso-visual e do arquétipo psicossociológico. Decorrem, assim, descrições espirituais e sociológicas do espaço.

Todo ambiente ao redor cercava-a de “deserto nu e ardente” (ibid:105); lagos salgados. Em outras palavras, ausência de fertilidade, de multiplicação, espaços de morte. Almejava o plantio de árvores verdes, eucaliptos, palmeiras. Para saciar sua fome, alimentar-se-ia de tâmaras, amendoim e azeitonas. Erige-se o arquétipo alimentar, cujo gesto da descida digestiva manifesta os arquétipos da intimidade. Verificam também que as árvores possuem uma simbologia de vida, de ascendência vertical pela sua posição e representam o ciclo da evolução cósmica: morte-ressureição, ligam-se, pelas raízes, ao mundo subterrâneo, e, pelos galhos superiores, alcançam o céu.

Os três alimentos pretendidos por G.H., traduzem uma simbologia mística: a tâmara é o fruto da palmeira, uma árvore sagrada na Assíria e na Babilônia. Para os cristãos, tem uma simbologia com o justo; o amendoim deriva-se da amendoeira, signo do renascimento. É pela base dessa árvore que se penetra na cidade luz, morada da imortalidade; a azeitona é oriunda das oliveiras cuja multiplicidade simbólica é significativa: fertilidade, força, paz, purificação, vitória e recompensa.

A menção desses frutos reflete a batalha espiritual que se enfatiza pelo desejo de saciar-se nos grandes lagos azuis, olhos da terra, de onde os moradores do mundo subterrâneo observam os humanos. Para Durand, o símbolo do alimento sagrado carrega-se de significado, pois “está ligado aos esquemas cíclicos da renovação, ao simbolismo da árvore, do mesmo modo que aos esquemas do engolimento e da intimidade.” (2001:260)

A barata seria devorada e devoraria. A vida era isso: o inferno – o ritual macabro. O ser sujeitava-se ao destino do sacrifício e o algoz saboreava a dor, o sofrimento, o alimento: “As baratas se roem e se matam e se penetram em procriações e se comem num eterno verão que anoitece- o inferno é um verão que ferve e quase anoitece.” (LISPECTOR, 1998:123)

Os símbolos teriomórficos invadem o imaginário de G.H., transmitindo uma angústia diante do tempo que se evade. A narradora também inverte o papel de humana para, na condição de igual com a barata, ser capaz de matar. Resgata-se o regime noturno pelo desdobramento da personagem, a qual se atormenta, mas devora o inseto repugnante.

A barata segue o ciclo da vida. No entanto, G.H. não tem descendentes. Numa paródia a Deus, obrigou-se a doar seu filho em sacrifício. Ela matara sua prole com o aborto: “Meu reino é deste mundo... e meu reino não era apenas humano. Eu sabia. Mas saber disso espalharia a vida-morte, e um filho no meu ventre estaria ameaçado de ser comido pela própria vida-morte, e sem que uma palavra cristã tivesse um sentido...mas é que há tantos filhos no ventre que parece uma prece.” (ibid:124) O símbolo nictomórfico é atraído pela imagem da mãe terrível, isomorfismo da lua negra devoradora. G.H. penetra nas trevas ao assassinar o filho. A atitude enfatiza a luta contra a passagem do tempo que a descendência manifesta. Revela-se também a abolição temporal que o ritual permite.

O ser humano com seu livre-arbítrio vivenciava o inferno. Reduzido a chacais “nós nos comemos em riso. Em riso de dor- e livres.” (ibid:124) Aflora o símbolo teriomórfico com o significado abstrato que o animal destaca. O riso na dor cria uma simbologia de delírio, de loucura, de falta de senso e de Deus. Direciona o homem ao inferno, representação da derrota da existência humana, pois o ser, ao se afastar do seu Criador, segundo o cristianismo, entregou-se ao pecado e degradou sua alma. Resulta assim um homem sem perspectiva de uma absolvição. Evidencia-se, portanto, que a trajetória de G.H., perpassada numa luta com Deus, marcada pela indiferença ao Divino e pela exigência do Mesmo pela pureza: “Ele queria minha divindade humana, e isso tivera que começar por um despojamento inicial do humano construído.” (ibid:126)

No entanto, o inimigo carnal interpõe-se nessa jornada: a carne, o sexo, a comida, a orgia, o desejo. O diurno, com os símbolos teriomórficos, instiga os personagens: “Se adormeço um instante, o eco de um relincho me desperta. E é inútil não ir.” (ibid:127) Hades emerge das profundezas. Senhor da meia-noite, carrega o céu negro e toma um percurso

inverso ao tempo solar. O sentido oposto à luz, simboliza o retorno às trevas, o afastamento de Deus, a entrega aos instintos, aos apelos sexuais. As simbologias catamórfica e nictomórfica perseguem a protagonista.

O símbolo do cavalo cavalgado à noite, impulsiona a representação de um ser comandado pelo animal, que não enxerga, não vê. O cavalo é o guia do cavaleiro cego e, quando associado ao mundo ctoniano, é vislumbrado na noite atado ao fogo do prazer, à morte, à impetuosidade do desejo. G.H. rende-se à condução do animal. Desenvolve-se um rastro de morte: “Quero que ainda uma vez o cavalo conduza o meu pensamento. Foi com ele que aprendi. Se é pensamento esta hora entre latidos.” (ibid:128) As trevas utilizam os recursos disponíveis para capturar o ser em conflito. O destino exigia uma escolha: Deus ou diabo.

O cão também possui uma simbologia ligada ao mundo inferior. Cavalo e cão são animais psicopompos, isto é, frequentam dois mundos. Circulam pelos dois espaços verticais: ascendente, céu, e descendente, inferno.

Os símbolos teriomórficos destacados nessas descrições, apresentam um ritual macabro: “Desço como um gato pelos telhados. Ninguém sabe, ninguém vê. Apresento-me no escuro, muda e em fulgor...sem saber que crimes cometemos até chegar a madrugada. Na minha boca e nas suas patas a marca do sangue.” (ibid:128)

A narradora assumia sua condição animal e sabia que, para redimir-se, deveria se desvencilhar da orgia infernal que “era o próprio martírio humano.” (ibid:131). “O Deus, que nunca podia ser entendido por mim senão como eu o entendi: me quebrando assim.” (ibid:131) Santo Agostinho expressa que, para se chegar a Deus, deve despojar-se de todas as coisas, pois o caminho da alma é estreito. Por isso o homem precisa dilatá-lo e restaurá-lo.

Enquanto G.H. mata e morre para renascer num plano espiritual. Mélanie acolhe seu prazer, sua natureza homossexual num plano carnal. Contudo, não atina para o perigo que a rodeia. A queda simbolizada pela carne sexual arremessa-a ao abismo mortal. Convergem os símbolos catamórficos da queda enfrentados com os instrumentos cortantes diairéticos.

O romance de Nicole Brossard esboça duas mortes: primeiro, a narradora Mélanie mata o ser que almejava constituir. Não queria se projetar na relação manifestada por sua mãe. Segundo Durand “a carne, esse animal que vive em nós, conduz sempre à meditação do

tempo.” (2001:121) Mélanie fugia dessa situação homossexual, em virtude do pressentimento da morte.

O personagem “l’homme long” surge na narrativa sem preâmbulos. A voz do narrador onisciente o introduz no enredo. Ele é marcado pela sombra da morte. Oponente, representa o preconceito social impetrado contra os pares iguais. Olha com desdém as imagens das mulheres nas revistas. Circula o sexo delas nas fotos e pretende exterminá-las. Ocupa os espaços da escuridão. Conhece os lagos azuis e a floresta petrificada, simbologia da morte: os lagos são passagens de fadas, feiticeiras, ninfas e sereias, mas também o lugar que atrai o ser humano à morte. Conforme o mito de Narciso. A floresta representa o sagrado, mas também gera angústia, opressão. A petrificação é associada ao olhar indevido, aquele que direciona à pedra, à morte. A mulher desobedece a Jeová, olha para as cidades em chamas e transforma-se numa estátua de sal. Na mitologia grega, Perseu obrigou Medusa a olhar a si mesma e ficar petrificada.

O “homem longo” recebe um envelope branco com fotos. Infiltra-se o desejo de matar que se acumulara nos dias de reclusão. O guerreiro noturno erige ressaltado pela obediência. Os símbolos diátricos emergem nas ações do personagem, principalmente pela arma de fogo que carrega, instrumento penetrante por perfuração.

O personagem segue um ritual iniciado com calma até então não visualizada no texto. Calcula calmamente seus passos. Reza os poemas sânscritos. Descobre as janelas e observa o mundo externo. Mecaniza suas ações. Toda cena denota o ritual da caça. A observação da arma, como procederá. Um animal enjaulado que precisa alimentar-se de sangue. Diversas culturas constituíram “sociedades de homens” modelados pelas atitudes do herói combatente. Eles apossam-se de armas que estimulam um poder teriomórfico “das garras e das presas, quer para os ‘homens ursos’ ou ‘homens lobos’ da cultura nórdica, quer para os ‘homens panteras’ da África Central.” (DURAND, 2001:163)

O trabalho de Dumézil denota atitudes semelhantes no “homem longo” do romance. Ele repõe a ordem no mundo. Esta era perturbada por uma feminilidade terrível, a libido destruidora que denegria a potência viril masculina.

Pela violência, o homem longo procura reconquistar os valores prejudicados pela queda de Mélanie. Ele assume o papel do guerreiro que utiliza a simbologia ascensional no isomorfismo da bala com asa, a flecha: “Ce calme semblait vouloir s’étendre partout en lui

mais, au fur et à mesure qu'il le sentait s'emparer de tous ses membres, il éprouvait en contrepartie une excitation froide, mentale qui rendait intolérable chaque nerf dans son corps calme.”(BROSSARD, 1987:41) ¹

Como G.H. cavalgava em busca de prazeres noturnos, assim também o grande homem está submerso nessa situação. Ele é o próprio cavalo negro que vaga pela madrugada conduzindo a morte: “Il allume. Il éteint. Il ouvre et referme les rideaux. Il cherche un bon éclairage pour l'explosion.” (ibid:43)². De acordo com Durand, “este gosto da morte, esta fascinação romântica pelo suicídio, pelas ruínas, pelo jazigo e pela intimidade do sepulcro relaciona-se com as valorizações da morte e remata a inversão do regime diurno numa verdadeira e múltipla antífrase do destino mortal.” (2001:240)

A saída do personagem do quarto retoma todo ritual anterior: recitação dos poemas sânscritos ³. Olha-se no espelho, observa o interior e pela última vez, relembra as equações e as fotos ficam para trás. O sânscrito especificou a civilização iraniana designada de *devabhasa*, “a linguagem dos deuses”. Confirma-se que o ambiente ocupado temporariamente pelo personagem não remete ao sentido de uma intimidade. O arquétipo da couraça, da proteção, explora a separação da exterioridade. O lugar é uma defesa contra os conflitos externos. Associado ao isolamento, há processos mágicos que gravitam em torno de uma transcendência, um esforço de distinção promovido pelo banho, pelo recital dos poemas, pelo esconderijo. O personagem espelha uma negatividade na existência.

Encostado na parede do bar, Mélanie o denomina de homem “fino”. A adolescente excede-se na madrugada. A música, a bebida e Angela Parkins desenterram o trio Eros, Tanatos e Dionísio. A sensualidade envolve o ambiente. O fogo sexual incendeia as personagens: “La musique est trop douce. Le corps d'Angela Parkins est fanatique, rempli d'urgence. Il bondit comme un animal fougueux, capricieux, voltige et plane éperdument, éperdue.” (ibid:49) ⁴

Marca-se o símbolo do cavalo feroz, teriomórfico, desejoso de exercer o papel de montaria que se erige na passagem para envolver-se nas vicissitudes do prazer carnal despertado na adolescente. São contempladas ao longe, por dois olhos frios que acompanham cada movimento. O grande homem, como um bom caçador, espera o momento correto de alçar a presa. O tempo não segue o percurso. Ele se imobiliza no prazer de Angela e Mélanie, que semeiam a vida, e imobiliza-se no prazer da hora certa de semear a morte:

“Le temps s’est glissé entre nos jambes; Chaque muscle, chaque nerf, chaque cellule tient lieu de musique dans nos corps, absolument. Puis le corps d’Angela Parkins remue lentement. Tout son corps est attiré vers le bas. Son corps est lourd entre mes bras. Mes bras sont lourds du corps d’Angela Parkins. Il n’y a plus de musique. La sueur d’Angela Parkins contre ma tempe. La sueur sur ma main. Angela, le silence est cru.” (BROSSARD, 1987:50) 5

Mélanie experimentara o desespero da realidade, a violência da madrugada: “Puis ce fut le mauve de l’aube, le désert et la route comme um profil sanglant. Il y a des mémoires pour creuser les mots sans souiller les tombes. Je ne peux tutoyer personne.” (ibid:51) 6

O símbolo da morte invade a narrativa. Os termos: “o roxo da madrugada”, “o silêncio é cru” expressam o resultado da luta diurna da qual Angela foi vítima. Conseqüente ao fato, Mélanie encolhe-se à solidão. A força do símbolo diairético manifesta-se na morte de Angela. O homem grande separa as amantes. Ele corta a união que se desencadeava. A bala opõe-se à teriomorfia temporal, provocada pelo prazer sexual. A temporalidade feminina é confrontada pela verticalidade masculina, determinada no personagem.

A queda referente do símbolo catamórfico exigia uma reação da adolescente. Mélanie fraquejou e cedeu ao delírio do prazer. No entanto, o destino reforça as atitudes anteriores da jovem. Ao assassinar Angela, a face da mãe terrível também foi confrontada. Observa-se que a frase: “Le temps s’est glissé entre nos jambes.” (ibid:50) enfoca explicitamente a simbologia da queda carnal: O ventre, o sangue que flui de lá, o sangue provocado pela bala, são isomorfismos catamórficos.

A personagem Angela corresponde à alegoria da intransigência social que prefere matar ou ignorar, uma forma também de dissipar, a ter que dividir o espaço com o diferente. Mélanie, recuada pelos fatos, também mata: ela mesma, seus desejos.

As personagens enfrentam a face cruel da morte. G.H. a eufemiza na ânsia de alcançar o novo, evoluir. Para isso, luta contra os instintos animais. Mélanie, por sua vez, desenfria seus instintos. Libera-se dos grilhões racionais, preconceituosos, e envolve-se com Angela, representante nictomórfica e teriomórfica. G.H. persegue o caminho da ressurreição, Mélanie o sentido oposto, a regressão, pois não se permite mais amar outra mulher.

Notas

1. “Esta calma parecia querer se estender por toda parte nele, mas, à medida que ele a sentia apoderar-se de todo o corpo, experimentava ao contrário uma excitação fria, mental que tornava intolerável cada nervo no seu corpo calmo.” (BROSSARD, 1987:41)
2. “Acende. Apaga. Abre e volta a fechar as cortinas. Procura uma boa iluminação para a explosão.” (ibid:43)
3. O sânscrito refere-se à linguagem dos mantras- vocabulários sintonizados com a arquetipologia da criação. Detentor de uma lingüística perfeita por englobar a exatidão com a emoção, é comparado à matemática, por manter uma harmoniosa sonoridade, processando-se de forma precisa e consistente. Parte de uma base sonora até à multiplicidade de palavras com variações.
4. “A música é suave demais. O corpo de Angela Parkins está fanático, preenchido de urgência. Pula como um animal impetuoso, caprichoso, corda-bamba e plana loucamente, desvairada.” (BROSSARD, 1987:49)
5. “O tempo introduziu-se entre nossas pernas. Cada músculo, cada nervo, cada célula atua como música nos nossos corpos, absolutamente. Depois o corpo de Angela Parkins é atraído para baixo. Seu corpo está pesado entre os meus braços. Meus braços estão pesados do corpo de Angela Parkins. Não há mais música. O suor de Angela Parkins contra minha têmpera. O suor sobre minha mão. Angela, o silêncio é eu.”(p.50)
6. “Foi então o roxo da madrugada, o deserto e o caminho, como um perfil ensangüentado. Há lembranças para cavar as palavras sem sujar os túmulos. Não posso tratar por tu ninguém.” (ibid:51)

CAPÍTULO 2 – A JORNADA INTERIOR

Os momentos sombrios forçam o homem a descer à concavidade de si, onde esses instantes se transformam em revelações ou desencadeiam o delírio próprio dos loucos. Durand enfatiza a necessidade de encontrar antídotos para as atribulações na intimidade do ser, a fim de vasculhar probabilidades de renovações. As narradoras protagonistas enveredam pelos espaços íntimos na esperança de restaurar ou quebrar seus invólucros.

2.1 – O LAÇO

“No corredor, que finaliza o apartamento, duas portas indistintas na sombra se defrontam: a da saída de serviço e a do quarto de empregada.[...]Mas ao abrir a porta meus olhos se franziram em reverberação e desagrado.”
(LISPECTOR, 1998:37)

“Ficou olhando com admiração para os olhos brilhantes, para os cabelos anelados como os de Baco ou de Apolo, o rosto oval, o pescoço de marfim, os lábios entreabertos e o aspecto saudável e animado do conjunto. Apaixonou-se por si mesmo. Baixou os lábios, para dar um beijo e mergulhou os braços na água para abraçar a bela imagem. Esta fugiu com o contato, mas voltou um momento depois, renovando a fascinação.” (BULFINCH, 2002:124)

O símbolo da introversão é ressaltado no mito de Narciso e atado à imagem da morte, uma vez que busca atingir o intocável que resultou na queda fatal. Além disso, o tocar em si mesmo, evoca o auto-erotismo, o amor por seu idêntico.

O deslocamento de GH ao quarto da empregada prenuncia o abraço que o ambiente concretizaria. O regime diurno das imagens eleva-se neste mitema, principiado com o esquema de ligação que o abraço fortifica e o encaminhamento à morte.

O planejamento de uma limpeza manifesta-se no café da manhã. Um corredor escuro unia a área de serviço ao quarto, aparentemente sujo, que se revelou limpo, higienizado:

“Começaria talvez por arrumar pelo fim do apartamento o quarto da empregada devia estar imundo, na sua dupla função de dormida e depósito de trapos, malas velhas[...]Depois da cauda do apartamento,

iria aos poucos “subindo” horizontalmente até o seu lado oposto que era o living, onde como se eu própria fosse o ponto final da arrumação e da manhã” (LISPECTOR, 1998:34)

Os símbolos espetaculares contrapõem-se à queda denunciada pelos símbolos catamórficos. Os temas: arrumação, limpeza, o branco do edifício, subir na horizontal, o sol do quarto, denunciam o confronto contra o tempo efêmero pela ascensão solar.

Contudo, nota-se pela metáfora do apartamento com cauda, que o espaço representa uma serpente que devora a si própria. Reacende-se com essa imagem a simbologia lunar no espaço solar do cubículo. O esquema do ciclo mantém uma dialética da vida e da morte.

Ao seguir o percurso de enroscamento que o espaço reservara, G.H. descreve o aspecto do prédio e de seu apartamento no 13º andar. Alguns símbolos anunciam o elo espiritual que se desenrola nesse ambiente caracterizado por três situações: a limpeza, a altura e a numerologia. Estas passagens revelam o regime diurno em reação ao confronto realizado no quarto: primeiro, o prazer destacado pela protagonista no empenho em arrumar a casa, tonifica-se, pela numerologia, pois remete ao tempo destinado por Deus ao construir o mundo: “E também para que depois, na sétima hora como no sétimo dia, ficasse livre para descansar e ter um resto de dia de calma.” (ibid.:33-34).

No livro de Êxodo, o número sete é retomado com as orientações de Deus destinadas a Moisés: primeiro, quanto à consagração dos sacerdotes; segundo, quanto à ordem para manter o dia do descanso: “Sete dias as vestirá o filho que for sacerdote em seu lugar, quando entrar na tenda da consagração para ministrar no santuário.” (29:30) “Seis dias se trabalhará, porém o sétimo dia é o sábado do repouso solene, santo ao Senhor; qualquer que no dia do sábado fizer alguma obra morrerá.” (31:15)

A narradora, ao consumir sua tarefa na sétima hora, converge com o horário também empreendido pelo Senhor Altíssimo ao finalizar a criação dos céus e da terra e de tudo o que neles há: “E, havendo Deus terminado no dia sétimo a sua obra, que fizera, descansou nesse dia de toda a sua obra que tinha feito. E abençoou Deus o dia sétimo e o santificou; porque nele descansou de toda a obra que, como criador, fizera.” (GÊNESIS, 2:2-3) Evidenciam-se os símbolos cíclicos, cujos arquétipos destacam-se na medida do tempo direcionada a uma renovação, um recomeço, a repetição do ato cosmogônico. A criação é revivida no romance através da circularidade temporal, além do registro da constância do número sete e seis.¹

Percebe-se também que o edifício, externamente, era “branco, com lisura de mármore e lisura de superfície. Mas, por dentro, a área interna era um amontoado oblíquo de esquadrias, janelas, cordames e enegrecimentos de chuvas, janela arreganhada contra janela, bocas olhando bocas.” (LISPECTOR, 1998:35)

O espaço físico assume outra conotação: a aparência do edifício de classe alta, era de limpeza, representado pela cor branca, significação de pureza, higiene, neutralidade etc. No entanto, seu aspecto interno era sujo e malcuidado. Observa-se o antagonismo causado com o quarto da empregada. G.H. realça a sujeira que encontrará naquele reservado para Janair, classificado de depósito de entulho. Contudo, desequilibram-se as expectativas da narradora, pois o descobre sem sujeiras: “Não contara é que aquela empregada, sem me dizer nada, tivesse arrumado o quarto à sua maneira, e numa ousadia de proprietária o tivesse espoliado de sua função de depósito.” (ibid:37)

Os símbolos da inversão emergem nesses espaços: G.H., socialmente, representa a classe A, a elite; Janair, classe C, os empregados assalariados. O regime noturno fornece as imagens necessárias aos proletários, para eufemizar as dificuldades enfrentadas. A inversão permite a valorização do simbolismo que algumas religiões ritualizam com o isomorfismo celeste espetacular indicativo de dualidade: sujo/limpo, claro/escuro. O corpo, para encontrar a Deus, deve estar puro, expurgado de seus pecados pelo sangue do cordeiro para, dessa forma, abrir-se à visita de Deus, de Cristo e do Espírito Santo. O espaço do quarto de Janair ajustava-se à purificação através de expressões como: limpeza, branco, quarto sem sujeira.

Por outro lado, G.H. equilibra-se entre o lado exterior e interior de si mesma. Conseqüentemente, o prédio expressa sua condição de pecadora, impura: “O que eu estava vendo naquele interior de máquina, que era a área interna de meu edifício, o que eu estava vendo eram coisas feitas, eminentemente práticas e com finalidade prática. Mas algo da natureza terrível geral- que mais tarde eu experimentaria em mim.” (ibid:36)

O segundo aspecto é o ponto simbólico da altura. A montanha, os montes, os espaços altos são lugares de simbologia do Divino. Cristo, Moisés, Abraão entre outros, ao falarem com Deus, estão situados em montanhas. G.H. encontrava-se no 13º andar, número que simboliza a morte, o azar, contudo, o elo com o mundo espiritual que a arremessou ao centro, ao núcleo.

Segundo o teórico das estruturas do imaginário, a essência do cimo da montanha “comporta sempre um antro, uma abóbada, uma caverna” (DURAND, 2001:246) Ratifica-se a ligação com o sagrado, o centro designado como o umbigo do mundo. Durand salienta que Jerusalém e Gólgota eram denominados “umbigos místicos do mundo.” (ibid.246)

O terceiro aspecto é visualizado no período empregatício de Janair, seis meses. O sétimo mês representa o instante da limpeza, do vazio. Alguns rituais de purificação, como na cultura dos bambara, perfazem-se durante seis dias de retiro. Assegura-se com o exílio, o extermínio das pequenas impurezas. Assim, convergem diversas situações para o simbolismo da purificação. Em consequência, irrompem os símbolos diairéticos, para destronar o medo da morte.

Na trajetória da protagonista, delinea-se a imagem confusa do quarto, uma vez que se estruturava como um quadrilátero, entrecortado pelo sol: “Da porta eu vi o sol fixo cortando com uma nítida linha de sombra negra o teto pelo meio e o chão pelo terço. Durante seis meses um sol permanente havia empenado o guarda-roupa de pinho e desnudava em mais branco ainda as paredes caiadas.” (ibid.:38)

São perceptíveis dois símbolos importantes nessa passagem. Estes confirmarão também a união com o caminho espiritual da narradora: a legitimação dos símbolos espetaculares, hipóstases por excelência das potências uranianas que o sol revela e a força diairética que a cena sublinha: “O sol cortando”. Ou seja, o astro expele e purifica o ambiente com o isomofirmo do fogo: primeiro, o número quatro, de acordo com Chevalier, designa a perfeição com o divino, além de manifestar a simbologia de um mundo estável. Semelhantemente no livro bíblico, Deus, ao ordenar a construção do altar do incenso, orienta que o mesmo possuirá “um côvado de comprimento, e um de largura (será quadrado), e dois de alto.” (ÊXODO, 30:2) O segundo símbolo refere-se à presença do sol no ambiente: “era o próprio lugar do sol.” (LISPECTOR, 1998:43) O sol tem um significado espiritual acentuado pela luminosidade que expele. Deus não pode ser mirado, pois o ser humano não resistiria a sua luz. O sol também detém esse poder. É patente a sua analogia com Deus. Os cristãos adoravam o sol nascente, representação de Cristo, conforme a tradição medieval.

O quarto era “uma câmara ardente” (ibid:49). Desencadeia-se a força do fogo com imagens que enfatizam o regime diurno: “o grande calor do sol [...] encurralada pelo sol” (ibid:50). No entanto, o astro também possui um sentido pejorativo. Segundo Durand: “O sol e

o seu cortejo de fome e seca é nefasto.” (DURAND, 2001:77) Porém, é a ascensão luminosa que o valoriza.

G.H. vai-se encolhendo num espaço que se apresenta “limpo e vibrante” (LISPECTOR, 1998:38) e localiza-se num nível mais elevado: “O quarto parecia estar em um nível incomparavelmente acima do próprio apartamento.” (ibid:38) O regime diurno da imagem atua com os símbolos ascensionais e os termos que espelham os símbolos espetaculares, na valorização dos aspectos negativos, aflorados pelos terrores noturnos. Verifica-se também o símbolo do fogo purificador, além do diáritico que insiste em figurar no confronto contra o mal, com os verbos: “furava”, “espetava-se” (ibid:42).

Há, contudo, o percurso em que G.H. captura a simbologia da inversão pontuada pelos arquétipos do engavetamento: da sala para o corredor. Deste para o quarto que passa da miniaturização à gigantização. No quarto, imprensase entre a cama e o guarda-roupa. A segunda entrada do quarto, a representação de um sarcófago, um caixão: o guarda-roupa. Denota-se o regime noturno com os agrupamentos isotópicos do engavetamento que irradiam o simbolismo do redobramento e do encaixe.

O percurso do corredor ao quarto é interrompido por duas portas. A vida religiosa destaca a dualidade da escolha: um caminho para Deus, outro, para o Diabo. O guarda-roupa, no entanto, só possui uma porta. Um caminho sem volta. O quarto sufoca. Miniaturiza-se com um abraço serpenteuoso: “Eu o detestava, àquele cubículo que só tinha superfícies: suas entranhas haviam esturricado. Eu olhava com repulsa e desalento.” (ibid:43). O quarto segue o esquema para guiá-la ao confronto consigo mesma.

O afrontamento com Janair expandira-se ao lugar ocupado temporariamente pela empregada. G.H. sufocada anseia o mesmo para o guarda-roupa, uma vez que o objeto representava a dona que se demitira: “Depois jogaria água no guarda-roupa para engorgitá-lo num afogamento até à boca e enfim, veria a madeira começar a apodrecer.” (ibid:43) “Eu queria matar alguma coisa ali.” (ibid:44) O esquema do engolimento representa-se nessa passagem. O guarda-roupa personificado vomita a barata, gigantizada como um monstro por G.H., mas num processo de equilíbrio é devorada pela narradora. Ocorre uma síntese entre os regimes. Os dois comungam e se processam na mesma ação.

A higienização, temática constante nessa passagem, reacende a constelação de imagens que denunciam mais uma vez a espiritualidade que o romance enfatiza. A água reflete a

simbologia do batismo: a lavagem dos pecados, o desnudamento de um ser para renovação de um outro, a morte para a vida mundana.

A imagem do quarto manifestado como um altar, um minarete, evoca uma torre, a conexão entre o humano e os deuses. A Torre de Babel, a construção humana, desenvolveu-se pela verticalidade ascendente e descendente, adentrou o solo e buscou uma interligação com os céus. Assim, uniu-se, simbolicamente: mundo subterrâneo-terra-céu. Na tradição cristã, a torre tornou-se representação do vigia e ascensão espiritual, símbolo da falta de limitação do homem que deseja igualar-se aos deuses através dos seus meios materiais. No entanto, interiorizado o símbolo, pode-se dizer que a torre corresponde à busca pela pureza, o que resulta num ser espiritualizado. Ou seja, a teia de vazios que o ambiente e a situação propõem, convergem numa alteração da forma e do sentido: a verdade é questionada.

O interior do guarda-roupa expulsa outro invasor: uma barata. Esta repelia G.H., afugentava-a do quarto, exatamente como Janair tentara. Um quarto seco, vazio e nu: o deserto. Este é o espaço dos sacrifícios, de iniciação. João Batista foi ao deserto, alimentar-se de gafanhotos e mel, a fim de se preparar para a profetização da vinda de Cristo. Jesus, segundo a tradição cristã, também foi ao deserto confrontar-se com satanás e preparar-se para a paixão. Ratifica-se com os aspectos purificadores identificados nos símbolos diiréticos, a crença na transcendência de uma essência, “na imortalidade da alma”. (DURAND, 2001:173)

G.H. agora ocupava o deserto. Sua luta com a empregada perpassava pelo inseto que a olhava. O pânico a dominou entre “o pé da cama e a porta do guarda-roupa” (LISPECTOR, 1998:50). Sua descida continuava íngreme e dolorosa. O medo arremessava-a para o espaço mais profundo, ela mesma, sua interioridade: “O medo grande me aprofundava toda. Voltada para dentro de mim, como um cego ausculta a própria atenção, pela primeira vez eu me sentia toda incumbida por um instinto.” (ibid:51)

O minúsculo animal, gigantizado, marchava lentamente do fundo do guarda-roupa. G.H. revia seus pesadelos mais terríveis: monstros que surgem da escuridão para devorar e destroçar o inimigo. Ela era o inimigo: “Mas recuara o dorso para trás como, se mesmo na sua extrema lentidão, a barata pudesse dar um bote” (ibid:51)

Constata-se na barata, atitudes comportamentais de outro animal, a cobra. Enquanto G.H., “recua o dorso”, representa o cavalo. Este tem uma ligação com o sol ou com a lua na simbologia temporal. “Por intermédio do sol vemos o cavalo evoluir de um simbolismo

ctônico e fúnebre para um puro simbolismo urânico, até se tomar duplo do pássaro na luta contra a serpente ctônica.” (DURAND, 2001:78)

A serpente representa o reino subterrâneo, manifesta o símbolo teriomórfico da descida. Ao metamorfosear a barata em cobra, aflora no texto a teofania lunar e cíclica, uma vez que o réptil é detentor de variações simbólicas contraditórias: ela “é valorizada como guardiã da perenidade ancestral e sobretudo como temível guardiã do mistério último do tempo: a morte.” (ibid:320)

Contudo, G.H. também relaciona a barata à “fauna alada”. Ou seja, símbolo da ascendência destacado no regime diurno e ponto antitético das amedrontadoras faces temporais. Assim a barata simboliza a luta entre os dois pólos da verticalidade que se centralizam em G.H., em suas ações: a luta do bem contra o mal; Deus e o Diabo. O regime diurno catamórfico e teriomórfico hiperbolizados atraem o tempo ao espaço onde se pode vencê-lo, o sagrado.

Ao contrário de Janair, uma inimiga invisível, a barata impulsionava a narradora a temê-la. Conforme Durand, “o esquema do redobramento por encaixes sucessivos leva-nos diretamente aos processos de gulliverização, onde se vai assistir ao derrubamento dos valores solares simbolizados pela virilidade e pelo gigantismo.” (ibid:211)

No entanto, uma guerreira tímida poderia reter forças para a luta final: “E agora toda uma potência latente enfim me latejava, e uma grandeza me tomava: a da coragem, como se o medo mesmo fosse o que me tivesse enfim investido de minha coragem.” (LISPECTOR, 1998:52)

O instinto de sobrevivência desponta na personagem que alimenta o desejo de matar, enquanto recuava para dentro dela mesma: “uma lama onde se remexiam com lentidão insuportável as raízes de minha identidade.” (ibid:57) Ao se fechar, ela freqüentava o inferno, a perda de esperança, a verdade que não queria conhecer. O casal bíblico, Adão e Eva, ao descobrir a verdade, conscientiza-se de sua nudez, do pecado original. Eles transitaram de um mundo estável ao caos: as dores do parto, o suor do trabalho diário, a morte. Desceram ao inferno.

G.H. transita pela contramão. Para desvelar sua verdade submergida no inferno da matéria viva: a nudez. Esta, manifestada nos desenhos expressos por Janair, pode remeter também ao sentido centrado na gnose, o despojamento do material e do próprio corpo para

concretização de um ideal. A nudez reflete na Bíblia, além do exposto, a vergonha que as filhas de Ló sentiram ao vê-lo nu devido à bebida e o principal, a revelação do pecado de Adão e Eva. Reflete também A luta travada entre a serpente, representante do mal, e a mulher, sendo esta o ponto crucial da queda do homem.

Denuncia-se mais uma vez, o encontro da protagonista com o universo espiritual, a verdade transcendente. Ressalta-se no budismo que para atingir o conhecimento puro, é preciso desvincular-se da verdade herdada. G.H. encaminha-se ao nada que era “vivo e úmido” (LISPECTOR, 1998:61)

O mergulho constante adentrava-a em “areias movediças que me sorviam” (ibid:64). As areias simbolizam o elemento essencial da vida. A terra é substância materna revelada pelos símbolos da intimidade que se infiltrava. Recuava, a fim de fugir do encontro consigo mesma e com o Divino. Entretanto, descia para as profundezas das cavernas, arquétipo da interioridade que os gestos revelam. Deparava-se com uma esperança, diferente da antiga, delineada pelo espírito.

G.H. já sucumbia ao tempo. O quarto ensolarado revelava que no “resto da casa a sombra estava toda inchada” (ibid:80). O tempo é marcado por instrumentos circulares. O centro do círculo é referendado como momento imóvel do ser. A definição agostiniana salienta que o tempo é “a imagem móvel da imóvel eternidade.” (CHEVALIER, 2000:876)

A fuga do tempo móvel é possível na intensidade da vida interior em que G.H. se foi instalar: “Eu estava tão assustada que ainda mais quieta fiquei dentro de mim.” (LISPECTOR, 1998:81) A narradora localizava-se num tempo atemporal.

No entanto, a passagem do tempo alterava a imobilidade do quarto. Ele se banhava com o sol, mas se esfriava com a lua. “Era a alta monotonia de uma eternidade que respira.” (ibid:91) O regime diurno perpassado pelo noturno desenhava-se no enredo do romance. A protagonista tentava escapar da fugacidade temporal pela via interna. Contudo, externamente, a vida seguia seu curso.

O abraço que o espaço lhe propiciava, direcionava-a à orgia do Sabath: “o neutro era o meu verdadeiro caldo de cultura.” (ibid:102) O inferno não era de dor e sofrimento devido ao fato de ter-se perdido, mas de alegria. Essa alegria era o fogo das coisas, como as coisas são produzidas: “Esta é a alegria crua da magia negra.” (ibid:102)

Há uma conexão com o mundo da feitiçaria. O Sabbath tem uma simbologia com a festa celebrada pelo descanso de Deus. Segundo a lenda, as feiticeiras entregavam-se às orgias na comemoração do sétimo dia. Aproveitavam-se do descanso de Deus para se esbanjarem com os demônios. Ocorre um caráter orgiástico com rituais típicos de recomeços temporais. Essas práticas unem-se às de iniciação. Segundo Durand, “Na orgia há perda das formas: normas sociais, personalidades e personagens.” (2001:311) Penetra-se assim no estado do caos. No entanto, abandona-se o velho e erige-se o novo. Confirma-se que o esquema do ciclo divide o espaço com o esquema diurno da descida com a deusa lunar. Durand sublinha que o Sabbath Babilônico originou-se pela menstruação numa referência ao aspecto feminino que remete ao esquema da descida, ressaltado com o símbolo noturno da intimidade.

G.H. deseja agora vencer Cronos pelo sonho: “Como no sonho, a ‘lógica’ era outra, era uma que não faz sentido quando se acorda, pois a verdade maior do sonho se perde.” (LISPECTOR, 1998:104) Contudo, ao despertar continuava confinada naquele espaço mínimo, presa pelo tempo pelas mãos: “O quarto tem um sol ainda mais branco e mais fervidamente parado.” (ibid:104) Outro mundo, atemporal, encenava-se no quarto: o celestial.

Nota-se que, pela meditação, a narradora visualizava terras distantes e bíblicas: o deserto da Líbia, Damasco, a cidade mais velha do mundo, a Galiléia, espaços visitados por pessoas interessadas na busca de luz espiritual, o esotérico, a ciência da alma, a purificação. Diversos templos hindus são construídos com as portas direcionadas ao oriente, numa referência clara à simbologia espiritual que o espaço detém.

Todo esse processo de descida da protagonista destinava-a à via-crucis, não como um descaminho, mas como uma trajetória de desistência: “Desistir é a escolha mais sagrada de uma vida...é a revelação.” (ibid:76) Essa revelação resultou na confiança no Desconhecido. Ela estava ao longe, distanciada desse eu que agora se erigia: “Mas agora meu mundo é o da coisa que eu antes chamaria de feia ou monótona- e que já não me é feia nem monótona.” (ibid:157) A inversão de valores é patente na renovação de G.H. A lenta transmutação da personagem remete ao eufemismo de regime noturno ao negar o negativo, ao reverter os valores escuros.

O término da descida de G.H. culmina no capítulo 33, idade de Cristo ao ser crucificado e ressuscitado na terra. Determina-se a entrega real da protagonista ao começo de uma experiência indizível: “E só posso amar à evidência desconhecida das coisas, e só posso

me agregar ao que desconheço. Só esta é que é uma entrega real...A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro.” (ibid:179)

O movimento do laço assume uma circularidade notificada pelos arquétipos sintéticos restaurados no messianismo histórico. Este se pontua no símbolo da árvore isomorfismo da madeira com que G.H. representa Deus. A árvore representa a totalização cósmica, ou seja, o devir. Ela remete à verticalidade, mas também à gênese. Retrata-se o complexo de Jessé, acentuado pelos valores messiânicos e ressurrecionais. É denominada assim como o mito do progresso.

Enquanto o espaço encolhe G.H. num abraço sobre si mesma, a narradora de *Le Désert Mauve*, transita para fora. O espaço é amplo, porém o encolhimento também se alimenta nessa expansão: o deserto do Arizona. G.H. mencionava que o quarto era um deserto, símbolo da perda que sofrera mergulhada na ausência do que era, no ser que se tornara. No entanto, o deserto para Mélanie era real: “Je connaissais bien le désert et les routes qui le traversaient.” (BROSSARD, 1987:12) ²

Mélanie recorre aos braços do materno que a acolhe, na narrativa, representado pelo deserto. O casal céu-terra é revisitado pela jovem, já que o seio materno é negado no lar. De acordo com Durand, “a terra torna-se berço mágico e benfazejo porque é o lugar do último repouso.” (2001:237) ³

O veículo condutor da fuga denomina-se “Meteor”. Mélanie explora a imensidão. Mesmo árido, o deserto desperta vida na adolescente, contraponto dos confrontos vivenciados no lar. Era na aparente ausência de vida, onde descarregava o ódio enraizado: “Ma mère avait le pouvoir insoupçonné de susciter en moi une terrible solitude qui, lorsque je la voyais si rapprochée de Lorna, me ravageait car alors il y avait entre elles juste assez de silence pour que s’infilte en moi la pensée de leur chair confondue.” (BROSSARD, 1987:18) ⁴

A asa imaginada por Mélanie representada na figura de um veículo, remete a uma ascendência que o isomorfismo denota: “Meteor”. O regime antitético da queda em que a adolescente mergulhava, reveste-se de quatro rodas e a direciona ao espaço distanciado do lar. Durand ressalta que as imagens alquímicas consideram a asa e o vôo situados numa esfera de transcendência. Os símbolos espetaculares com o isomorfismo do vôo e do sol invadem o espaço de Mélanie.

As constantes visitas ao deserto eram criticadas pela mãe e, talvez por isso, repetitivas para a adolescente: “En plein soleil, au crépuscule, et même la nuit, je partais pendant que ma mère me criait des mots aigus qui se perdaient dans la poussière du stationnement.” (BROSSARD, 1987:12-13) ⁵. Cercada pela luz emanada do sol ou originada pelo carro, procurava ocultar uma realidade que a angustiava. Fazia, assim, do deserto, um espaço de refúgio efêmero. A terra desempenha um papel passivo, mas importante no mito primordial. Assim, suas fugas constantes dirigem-na aos símbolos da intimidade que inverte e sobredetermina a sensação de solidão com o redobramento materno direcionado à “Grande Mãe Elementar” (DURAND, 2001:237):

“L’ombre sur la route dévore l’espoir. Il n’y a pas d’ombre la nuit, à midi, il n’y a que certitude qui traverse la réalité. Mais la réalité est petit piège, petite tombe d’ombre qui accueille le désir. La réalité est un petit feu de passion qui prétexte. J’avais quinze ans et de toutes mes forces j’appuyais sur mes pensées pour qu’elles penchent la réalité du côté de la lumière.” (BROSSARD, 1987:14) ⁶

Segundo a psicanálise, “a sombra é tudo o que o sujeito recusa reconhecer ou admitir e que, entretanto, sempre se impõe a ele, como, por exemplo, os traços de caráter inferiores ou outras tendências incompatíveis”. (CHEVALIER, 2000:843) Mélanie tem medo de aceitar a sombra que fortalece a verdade repudiada. Ela procura ignorar a complexidade na qual estava envolta, o desejo que deveria ser camuflado. Possuía a consciência dos contrários, mas procurava reter-se na luz, na claridade. Buscava a espiritualidade que contrariava os anseios da carne. No entanto, o símbolo teriomórfico a persegue, o caminho devora a esperança: não adiantava fugir.

O deserto onde a narradora se isolara remete ao simbolismo da solidão, da esterilidade, da ausência de Deus, uma vez que se mostra como o espaço da desolação, da destruição, da infertilidade. Segundo Maria Bonaparte, o mar é o eterno símbolo materno, o espaço da fertilidade. A ausência de água no deserto evidencia o aspecto negativo do local onde Mélanie teimava em reinar: a distância da mãe, a infertilidade. No entanto, esse espaço pode simbolizar o encontro com o divino conforme explicitado no romance de Lispector, em que o quarto sofre a metamorfose e assume o aspecto de deserto, espaço do encontro com Deus.

Mélanie enfrenta a situação negligenciando a passagem do tempo, pois olha o futuro com os olhos fechados e assim encontra as pirâmides, os arenitos, registros do passado que

remetem aos arquétipos da intimidade, ressaltados pela viagem com o carro ao deserto, a fim de salvar a jovem das vicissitudes carnavais.

O instrumento móvel, arquétipo do refúgio e do abrigo, simboliza a partida, mas logo o retorno vislumbra o círculo em que a narradora persiste. Cronos é enfrentado pelo desvio temporal, pela velocidade que buscava parar o tempo e o futuro incerto: “Je roulais a vide. Je choisissais la nuit le désert pour ainsi m’exposer à la violence de l’instant qui meut la conscience.” (BROSSARD, 1987:19) ⁷

Para proteger a natureza íntima despertada pela relação homossexual da mãe, a adolescente direcionou sua atenção à natureza que a cercava: “Pourtant cette nuit. Très jeune, j’appriis à aimer le feu du ciel, la foudre torrentielle ramifiée au-dessus de la ville comme un écoulement de la pensée dans le cerveau.” (ibid:20) ⁸

A narradora compara o sentimento de medo que o deserto desperta, um medo real, sem angústia com o que sente no motel, espaço de moradia e trabalho da mãe. Esse representa um sentimento difuso. Observa-se que a residência da jovem não tem a função costumeira de abrigo e intimidade. Ocupado por uma intrusa, o lar expulsa Mélanie, pois a sufoca com as imagens que o abraço entre as amantes provoca.

Observa-se que Mélanie e G.H. convergem na luta contra um estrangeiro que se apossa de um espaço íntimo delas. Denotam-se os símbolos diaréticos que envolvem a narradora na necessidade de proteção. Esta paradoxalmente não se encontra no lar, com a mãe, mas na amplidão do deserto. Ela corta a ligação com a mãe.

O retorno ao motel, símbolo do prazer, dos encontros secretos, reacende a chama que deseja ser dissipada. Mélanie visita outros espaços, o Novo México em companhia da prima e companheira dos conflitos: “Je roulais, pensée fiévreuse, qui va vers Albuquerque et Grazie. À Grazie, je parlerais d’Angela Parkins, je lui parlerais d’une femme connue dans la nuit d’un mardi.” (ibid:31) ⁹

O pensamento febril, apaixonado, reacende o isomorfismo sexual do fogo oriundo do regime noturno da imagem, cuja técnica rítmica suscita o esquema da continuidade. Mélanie percorre um círculo na sua fuga da realidade. Saía do lar para o deserto e retornava ao lar. Saía do lar para a residência da prima e retornava ao lar, conseqüentemente, ao destino fatal que a aguardava. O símbolo do ciclo lunar cerca a narradora. O ritmo ir-vir prenuncia o mito implícito na narrativa, através do esquema agrolunar: vida-morte-ressurreição.

Enquanto o espaço da narrativa amplia-se para a narradora, outro personagem é encarcerado num quarto do motel, de onde observa o mundo através da poeira, de uma nuvem de destruição: *L'homme long*.

Ele surge de um ambiente externo, não identificado. Dispõe apenas de uma maleta e entrega-se a raciocínios matemáticos. Não dorme, é um ser impaciente, intranquilo. Busca no silêncio do quarto, revistas com sexos expostos: “l’homme toise les sexes, leur coloration. Il ne voit pas les visages. Les visages, ombre de l’ombre, font des cernes blancs autour des sexes. Puis les cernes font un bruit d’explosion. Il ferme les yeux.” (BROSSARD, 1987:23) ¹⁰

Além disso, há os barulhos da explosão, originados por ele, uma vez que criou uma bomba, a fim de apreciar a beleza que a mesma exala, não poderia sobreviver sem rememorar as ações da mesma: “Trop tard. Déjà la cendre, déjà le sang déjà les cris, des bouches formidables, figées dans le silence de la nuit, luisaient comme des cristaux dans chacun de ses neurones.” (ibid:29) ¹¹

Vislumbram-se os símbolos da intimidade, da descida noturna através das reflexões, embora marcados pelos símbolos diaréticos dos cortes, esfacelamentos e mortes que ele provoca.

O personagem é associado a uma frase, *leitmotiv*, repetida nos capítulos posteriores: “Maintenant nous sommes tous des fils de chienne” (ibid:23) ¹². Denota-se a visão inferior que se lançava no intento de quebrar com as imagens negativas de guerra que o atormentavam. No entanto, ele busca uma espiritualização com os poemas sânscritos. O fato de encontrar-se enclausurado pode simbolizar uma fuga de si mesmo, uma vez que propaga o mal.

Aparentemente, “l’homme long” é contrário ao sexo pela ênfase como circula os sexos das mulheres nas imagens das revistas. Procura combater uma força destruidora que o detém: “L’homme long se sentit fragile, plein d’une solitude amère. Il se vit brisé, miroir, fraction, incapable de chiffrer sa blessure. Alors il sombre impuissant dans la demande. Les paupières closes, les mains jointes, il pria longuement, insensible aux débris qui retombaient sur ses épaules.” (ibid:35) ¹³. Ressalta-se um guerreiro fragmentado, cortado com uma força diarética que o leva a lutar contra algo não identificado, provavelmente um matador profissional.

Os olhos surgem, pela primeira vez, como “fous et arrogants” (ibid:29) ou associados a rezas. Este gesto impera na recitação do flamen e das runas. Estas referem-se a signos e fórmulas adotadas pelo Grande Deus indo-europeu, no ritual de iniciação, cujo chefe é

denominado Xamã. O ritual estabelece práticas de sacrifício e ascensão. Segundo Durand, o “flamen” latino e o seu homólogo sânscrito, o “Brabman”, representam “fórmula sagrada” (2001:155). A utilização do verbo focaliza-se em algumas culturas como a hindu e a dos bambaras. O termo “Brabma” sofre variações nessas culturas, que resultando em “Sphout”, traduzido como partir, rebentar. Noutra variante “Sphota” traduz-se por “rebentar bruscamente como um grito” (Durand, 2001:155). O gesto do homem longo reflete o sentido expresso nos recitais do flamen. A habilidade do personagem induz à leitura do valor espiritual que ele desempenha na ação mortal, denotado pela tradução com os vocábulos: partir, rebentar, brusco, grito. Confirma-se a característica diairética que o mesmo desperta desde sua aparição.

Mélanie deliciava-se com o deserto, o homem longo apreciava a água sobre sua cabeça, sobre seu corpo: “L’homme long était sous la douche. Il aimait l’eau sur sa tête. Il aimait que l’eau lui coule dessus. Il aimait que l’eau soit sans comparaison sur sa peau comme un supplice de l’esprit et alors tout son corps s’abandonnait.” (BROSSARD, 1987:39) ¹⁴

Persiste a imagem da água como purificadora que o símbolo diairético manifesta para água e o fogo, pois a água escorria sobre ele numa imagem do tempo irrevogável. No entanto, Mélanie, ao preferir o deserto, reacende o simbolismo da infertilidade que o espaço seco denuncia, além da morte pronunciada.

Ele era um adversário forte e se admirava de seus músculos e força. Fechava-se mais em seu ambiente. Lá fora, um sol ensolarado, dentro, a escuridão se acentuava com as cortinas fechadas. A representação do ser prisioneiro ratifica a necessidade de esconder-se. Alguém que não deseja ser encontrado. No entanto, recebera um discreto envelope branco por baixo da porta o que denota a marca de um matador.

Chega-se ao termo desse mitema e constata-se que o espaço é envolvido pelas antíteses amparadas pelas purificações, oriundas dos esquemas diairéticos, ascensionais, teriomórficos, em oposição aos catamórficos e nictomórficos, além do noturno discreto através dos símbolos da intimidade.

A transição dos personagens no texto reflete a inquietação assolada nos seres. G.H. enquadra-se em espaços mínimos que remetem à interioridade. Sempre ladeada pela dúvida. Mélanie, sufocada pelo laço mortal que o lar representa, foge do mesmo, mas sempre retorna. Como Narciso, mergulha no espaço da morte que a presença homossexual manifesta.

Notas

1. Segundo Durand, os mitólogos e hermeneutas religiosos convergem suas pesquisas para a aritmologia.
2. “Eu conhecia bem o deserto e os caminhos que o atravessavam.” (BROSSARD, 1987:12)
- 3 Eliade menciona que os povos australianos, altaicos e os incas civilizados mantinham a prática do berço telúrico, em que o recém-nascido era deitado sobre a terra, elemento primordial para aqueles que foram abandonados.
4. “Minha mãe tinha o poder insuspeito de suscitar em mim uma terrível solidão que, quando eu a via tão próxima de Loma, me devastava porque então existia entre elas exatamente bastante silêncio para que se infiltre em mim o pensamento de sua carne confidida.” (BROSSARD, 1987:18)
5. “Em pleno sol, ao crepúsculo, e mesmo à noite, eu partia enquanto minha mãe me gritava umas palavras agudas que se perdiam na poeira do estacionamento.” (1987:12-13)
6. “A sombra sobre o caminho devora a esperança. Não há sombra de noite, ao meio-dia, não há certeza que atravessa a realidade. Mas a realidade é uma pequena armadilha, pequeno túmulo de sombra que acolhe o desejo. A realidade é um pequeno fogo de paixão que pretexto. Eu tinha quinze anos e de todas minhas forças eu apoiava sobre meus pensamentos para que eles indinam a realidade do lado da luz.” (BROSSARD, 1987:14)
7. “Eu corria ávida. Escolhia a noite o deserto para assim me expor à violência do instante que mata a consciência.” (ibid:19)
8. “Contudo esta noite. Muito jovem aprendi a amar o calor do céu, o raio torrencial ramificado acima da cidade como um escoamento do pensamento no cérebro.” (ibid.:20)
- 9 “Eu andava, pensamento febril, que vai em direção à Albuquerque e Grazi e. À Grazi e, filarei de Angela Parkins, eu lhe filarei de uma mulher conhecida numa noite de terça.” (ibid:31)
- 10 “O homem olha com desdém os sexos, sua coloração. Ele não vê os rostos. Os rostos, sombra da sombra, fazem umas olheiras brancas em redor dos sexos. Depois as olheiras fazem um barulho de explosão. Ele fecha os olhos.” (ibid:23)
11. “Demasiadamente tarde. Já o cinza, já o sangue, já os gritos, das bocas formidáveis, congeladas no silêncio da noite, brilhavam como cristais em cada um de seu neurônio.” (ibid:29)
12. “Agora nós somos todos filhos de cadela.” (ibid:23)
13. “O longo homem se sentiu frágil, cheio de uma solidão amarga. Ele se viu quebrado, espelho, fração, incapaz de cifrar sua ferida. Então naufragou impotente na pergunta. As pálpebras fechadas, as mãos juntas, rezou longamente, insensível aos restos que recaíam pelos ombros.” (ibid:35)
14. “O grande homem estava no chuveiro. Ele gostava de água sobre sua cabeça. Gostava que a água lhe corresse acima. Gostava que a água seja sem comparação pela sua pele como um suplício do espírito e então todo seu corpo se abandonava.” (ibid:39)

2.2– O ESPELHO

“Minha pergunta, se havia, não era: ‘que sou’, mas ‘entre quais eu sou’.”
(LISPECTOR, 1998:28)

“A crueldade de Narciso nesse caso não constituiu uma exceção. Ele desprezou todas as ninfas, como havia desprezado a pobre Eco. Certo dia, uma donzela que tentara em vão atraí-lo implorou aos deuses que ele viesse algum dia a saber o que é o amor e não ser correspondido. A deusa da vingança ouviu a prece atendeu-a.

Havia uma fonte clara, cuja água parecia de prata, à qual os pastores jamais levavam rebanhos, nem as cabras monteses freqüentavam, nem qualquer um dos animais da floresta. Também não era a água enfeada por folhas ou galhos caídos das árvores; a relva crescia viçosa em torno dela, e os rochedos a abrigavam do sol. Ali chegou um dia Narciso, fatigado da caça, e sentindo muito calor e muita sede. Debruçou-se para desalterar-se, viu a própria imagem refletida na fonte e pensou que fosse algum belo espírito das águas que ali vivesse.” (BULFINCH, 2002:124)

A fonte cristalina representa o espelho em virtude da funcionalidade de desdobramento da imagem focalizada que a água desprende. Esta sedimenta-se na dualidade simbólica da fertilidade, mas também espaço da morte. Manifesta, outrossim, um remate da perda de identidade, elo entre a imagem construída pelo próprio indivíduo, delineado, contudo, pelo olhar dos outros e seu eu interior.

Esse mitema é recorrente em vários contos e mitos, o que deixa patente o simbolismo da relação do homem consigo mesmo. Um exemplo dessa ligação é o clássico Branca de Neve em que a madrasta ressoa a célebre frase: “Espelho, espelho meu, existe alguém no mundo mais bonita do que eu?”. A resposta resulta sempre numa verdade.

Como G.H. e Mélanie se relacionaram com o espelho? Quais as conseqüências nelas ao obterem coragem de se ver e se reconhecer nessa visão? Que regimes cercaram essas protagonistas na fuga de si mesmas?

A narrativa de Lispector inicia-se com o enredo não-linear e irradia o impacto que o espelho desencadeara na narradora. A experiência é relatada com lampejos de não aceitação, de incredibilidade pelos fatos acontecidos no dia anterior. Projeta-se um confronto entre a verdade e a loucura. O regime diurno das imagens evoca sua face desarmoniosa do caos:

“Mas também não sei que forma dar ao que me aconteceu. E sem dar forma, nada me existe. E se a realidade é mesmo que nada existiu?! Quem sabe nada me aconteceu? Só posso compreender o que me acontece mas só acontece o que eu compreendo- que sei do resto? O resto não existiu. Quem sabe nada existiu! Quem sabe me aconteceu uma lenta e grande dissolução? E que minha luta contra essa desintegração está sendo esta: a de tentar agora dar-lhe uma forma?” (LISPECTOR, 1998:14)

Verifica-se uma personagem contraditória que vacila entre a realidade e o delírio. Há uma angústia em seu depoimento, enfatizada pelos símbolos nictomórficos uma vez que a loucura traduz a noite, as trevas interiores, uma cegueira do real, uma deformação na realidade instalada. G.H. vivencia a desorganização própria do louco. A ausência de forma a lança no infinito. A descrição da protagonista realça a representação do regime diurno, fundamentado pela simbologia diáirética e polêmica, detectada na atitude esquizofrênica. Observa-se um constante conflito com o ambiente, iluminado pelo geometrismo, a maneira de gigantizar objetos e a ela mesma.

Os símbolos teriomórficos também emergem nessa loucura aparente. A narradora, ao ver-se sem forma, cria a imagem do engolimento de si mesma: “Já que tenho de salvar o dia de amanhã, já que tenho que ter uma forma porque não sinto força de ficar desorganizada, já que fatalmente precisarei enquadrar a monstruosa carne infinita e cortá-la em pedaços assimiláveis pelo tamanho da minha boca e pelo tamanho da visão dos meus olhos.” (LISPECTOR, 1998:15)

Os dois símbolos invadem o espaço da narrativa, complementando-se nesse olhar da personagem, numa mistura de realidade e loucura. A imagem da mordicância expressa a angústia existencial em que a protagonista se encontra, no impasse gerado pelo que era e no

que se transformou. A ferocidade devorante apresenta os terrores das trevas pelas imagens fragmentadas.

É preciso ressaltar, também, que a simbologia de devorar-se a si mesmo, para o santo ou o sábio, representa a busca pela purificação, transitada no sacrifício que resultará na conquista espiritual. Assim, numa reação à queda propiciada pela visão indesejada, caracterizadora de uma estrutura esquizomorfa, a narradora recorre ao ritual de cortes que os símbolos diiréticos exploram. A própria personagem assumirá o papel de uma faca. Corta-se, despedaça-se para se comer.

O mito de Narciso se revela pelos olhos de GH: “Não compreendo o que vi. E nem mesmo sei se vi, já que meus olhos terminaram não se diferenciando da coisa vista.” (LISPECTOR, 1998:15) A visão espelhada arremessou-a ao inferno da dúvida, ao exílio da identidade. Percebe-se uma ligeira cegueira que denuncia os símbolos nictomórficos: como conhecer o que foi refletido e não se assemelhar à imagem? A própria protagonista responde: “Toda compreensão súbita é finalmente a revelação de uma aguda incompreensão. Todo momento de achar é um perder-se a si próprio.” (ibid:16)

A abertura dos olhos é um ritual de iniciação. Enxergar novas verdades é o desejo do sábio, mas nem toda imagem é desejada. Chevalier afirma que o olhar transmite as paixões da alma, por isso carrega o poder da magia. Ao resgatar o poder interior, brotam expressões de morte, fascinação, sedução, fulminação. G.H., ao olhar o “incompreensível”, nega-se e não se compreende:

“Eu vi Sei que vi porque não dei ao que vi o meu sentido. Sei que vi porque não entendo. Sei que vi porque para nada serve o que vi. Escuta, vou ter que falar porque não sei o que fazer de ter vivido. Pior ainda: não quero o que vi. O que vi arreventa a minha vida diária. Desculpa eu te dar isto, eu bem que queria ter visto coisa melhor.” (LISPECTOR, 1998:17)

O conflito estabelece-se no enredo. A visão reveladora tornou-se inutilidade. A profundidade da alma de G.H. desemboca nos símbolos diiréticos, cortantes. Ela se perfura, dividi-se, confronta-se e, nesse opor-se a si mesma, descobre o olhar do outro, do Criador. Contudo, ao desvelá-lo, o que deveria significar epifania sublime do olhar de Deus em si, constrói-se pelo contrário, revela-se pelo desespero.

O olhar de GH, sem pálpebra, simboliza o conhecimento do Divino. Ao relatar o triângulo pelo qual ela era constituída “a terceira perna”, desabrocha a simbologia cristã e maçônica calcada na inscrição triangular: “A menos que eu me transforme num triângulo que reconhecerá no incompreensível triângulo a minha própria fonte e repetição.” (ibid:22) A visão da tríade, “a terceira perna”, assegura a mediação entre céu e terra, entre a morte e a ressurreição. É um isomorfismo revelador do regime noturno cujo mediador espiritual, Cristo, realiza sua função no cristianismo. No entanto, na narrativa resplandece outra divindade, a Deusa Mãe. Esta, sob a forma do seu substituto masculino e solar: o Filho.

Do enfrentamento contra a face devastadora que a angústia propiciara em G.H. emergem os símbolos diurnos espetaculares reforçados pelo isomorfismo da visão. Durand reflete que “o olho e o olhar estão sempre ligados à transcendência.” (2001:151) Deus manifesta-se metonimicamente, figura estilística do regime diurno: “A mão mal-assombrada do Deus”. O fragmento da visão enfoca a estrutura Spaltung, além de constatar-se que a luta contra o tempo é invadida pelas figuras antitéticas solares. G.H. rebela-se contra o que lhe foi apresentado. Dividi-se entre dois mundos, o profano e o sagrado, ratifica a ação dos símbolos diátricos, pois reage armada de uma visão fracionada, como enxergar o que não vê e compreender o incompreensível.

Contudo, conjugam-se também os símbolos da intimidade, visto que a narradora, ao relatar sua experiência, submerge no desconhecido: “Entregar-me ao que não entendo será pôr-me à beira do nada. Será ir apenas indo, e como uma cega perdida num campo.” (LISPECTOR, 1998:18) Nas lembranças, deflagra-se o primeiro espelho desencadeador das angústias mencionadas. Antes, ao mirar-se, descrevia-se: “Um rosto limpo e bem esculpido” (ibid:32), “sincera” (ibid:27), “olhos sorridentes” (ibid:25). Envolvida consigo mesma, ignorava o mundo exterior: “Um rosto inexpressivo o mundo me olhava de volta também inexpressivo.” (ibid:25). Porém, ao confrontar-se com os espelhos travestidos em desenhos e olhos divergentes dos seus pares, a surpresa se abateu na narradora: “E é isso o que eu era? Quando abro a porta a uma visita inesperada, o que surpreendo no rosto de quem está me vendo à porta é que acabam de surpreender em mim meu suave pré-clímax. O que os outros recebem de mim reflete-se então de volta para mim, e forma a atmosfera do que se chama: eu.” (ibid:28)

Ocorre um mal-estar, um desequilíbrio no aparente ponto de apoio onde a narradora se situara. Os símbolos catamórficos trazem à tona a epifania imaginária acentuada pela angústia humana na temporalidade da vida. Perdida em suas abstrações, G.H. procura nas fotografias aquilo que fora. Deparou-se, então, com o negativo, com a ausência do que era: “Como eu não sabia o que era, então ‘não ser’ era a minha maior aproximação da verdade; pelo menos eu tinha o lado avesso: eu pelo menos tinha o ‘não’, tinha o meu oposto.” (LISPECTOR, 1998:32) O espelho efetiva-se, numa variante, através do desenho na parede do quarto da empregada. G.H. se vê nos rabiscos, a carvão, sem detalhes, sem sentimentos: “Nenhuma figura tinha ligação com a outra, e as três não formavam um grupo: cada figura olhava para a frente, como se nunca tivesse olhado para o lado, como se nunca tivesse visto as outras e não soubesse que ao lado existia alguém.” (ibid:39)

A destinatária do espelho, Janair, incitara a protagonista a visualizar-se pelo olhar de um outro: estrangeiro, desigual, de poder aquisitivo inferior, socialmente inferior. O confronto desintegra o cotidiano de G.H. Resplandece a luta entre as duas ocupantes anteriores, que, mesmo sem trocarem diálogos, silenciavam um segredo: o ódio. Tem-se com os termos: “raiva, odiara, irritação, detestava, repulsa, destruindo”, citados na página 43, a afirmação da estrutura do regime diurno que assume o espaço narrativo. G.H. detinha uma força equilibradora que se rompe e a direciona ao enfrentamento com sua condição humana.

A censura refletida e compreendida por G.H. nos desenhos remete a uma guerra particular, uma recusa momentânea que faz erguer a guerreira. A empregada agitará suas bases, as imagens assumiam o papel de vigias: “Depois eu fora imobilizada pela mensagem dura na parede.” (ibid:49)

No entanto, o combate abre espaço ao abatimento, e a protagonista sucumbe ao recolhimento em si motivada pela presença dos símbolos catamórficos, a queda: “Que fizera eu de mim?” (ibid:53), “Abaixava os cantos de minha boca, me deixava de braços caídos.” (ibid:44) Essas reflexões revelam o regime noturno das imagens, através da simbologia da intimidade, referendadas nos arquétipos da paralisação, da submissão, dos questionamentos sobre si mesma.

As imagens do mal pressentidas dessa forma por G.H., antecipam o ato espiritual que se efetuará no quarto. As figuras de um “homem nu, de uma mulher nua, e de um cão que era mais nu do que um cão.” (ibid:39) eram soltas no espaço, não tocavam no chão, nem as

cabeças aproximavam-se do teto. Denota-se a iconografia cristã. A nudez constata o ritual de iniciação. Diversas culturas ritualizam a recusa dos valores carnis e inferiores e a aceitação ao novo pela simbologia da roupagem, trocar de vestimenta ou retirá-la, a fim de valorizar o compromisso com as sucessivas revelações que o ato evocará. Flui o esquema da ascensão que se opõe ponto a ponto aos símbolos catamórficos. Uma constelação antitética impera nessa passagem, a fim de obter a valorização da queda, gerada na narradora pelo simbolismo solar.

A suspensão do homem da terra e a elevação ao céu sugerem a representação ascensional do elo positivo entre o homem e Deus. O cão também tem um significado. Possuidor de uma simbologia ambígua, na cultura ocidental, funciona como a figura mística do psicopompo. De acordo com Chevalier, “guia do homem na noite da morte, após ter sido seu companheiro no dia da vida.” (2000:175)

Manifesta-se, assim, a conexão do homem com o mundo espiritual, a revelação do espelho emitido por Janair: “Pela primeira vez eu me espantava de sentir que havia fundado toda uma esperança em vir a ser aquilo que eu não era.” (LISPECTOR, 1998:58)

O regime diurno das imagens oferece uma constelação simbólica da queda determinada pelas imagens nictomórficas e catamórficas. A protagonista continuará sua descida vertical, defrontando-se com situações que espelham o diurno, o símbolo teriomórfico, numa referência à angústia diante do tempo fugaz. Contudo, essas imagens são invadidas por momentos de reflexões e paradas estratégicas que denunciam o regime noturno.

O segundo espelho que impulsiona a narradora a uma renovação espiritual recebe a forma de barata. Esta marcha do fundo do guarda-roupa e obriga a protagonista a punir-se pelo nojo, pela repugnância. O inumano detém o olhar de G.H. e sujeita-a à visão do outro. Ao empreender o olhar para si, desacredita da verdade que se implantara e penetra o inumano: “A identidade – a identidade que é a primeira inerência – era a isso que eu estava cedendo? Era nisso que eu havia entrado?” (ibid:99) A identidade é negada. G.H. desvia-se, mas ela se encaminha a essa perda numa busca pelo neutro, pelos opostos da vida. Assim, os sabores são relegados, e o inexprimível solidifica-se: “Eu estava toda nova, como uma recém-iniciada!” (ibid:103), pronta para encontrar “o pólo oposto ao pólo do sentimento-humano-cristão.” (ibid:103)

A simbologia do pólo reside como ponto fixo a partir do qual se desenvolvem as revoluções, de acordo com Chevalier. Geralmente, na terra, a montanha representa o pólo,

estabilidade em meio às conturbações da vida. O regime da circularidade, da renovação, aflora nessas passagens, além de evidenciar-se o mito do eterno retorno que a renovação apresenta. Os termos: nova, recém-iniciada, pólo, penetrava decifram a entrega ao regime noturno cujos símbolos cíclicos mantêm o domínio sobre o devir.

O processo transitório da personagem deflagra-se entre o ser existente e aquele diluído em camadas de culturas: “Minha vida é mais usada pela terra do que por mim, sou tão maior do que aquilo que eu chamava de eu que, somente tendo a vida do mundo, eu me teria.” (ibid:123) Todo esse encaminhamento ao novo ser que se pronunciava irradiava uma descida ao inferno, às profundezas de si mesmo, num despojamento de todos os valores creditados e vivenciados até então. O símbolo catamórfico prenuncia o eufemismo com o qual o aparente livre-arbítrio arremessava-a ao destino fatal: “Sou dona de minha fatalidade e, se eu decidir não cumpri-la, ficarei fora de minha natureza especificamente viva. Mas se eu cumprir meu núcleo neutro e vivo, então, dentro de minha espécie, estarei sendo especificamente humana.” (ibid:124)

A narradora se despersonalizava e purificava, esmagando seus conceitos de beleza e do eu. O auge do sacrifício, devorar a barata, exigiria a coragem dos que acreditam no novo ser que ressurgia das cinzas, como Fênix, na ânsia de combater a face cruel do tempo, pela via espiritual: “A despersonalização como a destituição do individual inútil- a perda de tudo o que se possa perder e, ainda assim, ser.” (ibid:174) Urgencia-se em GH o abandono dos gestos, ações, características visíveis, superficiais do ser que, desatados os nós, aprenderia a viver. A Bíblia, nos Evangelhos de Mateus, Marcos e Lucas, expressa que o homem para conhecer a Deus precisa nascer de novo, voltar a ser criança. Buscar os alimentos espirituais, a fim de desapegar-se do material.

A narradora atinge a anulação de si mesma como ponto crucial entre o antes e o devir: “A deseroização de mim mesma está minando subterraneamente o meu edifício, cumprindo-se à minha revelia como uma vocação ignorada. Até que me seja enfim revelado que a vida em mim não tem nome.” (ibid:175)

Em *Le Désert Mauve*, aflora mais uma variante do espelho: a relação homossexual da mãe. A adolescente Mélanie ressentia-se da visão, uma vez que explodia em seu ser o desejo que preferia ignorar. Por isso, refugiava-se nas lembranças as quais teimavam em

vislumbrar o útero materno que não encontraria, pois o eixo de descida encaminhava-a ao abismo animal, ao ventre sexual:

“La première fois que j’ai vu Lorna, je l’ai trouvée belle et j’ai prononcé le mot ‘ salope ’. J’avais cinq ans. Au souper, ma mère lui souriait. Elles se regardaient et quand elles parlaient leurs voix étaient pleines d’intonations. J’observais obstinément leurs bouches. Lorsqu’elles prononçaient des mots qui commençaient par m, leurs lèvres disparaissaient un instant puis gonflées se réanimaient avec une incroyable rapidité.” (1987:12) 2

Aos poucos, Mélanie compreendia a real situação em seu lar. Exilava-se em si mesma, mas admirava o encanto da mãe: “Je savais que ma mère serait seule comme une femme peut l’être mais je fuyais le reflet magique du peigne dans ses cheveux, cherchant les reflets brûlants du soleil aveuglant, cherchant la nuit dans les yeux éblouis des lièvres, une lueur de vie.” (ibid:13)3 A simbologia dos cabelos marca uma relação com a mulher-aquática ou terrestre que o regime noturno valoriza. Além disso, o isomorfismo da intimidade corolário das imagens de segurança nos quais a mãe e Lorna refugiam-se, ambientes reclusos, enquanto Mélanie transita pelos abertos.

A percepção aguçada da jovem dirige-a ao espelho que a impulsiona a sentimentos contraditórios de revolta, desejo, solidão e repugnância, pois inaugura, em si, o desejo reprimido no inconsciente: “Un soir, je surpris dans l’obscurité de leur chambre ma mère, épaules et nuque tendues comme une existence vers la nudité de Lorna.” (ibid:18) 4

Essas cenas mal-guardadas eclodiam, muitas vezes, na escuridão, na intimidade das personagens. Quando as carnes reclamam os toques, os prazeres remetem ao esquema da queda da adolescente, reforçada pelo apelo sexual:

“Un jour alors que je cherchais des feuilles blanches pour dessiner, je vis tout au fond de la cuisine Lorna et ma mère assises sur la même chaise. Ma mère était sur les genoux de Lorna qui lui enserrait la taille de son bras droit. De sa main gauche, Lorna griffonnait. Leurs jambes étaient tout emmêlées et le tablier de ma mère était replié sur la cuisse de Lorna.” (ibid:20) 5

De acordo com Durand, a mãe representa a primeira cavalgada do filho. Lorna ocupa um espaço fora do lugar. A ordem do colo reservado à filha é alterada. O acolhimento reserva-se à figura da mãe e não à filha. O que se verifica não é apenas a união entre as amantes, mas a

ruptura na relação mãe e filha. O esquema da animação erige-se nesse mitema com a referência à cavalgada e à emissão de sentimentos de angústia, tonificados pela mudança. Além disso se percebe uma inversão de valores no papel de mãe e filha. A condição feminina matema é negligenciada na ficção. Flui a inversão pela eufemização do prazer sexual em detrimento dos sentimentos maternos:

“ - Tu n’es qu’une mère.

- Tu crois qu’une fille peut ainsi dicter à sa mère des choses qui pourraient la rendre “facile”! Une mère n’est jamais “facile”. Une mère fait toute la différence dans une vie.
- Une mère fait la différence si elle instruit sa fille. Une mère qui n’instruit pas sa fille mérite d’être oubliée devant son téléviseur. Une mère ignare est une calamité.” (ibid:129)⁶

O jogo de esconde-esconde é mantido durante toda a narrativa. Mesmo no trabalho da tradutora em reescrever o texto, os diálogos realizam-se apenas entre a mãe e Lorna. A Mélanie é negado o direito ao esclarecimento, à verdade: “Lorna venait près d’elle et ma mère se laissait chérir et ma mère la choisissait. C’était quotidien et vrai, sans cérémonie entre elles sinon que mon regard venait suspendre leurs gestes et obliger ainsi leurs corps à d’étranges rituels pour compenser l’équilibre perdu ou la trajectoire amorcée des bras amoureux.” (ibid:25)⁷

O impasse na protagonista contra um desejo inflamado, porém não aceitável, a envolve num desespero mudo, aniquilador, sufocante e a faz migrar por caminhos desconhecidos: “Je rentre au Motel. Je brûle le dernier feu pleine du désir du visage de ma mère et de Lorna.” (ibid:26)⁸. Distancia-se do espelho que a persegue, inclusive nos sonhos: “Cette même nuit, la conscience des mots fit le tour de mon sentiment, l’enroula, le fit tourner à contresens. J’eus l’impression de mille détours, de gestes graves dans la matère. La sensation de vivre, la sensation de mourir, l’écriture comme une alternative parmi les images.” (ibid:26-27)⁹

Há uma nítida negatividade da personagem diante da queda ao ventre sexual, cuja ação dos símbolos catamórficos espelha-se na relação homossexual. No entanto, a mesma tenta fugir, inibir seus impulsos, mas aos poucos sua armadura sofre rupturas. Ela cede ao prazer que o regime noturno captura e invade as imagens da intimidade.

O segundo espelho, na obra de Nicole Brossard, erige-se com o personagem *l'homme long*. Enclausurado no quarto do motel, persegue a perfeição e a razão. Sua imagem é sempre associada a cálculos, equações, mas também explosões e destruições. As constelações de imagens apresentam estruturas esquizomorfos da representação na personalidade do personagem. Minkowski destaca que os traços característicos convergem para o “racional”. Ele compraz-se “no abstrato, no imóvel, no sólido e no rígido; o movente e o intuito escapam-lhe; pensa mais do que sente e apreende de maneira imediata; é frio tal como o mundo abstrato; discerne e separa, e por isso os objetos, com os seus contornos nítidos, ocupam na sua visão de mundo um lugar privilegiado.”(DURAND, 2001:185)

A descrição desse personagem se atem a um rosto mal barbeado, com músculos trabalhados. O recurso semiótico utilizado pela escritora remete a imagens sem face, na qual se vislumbra um jogo de luz. Uma ausência de traços, um rosto sem divisões, sem imagem. O corpo delineado é perceptível nas imagens, a face não. Denota-se uma falta de identidade, um estrangeiro ou um ser que se esconde, uma vez que o personagem se acomoda no quarto do motel e se exila dos contatos externos. Aprisionado no ambiente minúsculo, impacienta-se como um animal enjaulado: “Il pense à l’explosion. Il récite pour le plaisir des sons quelques phrases em sanscrit, les mêmes qui tantôt ont ravi son entourage. Il marche de long en large dans la chambre.” (ibid:17)¹⁰

As atitudes destacadas no romance remetem aos símbolos teriomórficos: fechado no quarto, não descansa. Procura sempre uma atitude de luta. Vasculha o cubículo, caminha. Emerge a imagem de um leão enclausurado. Possuidor de olhos arrogantes, mira-se no espelho que reflete um corpo sem cabeça, receptáculo da alma: uma claridade toma o espaço reservado ao que deveria ser o equilíbrio do corpo. Ele também é delineado sem sombra o que representa a simbologia de um guerreiro lunar.

L'homme long, a barata e Janair não possuem os rostos desenhados. Representam-se por metonímias. Vislumbra-se também a simbologia dos guerreiros esfacelados, interpretados pelo complexo do gládio destacado pelo regime diurno:

A barata surge com “uma cara sem contorno.” (LISPECTOR, 1998:55), não tem nariz, só boca e olhos. Estes são radiosos e negros. “Olhos de noiva”. “Olho franjado, escuro, vivo e desempoeirado.” (ibid:56). Semelhante a Janair, rosto sem traços, as personagens de Clarice Lispector destacam-se pelo olhar. O sentido da visão é acentuado no mito de Narciso, pois por

ela se procede a trajetória da perdição, abandono, morte e ressurreição. É perceptível que o órgão da visão desempenha o papel de revelação. Atributo desempenhado pelos personagens *da Paixão Segundo G.H.*

L'homme long apresenta-se envolto em poeira que dificulta a visão. O que está a frente não é percebido. Isso denota uma característica do personagem de *Le Désert Mauve*: não consegue visualizar um mundo em evolução. Ele não constrói. Os cálculos significam explosões, destruições. O momento de saída do cubículo onde se localizara é marcado pelo assassinato de uma mulher.

Ele discerne, separa e se liga à morbidez das imagens e da ação. Para Durand, tais ações subentendem o processo diáritico, posto que, o corte e o recorte processam-se nas imagens do mesmo. A barata, além do olhar, de acordo com GH, tem a boca ressaltada. Observa-se que, ao contrário do rosto que não é delineado, a boca o é. No entanto, não exprime som, como também Janair e *l'homme long*. Todos são fadados ao silêncio, à mudez. Há nítidas mutilações nos personagens, trazendo à baila o regime diurno através de uma simbologia nictomórfica, catamórfica e teriomórfica. Denuncia-se assim, a ligação do romance de Lispector com o universo espiritual, enquanto Brossard encaminha a narrativa ao universo carnal.

Notas

1. O cão é denominado de Anúbis, Hermes, Hécate, Thot e Cérbero. Acompanham as almas ao céu ou ao inferno. Outras culturas admitem ser ele intermediário entre o mundo terrestre e o espiritual. Apressa-se em levar aos céus as mensagens dos homens. Os africanos utilizam-no nos rituais funerários. Oferecem aos mesmos as porções destinadas aos seus donos moribundos.
2. “A primeira vez que vi Lorna, eu a achei bela e pronunciei a palavra “puta”. Eu tinha cinco anos. Ao ceiar, minha mãe sorriu-lhe. Elas se olhavam e quando elas falavam suas vozes estavam cheias de entonações. Eu observava obstinadamente suas bocas. Quando elas pronunciavam umas palavras que começavam por “m”, seus lábios desapareciam um instante depois inchados se reanimavam com uma incrível rapidez” (BROSSARD, 1987:12)
3. “Eu sabia que minha mãe era tão sozinha quanto uma mulher pode estar mas eu fugia do reflexo mágico do pente nos seus cabelos, procurando os reflexos brilhantes do sol ofuscando, procurando a noite nos olhos acesos das lebres, um vislumbre de vida” (ibid:13)
4. “Uma tarde eu surpreendi na escuridão de seu quarto minha mãe, espáduas e nuca tensas assim como uma existência em torno da nudez de Lorna.” (ibid:18)
5. “Um dia então eu procurava folhas brancas para desenhar, vi no fundo da cozinha. Lorna e minha mãe sentadas na mesma cadeira. Minha mãe estava sobre os joelhos de Lorna que lhe contornava a cintura com seu braço direito. De sua mão esquerda, Lorna rabiscava. Suas pernas estavam embaçadas e o avental de minha mãe estava dobrado sobre a coxa de Lorna.” (ibid:20)
6. “- Tu não és senão uma mãe.
 - Crês que uma filha pode também ditar à sua mãe umas coisas que poderiam torná-la “fácil”? Uma mãe nunca é “fácil”. Uma mãe faz toda a diferença na vida.
 - Uma mãe faz a diferença se ela instrui sua filha. Uma mãe que não instrui sua filha merece ser esquecida diante da televisão. Uma mãe ignorante é uma calamidade.” (ibid:129)
7. “Lorna vinha perto dela e minha mãe deixava-se adorar e minha mãe a escolhia. Era diário e verdadeiro, sem cerimônia entre elas a não ser que meu olhar vinha suspender seus gestos e obrigar também seus corpos a estranhos rituais para compensar o equilíbrio perdido ou a trajetória esboçada dos braços amorosos.” (ibid:25)
8. “Eu volto ao Motel. Eu queimo o último calor cheio do desejo dorosto de minha mãe e de Lorna” (ibid:26)
9. “Esta mesma noite a consciência das palavras fez a volta de meu sentimento, o enrolou, ele fez contornar de contra-senso. Tinha a impressão de mil desvios, de gestos graves na matéria. A sensação de viver, a sensação de morrer, escrita como uma alternativa entre as imagens.” (ibid:26-27)
10. “Ele pensa na explosão. Ele declama pelo prazer do som de algumas de suas frases em sânscrito, as mesmas que há pouco encantaram seu ambiente. Ele anda de um lado para o outro do quarto.” (ibid:17)

CAPÍTULO 3 – O SACRIFÍCIO LUNAR

A prática do sacrifício é corrente na história e conduz ao ato de tornar algo ou alguém sagrado. Os antigos ofereciam alimentos, animais ou seres humanos às divindades com a finalidade de manter-se um contato de dependência e amor com Deus. Essa prática perdura até hoje.

Destaca-se nos romances o sacrifício das protagonistas perpassado pelo conflito consigo na alteridade com o outro, no individualismo, na incomunicabilidade e no medo de amar, arremensando-as a uma nova condição. Esse percurso celebra a vitória sobre a morte que o círculo referenda.

O último mitema, a incomunicabilidade, sela o destino com a morte e a metamorfose. Retorna-se ao ponto inicial dessa análise do mito de Narciso, pois a ausência do outro, seja pela linguagem, seja pelo emocional, encaminha os personagens à morte física ou espiritual. Contudo, a morte não é absoluta. Como Narciso e Eco se metamorfosearam, G.H. e Mélanie vivenciam essa continuidade. As faces tenebrosas do tempo são vencidas pelas protagonistas no silêncio da intimidade.

3.1 A INQUIETUDE NO AMOR

“Tão carente que só o amor de todo o universo por mim poderia me consolar e me cumular, só um tal amor que a própria célula-ovo das coisas vibrasse com o que estou chamando de um amor. Daquilo a que na verdade apenas chamo mas sem saber-lhe o nome.”
(LISPECTOR, 1998:19)

“- Vamos nos juntar? – disse o jovem.

A donzela repetiu, com todo ardor, as mesmas palavras e correu para junto de Narciso, pronta a se lançar em seus braços.

- Afasta-te! – exclamou o jovem recuando. –Prefiro morrer a te deixar possuir-me.
- Possui-me - disse Eco.

Mas tudo foi em vão. Narciso fugiu e ela foi esconder sua vergonha no recesso do bosque. Daquele dia em diante, passou a viver nas cavernas e entre os rochedos das montanhas. De pesar, seu corpo definhou, até que as carnes desapareceram inteiramente. Os ossos...”(BULFINCH, 2002:123-124)

O segundo mitema do mito de Narciso é reiterado pela inquietude de uma paixão não consumada, gerada pela dificuldade em visualizar o eu com o outro. Erige-se o regime diurno da imagem, em decorrência do amor próprio inflamado, em conflito com o esquema noturno da intimidade.

Narciso converge o seu sentimento ao ser idealizado, já que não conhece a si mesmo. Assim apaixona-se por si, pensando tratar-se de outro. Há uma relação que ultrapassa a abordagem do homem com a sua imagem, mas também se agrega à percepção da fronteira do

conhecimento de si e do outro. Por sua vez, Eco apaixona-se por Narciso, mas não é correspondida, em virtude do jovem guiar os olhos apenas para si mesmo, ignorando completamente a ninfa. Esta define por sua paixão não concretizada.

O amor é simbolizado pelo mito de Eros. Durand destaca três características desse mito da paixão: evidencia-se o amor platônico ou conforme designado por Jung, um Eros platônico. Ele se manifesta através de um amor não consumado que impulsiona, muitas vezes, os apaixonados à morte desejada. A imaginação media o encontro com a noite escura, vestindo-a de solução, de descanso para a dor dilacerante provocada pela rejeição do outro. Destoante, percebe-se que a trajetória humana afugenta o temor noturno com o amor do Eros Divinizado. A imaginação mobiliza o tempo com os alicerces míticos fundamentados na morte necessária para o encontro com Deus. Por último, Eros aparece no ambiente do desejo, o noturno. Este Eros Noturno distingue-se pelos símbolos femininos e teriomórficos entrelaçados com a morte.

Estes três tipos de Eros caminham pelas narrativas de Lispector e Brossard. Na ânsia de se consolar da fuga do tempo, engendram-se passagens que denunciam as manipulações do imaginário noturno, ou seja, a inversão dos valores atribuídos à morte, um processo de eufemização.

A protagonista, ao desvelar a imagem de si, transita de um amor a outro. Cria um ser invisível representado metonimicamente por uma mão, sem face, o qual desencadeia o amor de G.H. por uma metade, fragmento de um ser: “Não estou à altura de imaginar uma pessoa inteira porque não sou uma pessoa inteira.” (LISPECTOR, 1998:18) O esfacelamento é típico das imagens da contenda, da guerra: fragmentos, metades, divisão. Símbolos que correspondem ao esquema da luta. Contudo, Durand ressalta que os seres lunares míticos, geralmente, são representados com um pé ou uma mão. Manifesta-se assim o esquema agrolunar, cujo sacrifício humano destaca o despedaçamento, regado pelo regime diurno. G.H. agarra-se ao fantasma-leitor por não possuir alguém que a oriente no labirinto introspectivo em que se arremessava:

“Por enquanto estou inventando a tua presença, como um dia também não saberei me arriscar a morrer sozinha, morrer é do maior risco, não saberei passar a morte e pôr o primeiro pé na primeira ausência de mim- Também nessa hora última e tão primeira inventarei a tua presença desconhecida e contigo começarei a morrer até poder aprender sozinha a não existir, e então eu te libertarei. Por enquanto eu te

prendo, e tua vida desconhecida e quente está sendo a minha única íntima organização” (LISPECTOR, 1998:19)

Como um amor platônico, idealizado, G.H. cria um ser que acolhe seus pensamentos e medos: “Dá-me a tua mão desconhecida, que a vida está me doendo, e não sei como falar- a realidade é delicada demais, só a realidade é delicada, minha irrealidade e minha imaginação são mais pesadas.” (LISPECTOR, 1998:34) Constata-se o simbolismo da intimidade pela necessidade de proteção pressentida na presença ilusória de um mentor. A inversão de valores negativos, a solidão, permite a G.H. criar uma couraça que facilitava o encontro com Cronos.

G.H. atinge o indizível confirmado pela angústia em rememorar o que a desorganizou, como forma de reorganiza-se, pois o novo a aterrorizava: “-Perdoa eu te dar isto, mão que seguro, mas é que não quero isto para mim! Toma essa barata, não quero o que vi.” (ibid:57) Revela-se o símbolo noturno da intimidade e da segurança que a mão criada provoca na narradora.

O apego a esse ser confirma-se pela alteração do tratamento durante o processo confessional. Este novo personagem, o leitor, é adjetivado como “guia”, mão decepada, mão presa, mão assustada, mão segurança, mão amiga, mão amada, mão covarde, mão temerosa, mão cansada, mão atenta. Evidencia-se a inversão de valores que esse ser criado preencherá. G.H. enfrentará as faces do mal acompanhada pelo processo de desdobramento que o regime noturno manifesta, uma vez que ela nega a não existência de um outro: “Desamparada, eu te entrego tudo- para que faças disso uma coisa alegre. Por te falar eu te assustarei e te perderei? Mas se eu não falar eu me perderei, e por me perder eu te perderia.”(ibid:19)

O personagem, antes passivo agora ativo, vai-se enlaçando na obra com a narradora. A princípio era apenas a mão amiga, depois “meu amor”. Sempre firmado numa intimidade noturna, porém sem concretização. Este acompanhante, homem ou mulher, denuncia uma presença noturna, possuidora de uma dupla identidade típica das divindades lunares. Além dele, outra divindade lunar penetra a narrativa. G.H. abre o universo literário para a deusa-Mãe, Nossa Senhora, numa entrega sacrificial: ”Santa Maria, mãe de Deus, ofereço-vos a minha vida em troca de não ser verdade aquele momento de ontem.” (ibid:76)

A alusão à Mãe tonifica-se pela intertextualidade com o discurso bíblico, através de paródias. Expressa-se um recurso de proteção. Ao utilizar um discurso coberto, a narradora ratifica a proteção por que anseia: “Mãe, bendita sois entre as baratas, agora e na hora desta

tua minha morte, barata e jóia.” (ibid:94) A descida à intimidade ressalta-se no acolhimento do ser inventado e nos braços da deusa-mãe que por si já é uma referência ao tema materno: “Dar a mão a alguém sempre foi o que esperei da alegria.” (ibid:17) Contudo, essa segurança imaginária rompe-se e G.H. enfrenta seu percurso sozinha: “E eis que a mão que eu segurava me abandonou.” (ibid:123) Acompanhada pela deusa-Mãe, uma representante noturna, a narradora enfrentaria o deus solar.

Quanto a um amor real, suas relações eram rápidas e sempre se rompiam sem conflitos: “Minha última e tranqüila ligação amorosa dissolvera-se amistosamente com um afago, eu ganhando de novo o gosto ligeiramente insípido e feliz da liberdade.” (ibid:24)

Enquanto partilhava a descaracterização do seu ser com pedaços de uma imaginação, de alguém não-palpável, Mélanie debatia-se em segredos que ingeria, marcada por desejos aos quais não cedia. Estes, despertados pela sexualidade da mãe e sua amante, expandiu-se com a presença de Angela Parkins, uma mulher que projetava sensualidade, determinação e saciava os impulsos libidinosos da adolescente. Segundo Durand, a libido deseja e sofre as conseqüências da paixão.

Angela era geômetra, tinha 40 anos, estabelecia uma amizade com a mãe da adolescente e dividia o gosto pelo sexo feminino. A imagem dela é associada ao vício, à bebedeira, ao exagero, ao Eros noturno, a aspectos que valorizam a orgia, o prazer. Ela simbolizava a mulher terrestre-noturna que reabilita a carne. Revela-se o esquema do eufemismo, em que a fêmea não é mais sublimada como desejava o regime diurno. Ela valoriza a noite e os prazeres sexuais. O contato com Angela resgatava em Mélanie as camadas de medos e receios em descobrir seu verdadeiro eu: “La réalité avait uns sens, mais lequel?”.(BROSSARD, 1987:28) Segundo Durand, a carne alia-se à temporalidade mortal, por isso é reprovada e recusada. Mélanie, ao entregar-se aos apelos carnais, traça o caminho da morte. No entanto, procura atar-se às imagens agradáveis do tempo e da natureza. Recorre às lembranças da infância, a fim de infiltrar-se no simbolismo materno que a digressão provocava, como forma de eufemizar a substância temporal.

A fuga era a alternativa predileta da adolescente que teimava em refugiar-se no deserto ou na casa da prima, Grazie. Esta incentivava-a a render-se ao prazer, ao impulso sexual, como meio de desentruar a “peur panique”(ibid:42), assumida pela protagonista. Os valores negativos emocionais detectados em Mélanie, abrem espaço ao novo que resplandece. Ela se

arma de uma dupla negação dos sentimentos reprimidos, reestruturando-os num sabor positivo e aquecedor do espírito. Assim, metamorfoseia os arquétipos do medo, transformando-os em valores benéficos a si. Além disso, o isomorfismo do fogo com os termos: “febril, calor, serpente”, remete ao desejo sexual que o regime noturno acentua com o esquema da intimidade e do encaixamento.

“Parle, parle donc. Parle-moi de tout cela. Parle-moi d’Angela Parkins, de tous ses secrets gueulés dans le Bar du Motel. Parle-moi d’elle et d’Angela, de leurs gestes, de leurs rires dévastateurs, de leurs regards et de leurs sourires croisés, de la peur qui alarme les pensées. Parle-moi, volatile et fébrile, sois serpent et lenteur dans la beauté, sois feu et rigueur.” (ibid:31) 2

Há uma evidência do universo feminino, fertilizado por mulheres batalhadoras, independentes que transgridem a ordem natural concebida pelo social: não se casam, exercem profissões masculinas, gostam de mulheres. Em sintonia com a mitologia grega, pode-se caracterizá-las como mulheres viris. Estas são denominadas nos poemas de Homero como Valquírias ou Amazonas, uma vez que são “ao mesmo tempo as iguais dos homens e suas inimigas.” (LURKER, 1997:745)

O simbolismo noturno é mais uma vez enfatizado, pois as personagens homossexuais espelham-se em um andrógino, quanto as suas posturas perante o mundo. Angela, Kathy e Lorna angustiam a adolescente por despertarem nela elementos contraditórios. Ao sol do deserto, contrapõe-se a deusa lunar. Enquanto a mãe limita Mélanie à obscuridade do saber, a prima estimula-a a aceitar os desejos que fremem em sua carne. O retorno ao lar é sublinhado pelo contato inesperado com Ângela. Os desejos reprimidos explodem: “J’ai perdu le désert. J’ai perdu le désert dans la nuit de l’écriture. Il y a toujours une première fois, une première nuit qui brouille les passions, qui confond notre sens de l’orientation.” (BROSSARD, 1987:32) 3

Ao destacar que perdeu o deserto, onde o astro sol domina, e para onde se destina, Mélanie se submete à ação da lua com suas nuances libidinosas e feminóides. Esta remete à medida do tempo e a uma promessa clara do eterno retorno comprovado pela própria seqüência da narrativa. Do ritmo da obra de Nicole Brossard emerge a circularidade, confirmada pelo vaivém da adolescente: sai de casa para o deserto e retorna para casa. Vai à casa de Grazie e retorna para casa.

Angela e Mélanie se reencontram no espaço desdobrado do lar: o motel da mãe é substituído pelo de uma amiga; a união homossexual se repete com a jovem, assumindo o lugar de Lorna; Angela, o da mãe. As duas mergulham nos símbolos da queda, catamórficos: o prazer sexual.

Ambas dançam e todo erotismo ferve no salão. O ritual da dança atrai os corpos que se tocam, aproximam-se e sugerem-se. O olhar sensual percorre-os aquecidos por um fogo que cega e impele a uma cavalgada incontrolável. Mélanie embevecia-se nesse langor que as carícias das mãos de Angela provocavam: “Le corps d’Angela Parkins est fanatique, rempli d’urgence. Il bondit comme un animal fougueux, capricieux, voltige et plane éperdument.” (1987:49)⁴

Alain Montandon referendou que o baile produz uma metamorfose na narrativa, intensificada pelo abraço entre o espaço e o tempo. Há dois poderes na dança, o sexual e o estático. Estes são utilizados por Angela na conquista de Mélanie.⁵

A constelação dança-música-sexualidade resulta no tempo dominado. Durand pontua que “numerosas danças são diretamente uma preparação ou um substituto do ato de amor.” (2001:336) Elas, pelo ritmo, revelam o esquema da circularidade.

O jogo do amor é interrompido pelo estampido que rompe o ritual sexual para fortalecer as faces do tempo: a morte traga a vida de Ângela. O fogo sexual é sacrificado em virtude da reabilitação de Mélanie. Eros, Tanatos e Dionísio completam o trio trágico de uma relação impregnada pela não concretização. Os corpos tocavam-se. No entanto, foram impedidos por forças exteriores, representantes do passado arcaico e limitador, moralista: *l’homme long*.

Outro relacionamento erige-se no romance de Nicole Brossard: Kathy e Lorna. Aparentemente resolvidas em seu matrimônio homossexual, as mesmas não conseguem partilhar com a filha de Kathy essa união. Ressalta-se assim um conflito para a jovem que a tudo percebe, mas não aceita.

Tais disfarces denotam uma relação insegura e submissa a uma sociedade preconceituosa. Isso a faz incluir-se numa relação problemática e frágil. Mélanie relata que a mãe, antes da chegada de Lorna, reclamava de um medo “blême” e “lente”. Lorna, no entanto, amava esse medo: “Lorna attisait la peur de ma mère, une peur qui la rendait fébrile et qui transformait sa voix.” (BROSSARD, 1987:24)⁶

Na segunda parte do romance, em que a tradutora reescreve a narrativa, diálogos são acrescentados, os quais denunciam as diferenças sociais e culturais em que as duas estão inseridas. As cobranças de Kathy por uma escolaridade que Lorna não deseja pontua o desencontro da relação. Ao ansiar por uma melhora para a amante e tentar modelá-la, Kathy afasta a companheira. Compartilhar o ser remete a uma aceitação do diferente. Essa trilha da aceitação é defendida por Lorna que salienta a importância dos instintos saciados: “*Tout le monde autour de nous ne fait pas, ne pense pas, ne mord pas l’oreille de son amour comme nous. Personne autour de nous ne fait ce que nous faisons. Personne n’éprouve ce que nous éprouvons.*” (BROSSARD, 1987:132) ⁷

Além dessa luta particular, reflete-se a união homossexual e o preconceito pelo qual Kathy vivia dominada, isomorfismo da escuridão nictomórfica. Lorna representa uma amazona segura, objetiva em suas colocações. È dominada pela sexualidade animal que os símbolos teriomórficos sublinham: “*Moi, je dévore. Je prends. Je n’attends pas que les lignes tordues essoufflent tout mon corps et l’indisposent à ce point qu’il ne puisse tolérer les bonnes saveurs et les belles images.*” (ibid:132-133)⁸. Há uma luta expressa entre o ser e o não-ser. Kathy mergulha nas abstrações, enquanto Lorna concretiza seu sentimento no instinto animal. Os verbos devoro, pego, mordo enfatizam os elementos rítmicos do desejo, eufemizados pelo engolimento ao ventre sexual.

O amor é representado pelo prazer que o corpo reclama e necessita. Por isso, não pode ser refreado. Kathy, por sua vez, exige mais, deseja além do corpo, reclama a alma: “*- Je ne te désire pas. Je suis émue par toi. Je suis touchée à vif par tout ce qui en toi signifie. Cela est infiniment plus précieux que de te désirer. Je suis vitalemment touchée par toi.*” (1987:133-134)⁹ Essa urgência em querer modificar e marcar o outro, espelha uma forma narcisista de se ver. Ou seja, o indivíduo sente-se feliz apenas com o reflexo do seu eu no outro que o acompanha, Conseqüentemente, presente-se a luta pela metamorfose do sujeito.

Contudo, Lorna representa uma minoria que vê no outro o seu diferente. Destaca em Kathy o falar e o agir diferentes. Essa dessemelhança a atrai, a subjuga na relação, desperta os instintos direcionados a uma mulher ligada aos conceitos sociais, além de possuir qualidades que atraíam Lorna: leitora, trabalhadora, inteligente e mãe. O tempo, para Lorna, deve ser cavalgado pelo Eros carnal, libidinal, pelos prazeres que a vida possa proporcionar. Ela reclama a vida já. O momento hoje é essencial e não deve ser desperdiçado. Kathy, por seu

turno, enfrenta essa passagem temporal envolvida com o social e os pólos ascensionais que o mesmo oferece. Por outro lado, os encontros de Mélanie e Ângela são partilhados pelo Eros carnal, pontuado pela noite, o que remete às imagens da obscuridade, dos prazeres noturnos, dos segredos. Símbolos da intimidade, da troca de carinhos. Conforme enfatizado no diálogo entre elas:

- “- Pourquoi avez-vous dit que la nuit le corps change de rythme?
- Parce que c'est vrai. Croyez-vous que j'aurais osé vous suivre et vous adresser la parole au grand jour?” (BROSSARD, 1987:138) ¹⁰

A fala das personagens espelha o segredo necessário à relação que principiava, referendada pelo pronome “VOUS”, que evidencia na língua francesa a falta de intimidade, um momento de conhecimento. No entanto, essas confidências convergem ao confinamento. Outro isomorfismo da intimidade evidenciado na relação exposta. Juntamente com os símbolos gestuais, espaciais e cenários, manifestam o regime noturno das imagens e a não concretização do amor. G.H., diferentemente, percorre a narrativa comungando com o Eros platônico e divinizado.

Notas

1. “A realidade tinha um sentido, mas qual?” (BROSSARD, 1987:28)
2. “Fale, fale então. Fale-me de tudo isso. Fale-me de Angela Parkins, de todos seus segredos gritados no bar do motel. Fale-me dela e de Angela, de seus gestos, de seus risos devastadores, de seus olhares e de seus sorrisos cruzados, do medo que alarma os pensamentos. Fale-me, volátil e febril, seja tu serpente e lentidão na beleza, sê tu calor e rigor.” (ibid:31)
3. “Eu perdi o deserto. Perdi-o na noite da escrita. Há sempre uma primeira vez, uma primeira noite que rusga as paixões, que confunde nossos sentidos de orientação.” (ibid:32)
- 4 “O corpo de Angela Parkins é fanático, preenchido de urgência. Pula como um animal impetuoso, caprichoso, corda-bamba e plana loucamente, desvairada.” (1987:49)
- 5 Referência notificada no seminário internacional: *A Escritura das Interações Sociais*, realizado na Universidade Federal de Pernambuco, no período de 18 a 22 de novembro de 2002
- 6 “Loma atissava o medo de minha mãe, um medo que a tomava febil e que transforma sua voz” (BROSSARD, 1987:24)
- 7 “Todos à nossa volta não fazem. Não pensa, não morde a orelha de seu amor como nós. Ninguém em volta de nós faz o que fazemos. Ninguém experimenta o que nós experimentamos.” (ibid:132)
8. “Eu devoro. Pego. Não espero que a linhas tortas sufoquem todo meu corpo e o indisponham a este ponto que não pudesse tolerar os bons sabores e as belas imagens.” (ibid:132)
9. “- Não te desejo. Sou comovida por ti. Sou tocada de vivo por tudo isto que em ti significa. Isso é infinitamente mais precioso do que te desejar. Eu sou vitalmente tocada por ti.” (ibid:133-134)
10. “Por que dissestes que à noite o corpo muda de ritmo?
 -Porque é verdadeiro. Você acredita que eu teria ousado seguir-vos e dirigir-vos a palavra ao dia claro?” (ibid:138)

3.2 A INCOMUNICABILIDADE

“Não tem pessoas que cosem para fora? Eu coso para dentro”
(LISPECTOR.1988:12)

“Eco era uma bela ninfa, amante dos bosques e dos montes, onde se dedicava a distrações campestres. Era favorita de Diana e acompanhava-a em suas caçadas. Tinha um defeito, porém: falava demais e, em qualquer conversa ou discussão, queria sempre dizer a última palavra.

Certo dia, Juno saiu à procura do marido, de quem desconfiava, com razão, que estivesse se divertindo entre as ninfas. Eco, com sua conversa, conseguiu entreter a deusa, até as ninfas fugirem. Percebendo isto, Juno a condenou com estas palavras:

- Só conservarás o uso dessa língua com que me iludiste para uma coisa de que gostas tanto: responder. Continuarás a dizer a última palavra, mas não poderás falar em primeiro lugar.

A ninfa viu Narciso, um belo jovem, que perseguia a caça na montanha. Apaixonou-se por ele e seguiu-lhe os passos. Quanto desejava dirigir-lhe a palavra, dizer-lhe frases gentis e conquistar-lhe o afeto! Isso estava fora de seu poder, contudo. Esperou, com impaciência, que ele falasse primeiro, a fim de que pudesse responder. Certo dia, o jovem, tendo se separado dos companheiros, gritou bem alto:

- Há alguém aqui?
- Aqui- respondeu Eco.

Narciso olhou em torno e, não vendo ninguém, gritou:

- Vem!
- Vem!- respondeu Eco.
- Por que foges de mim?- perguntou Narciso.

Vamos nos juntar – disse o jovem.” (BULFINCH, 2002:123-124)

No mito, Eco, antes falante e extrovertida, esmorece em consequência de sua falta de

limite. A confiança que detinha em si mesma na arte de manipular, condenou-a à marginalidade, ao inexprimível, ao confinamento. Evidencia-se, na incomunicabilidade da ninfa, o ocultamento do eu. Não divulga sua interioridade, mas apenas aquilo que lhe é dito, pois só através da repetição poderá ser ouvida, porém não compreendida. Excluiu-se do convívio social. Solitária, isola-se e submete-se ao exterior. Não expõe seus sentimentos, desejos e dúvidas. Como a Sibila de Cumas que vivia encurvada numa gaiola ansiosa pela morte desejada, Eco esvazia-se de si própria e não consegue estabelecer trocas, engaiolada pela punição que recebera. Essa alteração do seu eu com o mundo, revela a subtração a qual foi sujeitada. De ser ativo acolheu a condição de passiva. Nessas imagens, expressa-se o regime noturno exposto pela constelação da descida, direcionada à escuridão, à perda, à solidão.

Narciso também compartilha dessa dificuldade na comunicação. Primeiro, não consegue travar um diálogo com Eco. Esta apenas repete suas palavras. Segundo, não obtém respostas da imagem refletida na fonte, pois não acredita ser ele, mas outrem, que repete os gestos originados nele. Mantem-se, dessa forma, isolado. Seu eu questiona, mas obtém apenas repetição dos gestos e da fala.

Ao não haver comunicação entre os personagens, os dois, Eco e Narciso, são tragados pela decepção, pela recusa, pela exclusão social e pela inclusão em si, em decorrência de uma desamônia do qual emerge o simbolismo da queda noturna. Em Eco, a assimetria deve-se à punição recebida. Em Narciso, ao não conhecimento de si mesmo. As faces tenebrosas da morte são confrontadas por Eco e Narciso pela seqüência das ações e das falas. A vitória sobre o destino é garantida pela metamorfose dos dois seres, conseqüência do movimento circular referendado nas repetições. Os dois são resgatados pelo regime noturno lunar, porém sem exclusão do diurno.

A incomunicabilidade nos romances *A Paixão Segundo G.H.* e *Le Désert Mauve* desequilibra o texto, crisa o cotidiano. As narradoras são compelidas ao íntimo do ser pelo viés dos regimes diurno e noturno. No primeiro, focaliza-se a protagonista que rememora as experiências espirituais em seu apartamento. No segundo, a luta da narradora com a mãe calcada no desejo libidinal que a relação homossexual desta desperta na adolescente.

Identificada apenas pelas iniciais, G.H., já se percebe uma tendência à minimização em que a personagem se molda durante os episódios narrados, visto que o próprio nome

apresenta-se de forma resumida. Salientam-se os arquétipos da descida ao eu, a intimidade que a trajetória da personagem perseguirá: “Eu sempre preferi o menos ao mais.” (LISPECTOR, 1998:20) Além disso, G.H., ao subtrair-se, retrai sua expectativa perante o mundo, acomoda-se ao que conquistou. Mitemas como o monólogo: “Vagalhões de mudez” ou “Cada vez preciso menos me exprimir” (ibid:20) reforçam a situação de exílio em que a protagonista se empenhava em mergulhar. Uma situação de recolhimento, desempenhado pelo regime noturno da descida e da intimidade.

No entanto, o regime diurno divide o espaço sem excluir a ebulição noturna das imagens, através dos símbolos catamórficos. Isto é, a descida dos personagens é desencadeada por algo abrupto e por mudanças de níveis brutais. A narradora é impulsionada ao silêncio pela luta travada em si, evocada no confronto com o outro. “A vida toda adiei o silêncio?” (ibid:22). Expor e reviver a experiência que a encaminhou ao indizível ou refrear a revelação e deter-se no mutismo? Esse confronto remete aos símbolos diurnos antitéticos. Uma vez que se evidenciará a discórdia entre o expor ou não os fatos que a encaminharam ao caos ou impedir a revelação e resignar-se ao mutismo, conseqüentemente, à morte.

Segundo Chevalier, há uma diferença entre o silêncio e o mutismo: “O silêncio é um prelúdio de abertura à revelação; o mutismo, o impedimento à revelação, seja pela recusa de recebê-la ou de transmití-la, seja por castigo de tê-la misturado à confusão dos gestos e das paixões. O silêncio abre uma passagem, o mutismo a obstrui.” (2000:834) Os dois romances interpenetram o silêncio e o mutismo. As protagonistas, pelo mutismo, invadem o mundo obscuro que revela Tanatos, o senhor da morte. Como seqüela, as narradoras abrem-se ao novo pelo silêncio marcado pela metamorfose do sujeito. O discurso religioso manifesta que, no tempo primordial da criação, “a terra, porém, estava sem forma e vazia.” (GÊNESIS, 1:2) O silêncio é o princípio de uma transformação, uma circularidade que seria patenteada pelo progresso, característica noturna. O silêncio também é a passagem recorrente para o contato da alma com Deus. Ele reina naquele que, em silêncio, o acolhe, conforme constata Santo Agostinho.

Por outro lado, o mutismo denota a degradação, uma regressão ao primitivo, conforme se observa nas ações humanas com o igual. Os escravos foram vítimas dessas imposições durante séculos. A escrava Anastácia figura entre as vítimas desse holocausto que, pela força, direciona o homem à condição inumana, à mudez. Emerge o semantismo da queda e das

trevas, pois a ausência da fala, direciona o homem à escuridão, à não sapiência, por um lado, mas por outro, encaminha ao eu isolado, solitário que se empenha em desvelar os mistérios do princípio e da morte, num recuo às origens, margeado pela angústia da dúvida.

G.H., na tentativa de fuga do encontro mortal, invade o palco espiritual. Luta contra Cronos que devora a vida com os símbolos antitéticos das faces temporais, através de uma atitude metafísica: “Ficarei perdida entre a mudez dos sinais? Ficarei, pois sei como sou: nunca soube ver sem logo precisar mais do que ver. Sei que me horrorizarei como uma pessoa que fosse cega e enfim abrisse os olhos e enxergasse- mas enxergasse o quê? um triângulo mudo e incompreensível.” (LISPECTOR, 1998:21)

No entanto, é preciso descer à caverna, conforme Platão, para o fortalecimento da alma. A representação das imagens não empunha armas continuamente. A dosagem medicinal contra o tempo far-se-á na intimidade do ser, pelo freio da linguagem. Qual o vetor impulsionador da instrospecção à qual as narradoras foram arremessadas? Toda essa angústia foi motivada pela necessidade de imobilidade que as protagonistas procuravam no hoje, enquanto a vida exigia um confronto com o futuro e o passado. Resultou num mergulho, num redemoinho de imagens que invertiam os valores instituídos na personagem.

Erige-se um regime pleno de eufemismo. As técnicas da escavação, uma descida ao ventre digestivo ou sexual, simbolizado pela queda em si mesmo e pela visão do pecado. Erguem-se Eros e Tanatos. Este, Filho da Noite, personifica a morte. Aquele representa duas heranças: germina e vive ou morre e renasce. Curiosamente, transita, como as próprias protagonistas, entre o viver, morrer e ressuscitar. Os mitos ligam-se pelas constelações simbólicas. Narciso e Eros firmam-se na mesma trajetória que resultará na circularidade do regime noturno, resgatado pelo esquema agrolunar: vida-morte-ressurreição, manifestada nas obras epigrafadas.

O romance de Nicole Brossard enfoca na narradora protagonista Mélanie uma descida ao ventre sexual. A mesma também é torturada pela luta entre o falar e o silenciar. Perturbada com a relação homossexual da mãe, vive a angústia de omitir o que seus olhos revelam e desejam fugir ou sujeitar-se, submetendo-se aos rompantes de desejos que eclodem nela mesma. Deflagra-se uma luta moral.

O processo de descida em G.H. retrata uma valorização nesse percurso proporcionada pela reflexão que resultará numa experiência mística. No entanto, na adolescente Mélanie,

esse processo é agressivo, forçado. Ela é impelida pela situação do lar e sucumbe ao mutismo pela fuga. Assim também o profeta Jonas que, em desobediência a Deus, tentou fugir, mas foi engolido pela baleia e obrigado a enfrentar seu destino diante da morte.

Não se desenvolve uma polêmica, a princípio, entre a protagonista e a mãe, uma vez que esta, Kathy, ignorava as exigências da filha em deter o afeto materno, em articular um diálogo, em vivenciar uma relação afetiva: “Elle n`en disait pas plus et s`en retournait devant son téléviseur.” (BROSSARD, 1987:11)¹

O homossexualismo partilhado, no lar, entre a mãe e a amiga desta, Lorna, provocava em Mélanie uma desarticulação emocional ratificada pelo silêncio incômodo das duas, ou mesmo pela tentativa de ambas de dissimular o fato. Eros camufla o destino cruel com o desejo despertado pela imagem das amantes. Confirma-se a inversão dos valores simbólicos, o eufemismo, pela fuga do problema e descida ao ventre sexual: “Ma mère avait le pouvoir insoupçonné de susciter en moi une terrible solitude qui, lorsque je la voyais si rapprochée de Lorna, me ravageait car alors il y avait entre elles juste assez de silence pour que s`infilte en moi la pensée de leur chair confondue.” (ibid:18)²

Diante desse silêncio demolidor, Mélanie recua e grita. Os símbolos teriomórficos diurnos da leoa são ressaltados na descrição dos “J`hurle, gueul`e de rock” (ibid:18) urros mencionados pela narradora ao se referir ao seu sofrimento. Verifica-se uma epifania da animalidade. O grito inumano desperta seres que uivam com fantasmas da agitação. Como G.H., Mélanie foge dessa situação, tenta escapar do destino que a direcionará à morte do sujeito pretendido. Durand pontua que os movimentos humanos inflamados por pensamentos caducos, convencionais ou humor depressivo, resultam numa proporção de respostas animais em decorrência de um “bloqueamento da ansiedade”. Essas respostas indicam a inclusão da psique por demonstrações grosseiras que, no adulto, “é sinônimo de in adaptação e regressão às pulsões mais arcaicas.” (DURAND, 2001:73)

Mélanie, impossibilitada de discutir a relação, libera suas aflições com a voz animal: “Une voix de malheur interrompt la chanson. J`hurle. J`appuie sur l`annonneur qui interrompt la musique jusqu`à ce que le tremblement de terre se dissipe au loin, raz-de-marée, se résorbe dans le bleu Pacifique. Le désert est la civilisation.”(1987:18)³

O esquema da animação é visualizado pela goela devoradora de Mélanie e do deserto, “Le désert boit tout. La fureur, la solitude.” (ibid:21)⁴ Lá a protagonista se refugia a fim de

desaguar o maremoto que tumultuava o seu ser e na ânsia de reter o silêncio do segredo que ela mesma carregava, a verdade que se denunciava aos seus olhos e que a fazia desesperar-se por saber também possuir: o desejo pelo igual.

O esquema da fuga do destino aterrador interpõe-se entre as duas narradoras protagonistas. A primeira, G.H., refugia-se na aparente mudez do passado, rompido pela antítese trevas/luz, bem/mal, carne/espírito; a segunda compactua com a mãe um silêncio amargo, cortante pelo espelho que se revela na relação da mãe e Lorna. Seus segredos e verdades: “J’étais toujours certaine de tout. Des visages, de l’heure, du ciel, des distances, de l’horizon. J’étais certaine de tout sauf des mots. La peur des mots. Peur lente. Peine à prononcer. Peine à entendre. Peine dans toutes mes veines.” (ibid:26)⁵

Evidenciam-se duas perspectivas nas personagens perpassadas pelo tormento no falar: primeiro, não se consolidam diálogos nos romances. As falas se apresentam de forma acidental em G.H., uma vez que no espaço do quarto não há outro interlocutor. Ela conjectura as situações experimentadas com um invisível ouvinte, num monólogo confessional. Este, segundo Benedito Nunes, se refere a uma estratégia contra a incomunicabilidade.⁶

Mélanie, ao contrário, não diálogo com a mãe, uma vez que a própria estrutura familiar trava essa troca. A conversação é fugidia. As duas falam, mas não se relacionam, nem se compreendem; resultam, assim, em dois monólogos cruzados. Raras situações rompem essa estrutura. Por iniciativa da narradora, que, mesmo no receio de enfrentar a verdade, procura instituir frestas que rompam a mudez instalada. A adolescente favorecia uma eufemização da mulher fatal que a mãe representava ao lado de Lorna, numa imagem materna almejada:

“Je harcelais ma mère pour qu’elle lise le peu que j’avais écrit. Mes fautes! Je voulais qu’elle corrige tout ça. Je laissais traîner le cahier sur le téléviseur ou sur le plancher, bien en vue. Le soir, je l’entendais raconter à Lorna quelques histoires qu’elle avait lues dans le Time ou le Convention Globe. À la fin du récit, quelqu’un mourait, s’en allait ou dévoilait un secret.” (ibid:27)⁷

As personagens vão sofrendo mutilações: mudez. Ao vivenciarem seus medos, descem à escuridão de si mesmas. A simbologia nictomórfica impera nessa passagem, desvelada pelo monstro do desejo que devora a adolescente e a impulsiona à descida noturna.

Os segredos de Kathy encaminhavam-na a um fechamento em torno dela mesma, nos símbolos da intimidade. Objetivava, pela abstração, inverter a situação incômoda da

homossexualidade pela negação. Dessa forma, não compactua com a filha. Angela Parkins é o outro vetor que encaminha a jovem ao silêncio: “J’étais maintenant entrée dans la peur de l’indicible, dans la fureur des mots sans le vouloir j’abdiquais devant le silence.” (BROSSARD, 1987:30)⁸ Manifesta-se em Mélanie, o esquema da descida. A intimidade é visitada numa lentidão que a direciona ao ventre sexual.

Além de Mélanie, outro personagem assoma na narrativa, marcado pelo silêncio, identificado apenas como “l’homme long”. Ele é caracterizado como um ser solitário. Não se ausenta do quarto onde se hospeda. Este permite o isomorfismo de sepulcro, característico do símbolo do engolimento, salientado pelo fechamento das cortinas e da escuridão que se mantém. Não fala nem se apresenta a nenhum dos hóspedes do motel e vive envolto num véu de mistério, tristeza, cálculos e destruição. Suas lembranças são marcadas por imagens de destruições, detonações, bombas, mortes. Domado por um interior vulcânico, retrai-se do ambiente que eclode no motel. Emparede-se numa aparente tranquilidade que denuncia os símbolos noturnos do repouso. Contudo, sua postura revela um guerreiro pronto para aniquilar por dinheiro. O anjo negro da morte, o anjo lunar. Esse personagem não é narrado pela protagonista. Uma outra voz enuncia-se na obra e é destacado entre um capítulo e outro. No entanto, os dois, “L’homme long” e Mélanie cruzarão seus destinos teleguiados pelo tempo que convergirá no encontro com a morte.

Essa incomunicabilidade é verificada também na empregada de GH, Janair. Esta era inexpressiva no falar e no vestir: “Aquela mulher era uma invisível” (LISPECTOR, 1998:41). Não havia diálogos entre as duas e Janair dispunha de um vestuário escuro, preto ou marrom, o que a impelia à obscuridade:

“Foi quando inesperadamente consegui lembrar seu rosto, mas é claro, como pudera esquecer? Revi o rosto preto e quieto, revi a pele inteira opaca que mais parecia um dos seus modos de calar, as sobrancelhas extremamente desenhadas, revi os traços finos e delicados que mal eram divisados no negro apagado da pele.” (ibid:41)

A empregada era a representante do silêncio. “Um silêncio estrangeiro[...]a rainha africana[...]a inimiga indiferente”(ibid:43) Exilada em sua condição inferiorizada, confronta-se com G.H. numa guerra cuja arma não é a palavra, mas o desenho. Na ânsia de dizer, atinge a patroa e a arremessa numa introspecção indagadora sobre a existência, o ser e o mundo

espiritual. Janair carrega uma simbologia nictomórfica cuja ação desencadeia o terror na protagonista. É negra, africana e detém o poder da invisibilidade. Provoca uma cegueira nas pessoas próximas. Verificam-se, na mesma, os valores negativos atribuídos, por Durand, aos símbolos das faces temporais que erigem as trevas: a cor, o poder de não ser notada.

Há uma exigência de romper com a mudez exposta pela narrativa. Janair e G.H. extrapolam suas condições, desatam nós, inclusive na forma de reinventar diálogos. A palavra é substituída, por Janair, por desenhos com carvão na parede do quarto, sendo a mesma o elemento propulsor da dilaceração da narradora. “Meus nervos que haviam sido tranquilos ou apenas arrumados? Meu silêncio fora o silêncio ou uma voz alta que é muda?” (ibid:44) As antíteses ressaltam a luta dos opostos que pontuará a narrativa.

Outro estrangeiro apodera-se de uma mensagem, um novo eixo de tensão, confronto: uma barata. A luta com esta era silenciosa. A imposição de sua presença insultava e repugnava. Segundo Durand, para a consciência “todo inseto e todo verme é larva.” (2001:74) Pela segunda vez, G.H. era amordaçada e impedida de gritar: “Se eu gritasse ninguém poderia fazer mais nada por mim.” (1998:62)

O inseto-barata agrega valores negativos no ser humano. Ele paralisa o indivíduo, não por possuir tal ação, mas pela existência de um sentido abstrato espontâneo, como o terror. O esquema da animação caótica em que o inseto se insere, reflete uma projeção da angústia diante da mudança que se efetuará. Os símbolos teriomórficos gigantizam-se no imaginário da protagonista. Realça-se a simbologia noturna da inversão provocada pelo inseto. Segundo Durand, os símbolos da gulliverização correspondem ao arquétipo do continente e do conteúdo. G.H. é o gigante perante a barata. No entanto, aparentemente, esta irá devorá-la.⁹

O não revelar seria sua salvação, uma vez que, agora, o itinerário percorrido seria o da solidão despertada pela mensagem de Janair e a insistente confrontação com a barata: “Mas agora, pelo silêncio onde enfim caíra, sabia que havia lutado, que havia sucumbido e que cederia.” (LISPECTOR, 1998:65) Os dois pólos contraventores funcionam como elementos que desmoronam o sistema impetrado por G.H..

Percebe-se o regime diurno da imagem, perpassado pelas faces do tempo, cujas simbologias teriomórfica, nictomórfica e catamórfica dividem o cenário nesse romance. Os receios de G.H. são manifestados pela barata, símbolo teriomórfico, e por Janair, representante

do símbolo nictomórfico; tais receios desencadeiam a queda da personagem, decorrente de uma primeira experiência com o medo.

De acordo com Durand: “A queda resume e condensa os aspectos temíveis do tempo.” (2001:113). Para enfrentar a morte, G.H. armou-se da simbologia noturna, na qual retorna às raízes, ao princípio de tudo. O mito do eterno retorno foi evocado pelo esquema da circularidade que eufemiza a morte, a fugacidade do tempo através da repetição temporal. Além disso reforça a luta contra o regime diurno que o espaço narrativo trilhará com o deus solar.

G.H. impossibilitada pelo fio narrativo de dialogar, recua a linguagem ao estado de renomeação, a um princípio da vida ao qual ela mesma é arrastada: “Tudo em mim fora reivindicado pelo começo dos tempos e pelo meu próprio começo. Eu passara a um primeiro plano primário, estava no silêncio dos ventos e na era de estanho e cobre. Na era primeira da vida.” (LISPECTOR, 1998:69)

O vento, isomorfismo do ar, no silêncio, simboliza o sopro do espírito, manifestado no plano celeste. Segundo as tradições cosmogônicas hindus, o vento originou-se do espírito e produziu a luz. Essa simbologia transmite o caminho a que a própria obra se condicionará: a transcendência metafísica. Ao ressaltar “a era do estanho e cobre” denuncia os mitos do princípio. O cobre, na simbólica cosmogônica de Mali, representa a água (início de tudo), a luz, a palavra, o esperma. Todos estão ligados ao esquema fecundante, à continuidade do ser humano. Como fertilizante, a água associa-se à vegetação que prolifera a vida.

Reafirma-se a simbologia purificadora do esquema diarético, revelado também na imagem do vento, que procura afrontar o mal, provocado pela vida mundana de G.H., extirpando-o, a fim de prevalecer um novo ser. Confirma-se que os dois regimes, noturno e diurno, não se excluem, mas se completam no empenho de suprimir as valorizações negativas das faces temporais.

A vida de silêncio reclamou por G.H. que se sujeita à proximidade com o inumano. Ela perde os sentimentos e invade outras dimensões, outras realidades, até mesmo a loucura: “Sem essa humanização e sem a sentimentaço do mundo- eu me apavoro.” (1998:71)

Ela desaprende a sua natureza humana em que as palavras a introduziram. Invoca-se o mito do casal, Adão e Eva, em que a ele coube nomear todas as coisas; Eva, porém, é constituída pela maçã mítica, na qual novos segredos foram acrescentados e, por ela, o

ingresso do pecado no mundo cristão. Contudo, a experiência existencial de descaracterização da narradora é anterior ao mito, direciona-se ao momento em que a terra “era sem forma e vazia” (GÊNESIS,1:1)

A narradora desaprendia a articular palavras. Conseqüentemente, não gritava por socorro. Eco definiu-se corporalmente, restando-lhe a voz. G.H. perdia a voz ficando-lhe o corpo e o pensamento: “‘Estou pedindo socorro’, gritei-me então de repente com a mudez dos que têm gradualmente a boca entulhada pelas areias movediças, ‘estou pedindo socorro’, pensei quieta e sentada.” (LISPECTOR, 1998:78)

Durand enfatiza que a ausência da manifestação verbal, escrita ou fonética, alude à perda da identidade. Confirma-se o processo de descaracterização porque as personagens passam. Esse é realçado pelo esquema catamórfico da descida. Porém, o mergulha nas “areias movediças” revela o aspecto purificador para restaurar a queda.

Janair renunciara uma derrota. Todavia o inseto repugnante ameaçava mais a protagonista. Firmou-se, com ele, o cortejo mais cruel, pois, devorar o ser asqueroso envolvia a coragem do guerreiro solar acompanhado do instrumento cortante. No entanto, G.H. encamava o guerreiro lunar, submisso ao cotidiano, que envereda numa incursão ao inumano e perpetrava o assassinato. Além disso, ela novamente inverte a situação e penetra o equilíbrio. O inseto gigantizado se miniaturizava.

O ato encaminha a narradora à “rouquidão”, ou seja, à perda da sua condição humana. “A barata está viva, e o olho dela é fertilizante, estou com medo de minha rouquidão mãe. É que minha rouquidão de muda já era a rouquidão de quem está fruindo de um inferno manso.” (ibid:94) A digressão de G.H. delineia-se lentamente pelo processo assumido pela voz da personagem: palavras, rouquidão, som seco, mudez. Ao sofrer a verticalidade da descida, recorre à luz lunar, representada pela Grande Mãe. A referência ao “inferno manso” pontua a ligação com o feminino passivo, característico do regime noturno¹⁰. Vislumbra-se o simbolismo lunar num espaço solar. Interpreta-se o ciclo da vida com o domínio do tempo imposto pela condição religiosa. De acordo com Eliade: “O homem não faz mais que repelir o ato da criação.” (ELIADE apud DURAND, 2001:283) Observa-se que G.H. recua na temporalidade e resgata os sentimentos primordiais.

Maria surge no texto como mito mediador. Seu papel é denominado por Eliade: “coincidentia oppositorum”, conciliadora dos contrários. Marcam-se os símbolos cíclicos pela

passagem das horas, pela presença da deusa-Mãe, pelos constantes deslocamentos que fluem entre o presente, o passado e o futuro. Nesse infemo, os nomes perdem o sentido, pois o inexprimível é diabólico, mas também pode ser o caminho do Divino. “Dentro dos sons secos de abóbada tudo podia ser chamado de qualquer coisa porque qualquer coisa se transmutaria na mesma mudez vibrante.” (LISPECTOR, 1998:96) Segundo Durand, a abóbada remete à simbologia do templo sagrado. O quarto já denuncia a condição religiosa que G.H. enfrentará.

O silêncio comporta um aprendizado valorizado pelos religiosos. Aprender com o silêncio e a solidão é o anseio de padres e freiras. A clausura distancia o indivíduo dos prazeres carnis e dos pecados que as palavras manifestam. “É tudo em silêncio, naquele meu inferno. Pois os risos fazem parte do volume e do silêncio, só no olho faiscava o prazer indiferente, mas o riso era no próprio sangue e não se ouve.” (ibid:122)

G.H. penetrou o neutro da vida: as palavras perderam sentido e som. Para expressar-se, seria necessário atar sílabas desconexas. Inserir-se na protagonista a vida inicial, a fase primária. Essa atitude direcionava-a ao encontro com Deus, pois “falar com Deus seria o que de mais mudo existe. Falar com as coisas, é mudo.” (ibid:161). Porém, essa mudez exigia um encontro com uma realidade à qual não estava habituada, pois seu esforço humano alcançaria o indizível e denunciaria, por sua vez, o fracasso da linguagem: “Para se chegar à mudez, que grande esforço da voz. Minha voz é o modo como vou buscar a realidade; a realidade, antes de minha linguagem, existe como um pensamento que não se pensa, mas por fatalidade fui e sou impelida a precisar saber o que o pensamento pensa.” (ibid:176)¹¹ Destaca-se o complexo agrolunar da mutilação. G.H. é forçada ao silêncio. Esse percurso revela o ritual inicial de um ser que sofrerá uma mutilação simbólica. Ela, como o cordeiro ou o próprio Cristo, aceita o destino mortífero que trilhará. Contudo, esse esquema será delineado no espaço solar do quarto. Ao silenciar as palavras, G.H. expele múltiplos significados, visto que a própria narrativa envereda pela dificuldade de ser compreendida, sublinhada pela introdução do romance:

“Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente, atravessando inclusive o oposto daquilo de que se vai aproximar. Aquelas pessoas que, só elas entenderão bem devagar que este livro não tira nada de ninguém” (LISPECTOR, 1998:07)

Ao assumir suas dificuldades com as palavras e sua luta em atingir o indizível, G.H. denuncia a angústia com a escrita, o tormento em escolher nomes que atinjam o núcleo das coisas e de si mesma. Impede-se, assim de nomear, de acrescentar. Sucumbe mais uma vez à subtração noturna, à mudez: “Só a mudez me faz companhia.” (LISPECTOR, 1998:129) ¹²

Decorre uma reflexão sobre o processo literário, através de uma metalinguagem com sedimentado apelo à compreensão do leitor. Contudo, salientado pela dificuldade em dizê-lo. O teórico Walter Benjamin aponta a técnica do emudecimento como forma de extinção da narrativa.

O que consagra a escritora desse romance, a impossibilidade de narrar, rememora-se nos acontecimentos margeados por um limite, por uma impotência de expor a totalidade: “É preciso antes subir penosamente até enfim atingir a altura de poder cair - só posso alcançar a despersonalização da mudez se eu antes tiver construído toda uma voz.” (LISPECTOR, 1998:175) Clarice sela sua obra revelando a dificuldade no expor que o mitema da incomunicabilidade referendou. No entanto, o tecido literário remete ao símbolo do contínuo, não abrindo espaço à ruptura. A atividade literária procede, repete-se. De acordo com Durand, “A tecnologia dos têxteis, pela roda, o fuso e os seus produtos, fios e tecidos, é assim, no seu conjunto, indutora de pensamentos unitários, de fantasias do continente e da necessária fusão dos contrários cósmicos.” (2001:323) Assim, o símbolo da totalidade temporal e do recomeço reflete o esquema da circularidade que Durand caracteriza através do tecido textual fiado pelas escritoras-aranhas.

O romance de Nicole Brossard também remete a essa dificuldade, a essa impotência. O espaço ficcional é invadido por três narradores, três vozes que se cruzam: a primeira é evocada pela adolescente Mélanie, protagonista do romance; a segunda é sobreposta por um narrador onisciente que descreve “L’homme long”; a terceira, ergue-se na voz da tradutora que empreende a reescritura da história, calcada em suas percepções e autorizada pela autora fictícia, criada pela escritora Nicole Brossard, a desenvolver a empreitada.

Numa solidão pontuada pelas dúvidas que a assombram, a tradutora modifica a narrativa de Laure Angstelle, acrescentando-lhe e subtraindo-lhe informações, descrições, cenas, diálogos. Preenche interstícios, transita e modifica o enredo. O próprio gênero se mistura, pois a tradutora, Maude Laures, acrescenta características de teatro na leitura do

romance. O tecido literário evolui pela prática circular sublinhada nos isomorfismos das repetições que erigem a substituição do passado pelo futuro. Sacramenta-se nesse recurso, a domesticação de Cronos proposta pelo regime noturno das imagens. A própria obra é sacrificada. É ritualizada pela manifestação dos elementos redobrados. No livro de Clarice, o sacrifício aflora na dificuldade de relatar as agruras vividas pela narradora. No de Nicole, a mutilação revela-se pelas subtrações e acréscimos que a tradutora infiltra no texto. A capa é modificada, o título é transformado, os diálogos são alterados e a tradutora briga com a autora pela vida de Angela. O romance *Le Désert Mauve* morre e renasce com outra vestimenta.

Em Clarice, a repetição é evidenciada na seqüência dos capítulos, em que há uma menção à última frase do anterior. Além disso, a forma de iniciar e finalizar o livro, com seis travessões, remete ao símbolo do fio que tudo ata e desata. O número revela a simbologia religiosa da criação do mundo, o mito do eterno retorno destacado no esquema agrolunar. Cruzam-se no texto os temas da existência, da religião, da criação literária, entre outros.

“-----estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vi.” (LISPECTOR, 1998:11)

“O mundo independia de mim, e não estou entendendo o que estou dizendo, nunca! Nunca mais compreenderei o que eu disser. Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? Como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro.-----“.(ibid.179)

Portanto, evidencia-se o mitema de Narciso, a incomunicabilidade, em todo o texto. Desde os monólogos, ou nas tentativas de diálogos, pelos gestos, pelo tecido literário, é possível sentir a presença de Eco e Narciso na representação da angústia, silenciada e na procedência de vencer o tormento pela repetição, em virtude do sofrimento por não conseguir se comunicar.

Esse mitema foi reaquecido através dos símbolos noturnos, margeados por imagens diurnas, confirmadas pela luta contra as trevas. Na fuga do mal, as narradoras rememorizam fatos e invadem o espaço do passado. Denuncia-se o mito do eterno retorno numa esfera de retaliação, além de submergir a eufemização do destino cruel, enfatizada pelo círculo temporal.

Notas

-
1. “Ela não dizia mais do que isto e voltava diante de seu televisor.” (BROSSARD, 1987:11)
 2. “Minha mãe tinha o poder insuspeito de suscitar em mim uma terrível solidão que, quando eu a via tão próxima de Lorna, me devastava porque então existia entre elas exatamente bastante silêncio para que se infiltrasse em mim o pensamento de suas carnes confundidas.” (ibid:18)
 3. “Uma voz de infelicidade interrompe a canção. Eu urro. Apóio-me sobre o anunciante que interrompe a música até que o terremoto se dissipe ao longe, maremoto, se dissolva aqui no Pacífico. O deserto é a civilização.” (ibid:18)
 4. “O deserto bebe tudo. O furor, a solidão” (ibid:21)
 5. “Eu estava sempre certa de tudo. Dos rostos, da hora, do céu, das distâncias do horizonte. Estava certa de tudo, salvo das palavras. O medo das palavras. Medo lento. Afrita para pronunciar. Afrita para entender. Afrita em todas as minhas veias.” (BROSSARD, 1987:26)
 6. A escritora Berta Waldman salienta que outros romances de Clarice Lispector compartilham dessa técnica, como “A maçã no escuro”.
 7. “Eu aperreava minha mãe para que ela lesse o pouco que eu tinha escrito. Meus erros. Queria que ela corrigisse tudo isso. Eu deixava o caderno largado sobre o televisor ou sobre o assoalho, bem na vista. À tarde, queria contar à Lorna diversas histórias que ela tinha lido no Time ou na Convenção Globe. No fim da narração alguém morria, se ia ou revelava um segredo.” (BROSSARD, 1987:27)
 8. “Eu tinha agora entrado do medo indizível, no furor das palavras sem querer abdicava diante do silêncio.” (BROSSARD, 1987:30)
 9. Judith Rosenbaum destaca que a autora, Clarice Lispector, acolhe o grotesco “que normalmente é monstruoso e obscuro, gerando horror, espanto e nojo. O leitor estremece e se desnorteia, frente a textos de tão crua realidade.” (1999:200)
 10. Janake Highwater e Durand esclarecem que anterior aos mitos clássicos, uma mitologia pré-helênica destacou-se por um espírito matricêntrico: a Grande Mãe Gaia. Ela era constituída por um poder fecundante e sofreu variantes ao longo da história: Ishtar, Babilônia; Mama Quilla e Pachamama, Incas; Ísis, Egito; Anahita, Pérsia; Tellus Mater, Romanos; prithivi, povos sânscritos; Virgem Maria, Europa Medieval.
 11. Segundo Mauro Araújo de Souza, a pura aprendizagem ocorre dentro do ser humano e não através das palavras, uma vez que a força emanada das palavras é pequena diante da verdade que se enuncia no interior do homem. Santo Agostinho enfatiza que a verdade é doada por Deus. Mais que as palavras, a alma é o receptáculo da luz Divina e a porta para encontrar o celestial e sua identidade pura.
 12. Conforme Plínio Prado, Clarice Lispector transmite a sensação de que algo lhe escapa conclui-se um resto sem determinação, sem apresentação. “Ela remete uma ausência.” (In: A Paixão segundo Clarice Lispector:1992:170).

CONSIDERAÇÕES FINAIS: O MITO DESCOBERTO

Narciso presentifica-se nos romances *A paixão segundo GH* e *Le désert mauve* emanado por mitemas que o desvinculam de culturas divergentes. Iniciou-se a investigação comparativa pela ótica do teórico Gilbert Durand, com a finalidade de constatar a remitologização na escrita de Lispector e Brossard.

As avaliações das estruturas antropológicas denunciaram a presença irrestrita de outras divindades que ressuscitaram a cada investimento empreendido: Dionísio, Eros, a deusa mãe, o deus solar, Tanatos, feiticeiras, Amazonas, entre outros, possibilitaram uma viagem simbólica aos recantos do imaginário, mediados pelos regimes noturno e diurno.

As duas obras refazem a trajetória de Narciso, conforme a análise dos mitemas. O primeiro ressaltou a incomunicabilidade de Eco e Narciso sublinhada pelas repetições das palavras, a negação das respostas e a mudez. Estas características foram focalizadas nas protagonistas dos romances, sedimentadas numa opressão impulsionada pelo outro.

Em G.H., esse mitema marcou-se pelo confronto com Janair e a barata, enquanto Mélanie registrou a incomunicabilidade mediante seus desejos libidinosos por outra fêmea, como também pela dificuldade em dialogar com a mãe. Os gestos polarizaram-se em símbolos noturnos, com resquícios diurnos, da intimidade, isomorfia da descida ao ventre sexual ou a descida à intimidade do ser, como G.H., a fim de adquirir forças para enfrentar as faces do mal.

Percebeu-se Narciso no segundo mitema, a inquietude no amor. O mito e Eco eternizam-se vítimas da incompletude amorosa. Gerou-se assim um desequilíbrio nos seres direcionando-os ao definhamento, a uma miniaturização desenfreada à ausência de credibilidade neles mesmos.

G.H. e Mélanie encaminham-se ao desencontro do ser em virtude da não consumação de suas emoções. A primeira enfrenta o desequilíbrio interior acompanhado por uma mão ilusória esfacelada, além de debater-se entre o deus Solar e a deusa Mãe. A segunda desdobra-se em fugas constantes dos desejos que explodem em seu íntimo. Revoltada com a condição homossexual da mãe, teima em não compactuar com o amor por um igual, Angela Parkins.

Pontua-se neste mitema os símbolos nictomórficos, teriomórficos, além da inversão de valores pelo eufemismo noturno e os símbolos da intimidade.

A incompletude amorosa desencadeou-se pela visão do espelho. Narciso apaixonou-se pela imagem refletida na fonte e ignorou a ninfa. A variação da água recebe outras conotações nos romances. Em *A paixão segundo GH*, assume duas formas: a primeira, de um desenho delineado pelas mãos da empregada. A segunda, evolui pelos olhos da barata. A percepção de si pelo olhar do outro desestabiliza a protagonista que sucumbe à morte do sujeito constituído. Em *Le désert mauve* a variante do espelho reveste-se da imagem da mãe e da união homossexual com Lorna. Mélanie se reconhece nesses toques, vozes sussurradas, mãos agitadas. Da visão emergem desejos libidinosos que tenta reprimir. A mãe empenha-se em esconder da jovem sua condição, em virtude do preconceito social, mas a amante, por outro lado, provoca as situações que refletem na adolescente os símbolos teriomórficos acompanhados do Eros carnal que reclama a intimidade do regime noturno.

Para afugentar a face tenebrosa do terceiro mitema, as protagonistas, G.H. e Mélanie, engavetam-se em abraços sob si mesmas e se fecham em espaços minúsculos, numa tentativa de se encontrar ou distanciar-se de si mesmas. Narciso e Eco penetram esses caminhos. Ele, pelo abraço que mergulha na fonte, ela, pela minimização de si, identificando-se apenas pela voz. O traçado de G.H. pelo abraço do espaço expressa-se no processo de mergulho no ambiente físico do apartamento: sala, corredor, quarto, guarda-roupa, espaço restrito da cama e na descida a intimidade de si. Mélanie transita por espaços abertos com o deserto, embora enclausurada em um veículo. Apresentam-se os símbolos diiréticos que sublinham a purificação do ser direcionado ao sacrifício, além dos símbolos da intimidade e inversão dos valores.

O mitema do laço abraça as narradoras, a fim de encaminhá-las à morte do sujeito, com a finalidade de abrir espaço ao novo ser que se prenuncia. Em G.H., esse novo presentifica-se numa revisão de conceitos, valores e condição perante a vida; em Mélanie, passa pela aceitação de sua condição lunar feminina, representada pelos símbolos da fricção, cujo isomorfismo do fogo identificou-se sob duas perspectivas: carnal e espiritual. Sufocadas e assassinadas, as personagens destinam-se ao mitema da metamorfose, último estágio do mito de Narciso e do esquema agrolunar, nascimento-sacrifício-morte-túmulo-ressurreição, desenhado por ele. G.H. submete-se à transformação pelo sacrifício de digerir uma barata e

regredir ao inumano, confrontando-se com o deus Solar, mediado pela deusa Lunar. Por outro lado, Mélanie entrega-se aos jogos amorosos propostos por Angela.

Os dois romances perseguem o esquema agrolunar típico do regime noturno da imagem que objetiva vencer a passagem temporal pela perpetuação do retorno. As protagonistas florescem um novo ser em desequilíbrio, projetadas pela dúvida, não pela compreensão. Essa trajetória reacende o mito do eterno retorno, revelado por Nietzsche, baseado num recomeço marcado por inversões: homens fortes retornariam fracos. O círculo não emergiria um novo, mas o antigo com outra roupagem.

Os romances não se fecham apenas no mito de Narciso. Os dois proliferam deuses a cada novo símbolo ou esquema analisados, o que não surpreende, em se tratando de dois mitos da literatura contemporânea.

A literatura é o espaço do mito. Porém o mesmo irradiou-se por outras ciências que o acolheram, reformularam, polarizaram em culturas, rituais, cotidianos. Frequentemente não percebido, a história o isolou na antiguidade grega. Na modernidade, abriu-se-lhe a porta da sala para uma revalorização na antropologia, psicanálise, mídia, religião, sociologia etc.

Essa reabertura permitiu que vozes, marginalizadas por valores “civilizados”, fossem resgatadas, respeitando-lhes suas credibilidades, suas qualidades como expressões do ser humano.

BIBLIOGRAFIA

I - CORPUS

LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo GH*. Rio de Janeiro: Rocco. 1998.

BROSSARD, Nicole. *Le Désert Mauve*. Québec: L' Hexagone. 1987.

II - OBRAS DE CLARICE LISPECTOR

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. São Paulo. Ed. Círculo do livro. 1978.

----- . *A hora da estrela* 7º ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1980.

----- . *Água viva*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1980.

----- . *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco. 1998

----- . *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco. 1998.

----- . *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco. 1998

----- . *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco. 1998.

----- . *De corpo inteiro*. Rio de Janeiro. Rocco. 1999.

----- . *O lustre*. Rio de Janeiro: Rocco. 1999.

----- . *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Rocco. 1999.

----- . *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco. 1999

SABINO, Fernando e LISPECTOR, Clarice. *Cartas perto do coração*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record. 2001.

III - OBRAS SOBRE CLARICE LISPECTOR

AMORIM, William. ou: *O Amor em uma Aprendizagem O livro dos Prazeres Uma abordagem psicanalítica*. São Luís: Ed. Secma. 1998.

BRANCO, Lúcia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras: As bordas do corpo literário*. São Paulo: UFMG. 1995.

CIXOUS, Hélène. *A hora de Clarice Lispector*. Trad. Raquel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Exodus. 1999.

FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de . *A Movência do Ficcional ou a Astúcia da Mímesis: A Hora da Estrela, de Clarice Lispector*. In: *Correio das Artes*, João Pessoa. Domingo, 06/12/92: 08–09.

FUKELMAN, Clarice. *Gritos e Sussurros – Aspectos Românticos na Obra de Clarice Lispector*. In: IV seminário nacional – Mulher e Literatura. Niterói: Abralic. 1992.167.

IANNACE, Ricardo. *A Leitora Clarice Lispector*. São Paulo: Universidade de São Paulo. 2001.

LERNER, Júlio. *A Última Entrevista de Clarice Lispector*. In: *Revista Letras e Artes*. Rio de Janeiro.1977: 62–69.

MAGALHÃES, Luiz Antonio Mousinho. *Uma Escuridão em movimento: As relações familiares em Laços de Família de Clarice Lispector*. João Pessoa: Idéia – UPB. 1997.

MARTINS, Maria Terezinha. *O ser do narrador nos romances de Clarice Lispector*. Goiana: Cerne. 1988.

MARTINS, Wilma. *Alteridade e Estranhamento de Clarice Lispector*. In: *Investigações*. Recife: UFPE. 2000: 81–92.

NOLASCO, Edgar César. *Clarice Lispector: Nas entrelinhas da Escrita*. São Paulo: Annablume. 2001.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática. 1989.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso et ali. *Pós-modernidade*. 5ª ed. São Paulo: Unicamp. 1995.

PEREIRA, Mário Eduardo Costa. *Solidão e alteridade em a hora da estrela de Clarice Lispector*. In: *Leituras da psicanálise: Estéticas da exclusão*. Campinas: Mercado das Letras. 1998: 11–34.

PETERSON, Michel. *Clarice Lispector – Uma Leitura do Sujeito*. In: *Organon 17*. Porto Alegre: Instituto de Letras da UFRGS. 1991: 105–112.

ROSENBAUM, Yudith. *As metamorfoses do mal em Clarice Lispector*. In: Revista USP. Nº 41. mar/mai. São Paulo:USP.CCS. 1989:198-206.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. 2ª ed. São Paulo:Vozes. 1993.

----- . *Clarice Lispector – A Travessia do Oposto*. 2ª ed. São Paulo: Annablume. 1993.

VARIN, Claire. *Línguas de Fogo – Ensaio sobre Clarice Lispector*. Trad. Lúcia Peixoto Cherem. São Paulo: Limiar. 2002.

VIEIRA, Telma Maria. *Clarice Lispector: Uma leitura instigante*. São Paulo: Annablume. 1998.

WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector – A Paixão Segundo C.L.* 2ª ed. São Paulo: Escuta. 1992.

IV – OBRA DE NICOLE BROSSARD

BROSSARD, Nicole. *La lettre aérienne*. 10ª ed. Montreal: Remue-ménage. 1988.

V - SOBREA OBRA DE NICOLE BROSSARD

BÉLANGER, Alain et alii. *L'Amérique Française: Introduction a la culture Québécoise*. Porto Alegre: Ed. FURG. 1998: 269–299.

CAHIERS INTERNATIONAUX DE SYMBOLISME: PENSER AU FÉMININ. Paris: *Le centre interdisciplinaire d'études philosophiques de l'université de Mons* (Ciéphum), 1990.

CURRAN, Beverley e HIRABAYASHI, Mitoko. *Translation: Making space for a new narrative in le désert mauve*. In: International Journal of Canadian studies / Revue Internationale d'études canadiennes. 15, Spring / Printemps. 1997.

DION, Robert; Dumont, François. *Le Roman Comme Poétique*. Québec: Ed. Revue Urgences. Nº 28. 1998.

DUPRÉ, Louise. *Stratégies du vertige*. Montreal: Les presses de l'université de Montreal. 1989.

FAFARD, Claire. *Nicole Brossard (1943-....)* Disponível em http://felix.cyberscol.qc.ca/LQ/auteurB/brossa_nbrossard.html Acesso em 18.07.2002.

FORTIER, Frances. *L'écriture "énigmatique" de Nicole Brossard*. Disponível em <<http://www.nuitblanche.com/archives/b/brossard.htm>> Acesso em 24.07.2002.

LAFONTAINE, Danielle. *Identité et créativité*. In: Québec: Saint-Martin.1985: 165–175.

LAPLANTINE, Francois. Et alii: *Récit et connaissance*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon. 1998.

MAILHOT, Laurent. *La littérature Québécoise*. Montreal: Typo essasis. 1997.

MAUGUIÈRE, Bénédicte. *Traverseé des idéologies et exploration des identités dans les écritures de femmes au Québec (1970 – 1980)*. Québec: Peter lang, Vol.17. 1980.

MCPHERSON, Karen. *Memory and Imagination in the writings of Nicole Brossard*. In International Journal of Canadian Studies. 22, Fall/ automne. 2000:87-100.

MOISAN, Clément. *Poésie des Frontières – Étude Comparée des Poésies Canadienne et Québécoise*. Canada: Ed. Hmh. 1979: 218–291.

NEPVEU, Pierre. *L'Écologie du réel: Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. Montreal: Boreal. 1999: 141–155.

PASCAL, Gabrielle. *Le roman québécois au féminin*. (1980 – 1995). In: Québec Studies. Ed. Robert Schwartzwald. Managing Editor: Jane Moss. Massachusetts: University of Massachusetts Amherst. Vol. 24. 1997.

PETERSON, Michel. *Nicole Brossard: Au présent des veines*. Disponível em http://www.nuitblanche.com/commentaires_78/f_brossard_n.htm Acesso em 24.07.2002.

RICOUART, Janine. *Nicole Brossard*. Disponível: <<http://mason.gmu.edu/~jricouar/Nicole2001.htm>.> Acesso: 24 jul. 2002.

RIVERA, Amalia. *Nicole Brossard – Tendones, párrafos y algaravía láctea La Jornada Semanal*. Espanha: 06 de septiembre de 1998.

SCHWARTZWALD, Robert et alii. *La Sexualité*. In: Revue Internationale d'études Canadiennes. 21, Spring/Printemps. 2000.

SIMON, Sherry. *Le Trafic des langues*. Montreal: Boréal. 1994.

STOCKMAN, Katia. *Notice Biographique*. Disponível: <http://www.litterature.org/notice.asp?numero=101> Acesso em 24.07.2002.

WINFRIED, Siemerling. *The Visibility of the utopian forme in the work of Nicole Brossard*. Toronto: University of Toronto Press. 1994: 172–212.

V - BIBLIOGRAFIA GERAL

ANDRÉS, Bernard. *O Quebec e a América Latina: Ensaio sobre a constituição das letras*. In: Coerção e subversão. Porto Alegre. Editora da Universidade do Rio Grande do Sul, 1999.

ANTONIAZZI, Pe. Alberto. *A palavra de Deus na vida do povo*. Belo Horizonte: Paulinas. 1995.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Trad. Goffredo Telles Júnior. São Paulo: Ediouro.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Rio de Janeiro: Eldorado. 1976.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva. 1986.

BARSKY, Robert F.; FORTIER, Dominique. *Introduction à la Théorie Littéraire*. Québec: Press de L'Université du Québec. 1997.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno. 10ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 1999.

BASTOS, Marcia Meira de Vasconcellos. *O Sujeito na ficção Literária*. In: Investigações. Recife – UFPE. 1994: 189–195.

BÉLANGER, Louis et alii: *Canada and the world in the twentieth century*. In: International Journal of Canadian Studies. 2000.

BERGEZ, Daniel. Et alii: *Métodos Críticos para a análise literária*. Tradução Olinda Maria R. Prata. São Paulo: Martins Fontes. 1991.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar – A aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Companhia das Letras. 1986

A BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. 2ª ed. São Paulo: Sociedade bíblica do Brasil. 1993.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *Literatura Comparada. Teoria e Prática*. Porto Alegre: Ed. Sagra-Luzzatto. 1996.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: cultrix. 1997.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *A Face Escondida de Narciso*. In: *Mulher ao Pé da Letra*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1993: 167–291 p.

BRENNER, Charles. *Noções básicas de psicanálise*. São Paulo: Imago. 1985.

BRUNEL, P.; PICHOIS, C.L.; ROUSSEAU, A.M. *Que é literatura comparada?* Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva. 1983.

BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia* – Trad. David Jardim. 26ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro. 1965.

----- . *Mito e mitologia*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Perspectivas do Homem/Edições 70. 2002.

----- . *O livro de ouro da mitologia (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis*. Trad. David Jardim. 26ª ed. Rio de Janeiro:2002.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*/Joseph Campbell com Bill Moyers; org Betty Sue Flowers; trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athenas. 1990.

CANDIDO, Antônio et Alii. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1998.

CASSIRER, ERNST. *Linguagem e Mito*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva. 2000.

CEMIN, Arneide Bandeira. *Entre o cristal e a fumaça: afinal o que é o imaginário?*. In. Revista eletrônica do centro de estudos do imaginário. Ano I. Nº 1. Abril-jun. 2001:1-6.

CHALHUB, Samira. *Animação da escrita: ensaio da psicanálise e semiótica aplicada*. São Paulo: CESPUC: FAPESP, 1999.

CHEMAMA, Roland. *Dicionário de Psicanálise Larousse*. Trad. Francisco Frank Settineri. Porto Alegre: Ed. Artes Médicas. 1995: 137–168.

CLAUDON, Francis; HADDAD – WOTLING, KAREN. *Elementos da Literatura Comparada*. Lisboa: Ed. Inquérito. 1992.

COMPAGNON, Artoine. *O Demônio da Teoria*. Belo Horizonte: UFMG. 2001.

DICIONÁRIO DE MITOLOGIA GRECO-ROMANA. 2. ed. São Paulo: Victor Civita. 1976.

DOLTO, Françoise. *Condições Narcísicas da Redação de Objeto na mulher e no homem*. In *Sexualidade feminina*. São Paulo: Martins Fortes, 1989: 149–229.

DOVER, Kenemeth James. *A homossexualidade na Grécia antiga*. Trad. Luís Sérgio Krausz. São Paulo: Nova Alexandria. 1984.

DURAND, Gilbert. *Mito, símbolo e mitologia*. Lisboa: Presença. 1982.

------. *A imaginação simbólica*. Trad. Eliane Fittipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix. 1988.

------. *As estruturas Antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes. 2001.

------. *O imaginário*. 2ª edição Rio de Janeiro: DIFEL. 2001

DURKHEIM, Émile. *As regras do método sociológico*. São Paulo: Martin Claret. 2002.

ECO, Umberto. *Cinco Escritos Morais*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record. 1998.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. 4ª edição. São Paulo: perspectiva. 1994.

------. *Função dos Mitos*. In: Coleção o poder do Mito. São Paulo: Martin Claret. 2000:09-31.

ENCICLOPÉDIA ABRIL CULTURAL. *Mitologia*. V. 1,2,3. 2ª ed. São Paulo: Victor Civita 1976

FEHÉR, Ference. *O romance está morrendo?* Trad. Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e terra. 1997.

FERNANDES, Thareja. *O mito midiático: um sobrevôo teórico*. Disponível em <http://www.facom.ufba.br/sentido/omito.html> Acesso em 22.01.2003.

FERREIRA, Maria das Graças. *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil*. 2003:210p. Dissertação (Doutorado em letras)-Centro de Artes e Comunicações, UFPE/PE.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade*. Trad. Maria Thereza da Costa. Rio de Janeiro: Ed. Graal. 1985.

------. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Ed. Forense, 1987.

FREADMAN, Richard; MILLER, Seumas. *Re-pensando a teoria*; tradução Aguialdo José Gonçalves, Álvaro Hattner. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista. 1994.

FREUD, Sigmund. *Esboço de psicanálise*. Tradução Maria Aparecida Moraes Rego. Rio de Janeiro: Imago. 1998.

-----, *Freud por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret. 2002.

GARCIA, Othon M. *Comunicação em Prosa Moderna*. 9ª ed. Rio de Janeiro: FGV. 1981.

GARCIA-ROZA, Luís Alfredo. *Freud e o Inconsciente*. 18ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zabared. 2001.

GREEN, André. *O Desligamento – Psicanálise, Antropologia e Literatura*. Trad. Irene Cubric. São Paulo: Imago. 1998.

GUAL, Carlos Garcia. *Mitos, Viajes, Heroes*. Madrid: Taurus Ediciones. 1981: 01-22.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ed. DP. 2001.

HAMILTON, Edith. *Mitologia*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes. 1992.

HANLY, Charles. *O problema da Verdade na Psicanálise Aplicada*. Trad. Raul Fiker. Rio de Janeiro: Imago. 1995.

HAYMAN, Ronald. *NIETZSCHE e suas vozes* – São Paulo: Ed. Unesp. 2000.

HIGHWATER, Jamaker. *Sexualidade*. Trad. João Alves dos Santos. 1ª ed. São Paulo: Saraiva. 1992.

HOLANDA, Lourival. *A Fabricação das Verdades*. In: Investigações. Recife, UFPE. Vol. 06. 1996:81–92.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Pós-modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco. 1992.

HOMERO. *A Ilíada*. Trad. Fernano C. de Araújo Gomes. 10ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro. 2001.

IMBERT, Patrick. *Le Roman Québécois In: L'Amérique française: introduction á la Culture Québécoise*. Org. Alain Bélanger. Rio Grande do Sul: FURG. 1998: 268-299.

JAUSS, Hans Robert. *A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção*. Coordenador e tradutor Luís Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1979.

JOACHIM, Sébastien. *O Ser/A Escrita/ A epifania do Feminino*. In: GT A Mulher na Literatura. Belo Horizonte: Ed. UFMG. 1990: 01–08.

JOACHIM, Sébastien. *Ler/Interpretar o Feminino como Texto Social*. Recife: Revista Ci e Trop. V.22, nº2. jul/dez. 1994: 221-234.

----- . *O mito, dinâmica(inter) cultural*. In: investigações. Recife: UFPE. Vol. 04. 1994: 73-87.

----- . *A Representação do Outro como Campo de estudo Intercultural*. In: Investigações. Recife: UFPE. Vol. 06. 1996: 93-116.

----- . Regimes do imaginário em invenções da noite menor. In César Leal (Estudo crítico Sébastien Joachim). Recife: Bagaça. 1997: 13-22.

----- . *Leitura: O Eu Múltiplo, ou para uma Poética Processual*. In: Investigações. Recife:UFPE. Vol. 11. 2000: 67-89.

JUNG, C.G. *Os Arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luíza Appy. 2ª ed. Petrópolis:Vozes. 2000.

JUNQUEIRA, Maria Helena R. *No Gerúndio das Pedras*. Ju: clínica e sociedade. Rio de Janeiro: Gryphus.1992: 105-115.

KAUFMANN, Pierre. *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise*. O legado de Freud E Lacan. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1996: 133-395.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamento do feminino- a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. Rio de Janeiro Imago. 1998.

KERMODE, Frank. *Freud e a Interpretação*. In: Um apetite pela poesia. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: editora da universidade de São Paulo: EPU, ed. Da universidade de São Paulo. 1973.

KOHUT, Heinz. *Self e Narcisismo*. Trad. Pedro Henrique Bernardes Rondon. Rio DE Janeiro: Zahar Editores. 1984.

KOTHE, Flávio R. *O herói*. 2ª ed. São Paulo. Ática. 1987.

LAPLANCHE, J. et PONTALIS, J.B. *Vocabulário da psicanálise*. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes. 1985: 350-380.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo*. 3ª ed. São Paulo:Ática. 1987.

LIMA, Luiz Costa. *Mímeses: Desafio ao Pensamento*. São Paulo: Ed. Civilização Brasileira. 2000.

----- . *Teoria da Literatura em suas fontes*. 2ªed. Rio de Janeiro: F. Alves. 1983.

- LIMA, Roberto Samento. *O Mito Revisitado – Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 1987.
- LYOTARD, Jean – François. *O Pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio. 1988.
- LOWEN, Alexander. *Narcisismo: Negação do verdadeiro self*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix. 2002.
- LOPES, Silvinia Rodrigues. *A legitimação em literatura*. Lisboa:Cosmos. 1994.
- LURKER, Manfred. *Dicionário de Simbologia*. São Paulo: Martins Fontes. 1997.
- MACFARLANE, James et ali. *Modernismo Guia Geral*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras. 1989.
- MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEUX, Daniel-Henri: *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Edições 70. 1988.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Termos–Chave da Análise do Discurso*. Trad. Márcio Venúcio Barbosa. Belo Horizonte: UFMG. 2000.
- MARCONDES, Danilo. *História da Filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein*. 5.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.1997.
- MELLO, Ana Maria Lisboa. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre:Edipucrs. 2002.
- MENDES, João – *Teoria Literária*. Lisboa: Ed. Verbo. 1988.
- MENDONÇA, Antônio Sérgio Lima. *Por uma teoria do simbolismo*. Petrópolis: Vozes. 1974.
- MINER, Earl. *Poética comparada: um ensaio intercultural sobre teorias da literatura*. Trad. Angela Gasperim. Brasília: UNB. 1996.
- MORIN, Edgar. *Mito e sedução no cinema*. In: Coleção o poder do mito. São Paulo: Martin Claret. 2000:32-46.
- MORTON, Desmond. *Breve História do Canadá*. Trad. Luiz Roberto de Godoi Vidal. São Paulo: Ed. Alfa-Omega. 1989.
- MOTT, Luiz. *O Sexo Proibido: Virgens, Gays e Escravos nas Garras da Inquisição*. São Paulo: Papirus. 1988.
- MURARO, Rose Marie. *A mulher no Terceiro Milênio*. 4ªed. Rio de Janeiro: Record – Rosa dos Tempos. 1995.

- NIETZSCHE, Friedrich. *Nietzsche: vida e pensamentos*. São Paulo:1997.
- NOVAES, Adauto et alii. *O Desejo*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras. 1990.
- . *O olhar*. São Paulo: Companhia de Letras. 1988.
- PACHECO, Olandina M. C. de Assis. *Sujeito e singularidade: ensaio sobre a construção da diferença*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed. 1996.
- PEREIRA, Mário Eduardo Costa Pereira – et alii. *Leituras da Psicanálise: Estéticas da Exclusão*. São Paulo: Mercado das Letras. 1998.
- PIRES, Orlando. *Manual de teoria e técnica literária*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Presença. 1989.
- PONTALIS, J. B. *A Psicanálise depois de Freud*. São Paulo: Ed. Vozes. 1972: 250–292.
- QUILICI, Mário. Psicossomática e narcisismo. Disponível em http://www.psipoint.com.br/arquivo_psicossoma_catnp.htm Acesso em: 15.02.2003.
- REVISTA CULT. *CRISTIANISMO E MODERNIDADE*. Nº 64 Dez/2002.
- REVISTA DEUSES GREGOS. Nº 1. São Paulo: Escala.
- REVISTA PERNAMBUCANA DE ANTROPOLOGIA. *Imaginário e Complexidade*. Org. Danielli Perin Rocha Pitta e Maria Aparecida Lopes Nogueira. Série imaginário. V. 1- Nº 2. Ano III. 1998.
- ROCHA, Maria Christina de C. Freire. *O significado do mito na civilização grega*. In: Revista do departamento de biblioteconomia e história: BIBLOS. V.6. Rio Grande: FURG. 1994: 59-67
- ROCHA, Ricardo. *O que é mito*. São Paulo:Brasiliense. 1985.
- ROUDINESCO, Elizabeth; PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1998.
- ROSENTHAL, Erwin Theodor. *O universo fragmentário*. Trad. Marion Fleixcher. São Paulo: Nacional, EDUSP. 1975.
- SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Trad. Pietro Nassetti: São Paulo: Martin Claret. 2002.
- SHOPENHAUER, *Dores do Mundo*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro.
- STEIN, Murray. *Jung: O Mapa da Alma*. São Paulo: Cultrix, 1998.

SOUSA, Alípio. *Medos, mitos e castigos: notas sobre a pena de morte*. São Paulo: Cortez. 1995: 50-90.

TARNAS, Richard. *A epopéia do pensamento ocidental: para compreender as idéias que moldaram nossa visão de mundo*. Trad. Beatriz Sidou. 4ªed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2001.

TÁVOLA, Artur. *Comunicação é mito: televisão em leitura crítica*. Rio de Janeiro: nova fronteira. 1985.

TELES, Gilberto Mendonça *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. 7ª ed. Petrópolis: Vozes. 1983.

TODOROV, Tzvetan. *Poética da Prosa*. São Paulo: Martins Fontes. 1979.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Trad. Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1990.

VILLAÇA, Nízia. *Cemitério de mitos: Uma leitura de Dalton Trevisan*. Rio de Janeiro: Acbiamé. 1984.

WALTER, Roland. *Literatura, teoria literária e as diferenças culturais*. In: Investigações. Recife, UFPE, Vol. 10. 1999: 75-107.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. São Paulo: Scipione, 1997.

ZIMERMAN, David. E. *Vocabulário Contemporâneo de Psicanálise*. São Paulo: Artmed. 2001: 350-394.

ANEXOS

Objetiva-se, com as cópias anexas, pontuar o estilo da escritora Nicole Brossard por duas vias: a primeira reside no desdobramento do tecido romanesco através da metalinguagem, em que a obra alimenta-se dela mesma. A goela devoradora mastiga o romance e o reestrutura. Conforme abordagem do mitema metamorfose. A segunda propõe-se a apresentar o recurso semiótico explicitado no texto: imagens fotográficas do personagem l'homme long.

