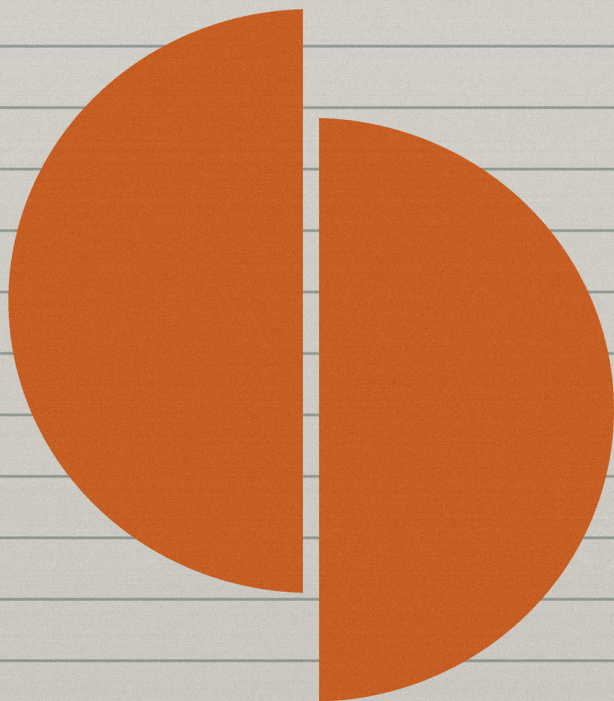


Literatura e Psicanálise

imaginário, corpo e subjetividade



José Ailson Lemos
Josenildo Campos Brussio
[Orgs.]

DEBULHAR
.....



PROGRAMA DE
**PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS**
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO - UEMA

Literatura e psicanálise:

imaginário, corpo e subjetividade

JOSÉ AILSON LEMOS DE SOUZA
JOSENILDO CAMPOS BRUSSIO
(ORGS.)

Literatura e psicanálise: imaginário, corpo e subjetividade

DEBULHAR
.....

Copyright © 2026 – José Ailson Lemos de Souza, Josenildo Campos
Brussio

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Literatura e Psicanálise: imaginário, corpo e
subjetividade [livro digital] / José Ailson Lemos
de Souza, Josenildo Campos Brussio (orgs.). – 1.
ed. – Teresina: Debulhar, 2026.
230 p.: il.: e-book.

Vários Autores
ISBN 978-65-82009-29-7

1. Literatura 2. Psicanálise 3. Crítica Literária 4.
Cultura 5. Simbologia 6. Individualismo 7. Sentimentos
8. Conceitos Psicanalíticos I. Souza, José Ailson Lemos
de II. Brussio, Josenildo Campos III. Título
CDD – B869.08

Editor

Márcio Douglas de Carvalho

Ficha Catalográfica

Larissa Andrade CRB – 3/1179

Capa

Alexandre Mesquita

Diagramação

Adamo Angel

Conselho Editorial

Eduardo Marandola Júnior / Eva P. Bueno / Francisca Verônica Cavalcante
Johny Santana de Araújo / Marta Gouveia de Oliveira Rovai
Rômulo Luiz Xavier / Sandra Augusta de Melo / Thiago Alves Dias

DEBULHAR

.....

CNPJ: 67.929.300/0001-20

www.editoradebulhar.com.br

debulhar@editoradebulhar.com.br

[@editoradebulhar](https://www.instagram.com/editoradebulhar)

(86) 98147-8117

SUMÁRIO

07

Apresentação

09

**Os símbolos como construção da subversão do corpo
feminino em *As mulheres dos cabelos de metal* de
Cassandra Rios**

*Adrianne de Cássia de Assunção Velozo
Josenildo Campos Brussio*

26

**As imagens da casa como símbolo do luto em *Não fossem
as sílabas do sábado* (2022), de Mariana Salomão Carrara**

*Beatriz Rodrigues Cunha de Oliveira
Josenildo Campos Brussio*

50

**O duplo na perspectiva dos sonhos: simbologia animal
e referência à morte em dois contos de Lygia Fagundes
Telles**

Bruno Leonardo Serra Costa

72

**Flor amorosa, declaração de símbolos: uma análise
do imaginário poético na canção de catulo da paixão
cearense**

*Byanca Borges de Araújo Cardoso
Josenildo Campos Brussio*

104

**Mariquinhas: corpo, gênero e poder nas relações
de dominação masculinas em *A tara e a toga***

*Juliana da Rocha Silva
Solange Santana Guimarães Moraes*

124

**“Liquidificando dissabores”: o mal-estar feminino
e as latências do corpo na poesia de Dilercy Adler**

*Kércya Rayanne da Costa Santos
Silvana Maria Pantoja dos Santos*

145

**Rísia e a jornada de individuação: um percurso
psicanalítico em as *Mulheres de Tijucopapo***

*Maria das Dores Costa Campos
Josenildo Campos Brussio*

169

**Rachel Vinrace e a dissolução do eu: o sentimento
oceânico em *The voyage out* de Virginia Woolf**

*Natália Leitão Barros da Silva
José Ailson Lemos de Souza*

191

“Meu secreto desejo de ainda ser valeria”: o interdito feminino e o diário como símbolo arquetípico da sombra em *Caderno proibido*

*Rebeca Campos Silva
Josenildo Campos Brussio*

214

“O que ela era, era apenas uma pequena parte de si mesma”: o duplo como experiência de subjetivação em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, de Clarice Lispector

Ricardo Lima da Silva

233

Sobre os autores e autoras

APRESENTAÇÃO

Os textos reunidos aqui resultam da disciplina Literatura e Psicanálise, ministrada pelos organizadores do presente volume, na Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão. O princípio norteador da disciplina foi refletir sobre a produtividade de conceitos psicanalíticos para a crítica literária e cultural a partir de obras diversas, buscando-se na relação entre os dois saberes saídas interpretativas para a complexidade inerente à arte e aos conceitos psicanalíticos.

Pensamos a literatura e o conhecimento oriundo da psicanálise de modo análogo ao que sugere Cleusa Passos (2009), como formas de expressão do homem para seus afetos e visões de mundo, e assim conferir sentidos ao que se apresenta inexplicável, deslindar situações que surgem primeiramente como negação e exprimir experiências marcadas pela ambiguidade. Os ensaios e artigos ora reunidos recorrem a conceitos diversos como o inconsciente freudiano, no qual desejos, afetos e memórias se manifestam por meio de símbolos e sonhos; o inconsciente coletivo na perspectiva de Carl Jung (2002), que teoriza o modo como imagens e padrões de comportamento comuns ao gênero humano podem ser pensados a partir de arquétipos manifestos em mitos, sonhos e narrativas culturais; aos regimes de imagem que organizam associações simbólicas tal qual os compreende

Gilbert Durand (2012); além de diversos conceitos concebidos e explorados por Sigmund Freud, como luto e melancolia, mal-estar na cultura, sentimento oceânico, dentre outros. Além destes autores, ressaltamos a presença do pensamento de grandes expoentes como Jacques Lacan, Melanie Klein, Donald Winnicott e Judith Butler, os quais são acionados para iluminar a obra de autores como Cassandra Rios, Mariana Salomão Carrara, Lygia Fagundes Telles, Catulo da Paixão Cearense, Waldemiro Viana, Dilercy Adler, Marilene Felinto, Virginia Woolf, Clarice Lispector e Alba de Céspedes.

As discussões deste livro pautam um movimento entre o visível e o invisível, o dizível e o indizível, o consciente e os seus desvãos. Deste modo, os autores convidam o leitor a experimentar leituras ecléticas que se reúnem em atos interpretativos próprios. Cada texto, se lido de forma isolada, revela os desígnios da autonomia de empreitadas individuais. No entanto, a leitura em conjunto revela o esforço em comum de pautar-se pela liberdade acadêmica e a invenção crítica como termos-chave para leituras empenhadas em ampliar o conhecimento produzido pelos estudos literários em diálogo com os psicanalíticos.

Boa leitura!

José Ailson Lemos de Souza

Josenildo Campos Brussio

OS SÍMBOLOS COMO CONSTRUÇÃO DA SUBVERSÃO DO CORPO FEMININO EM AS MULHERES DOS CABELOS DE METAL DE CASSANDRA RIOS

Adrianne de Cássia de Assunção Velozo

Josenildo Campos Brussio

.....

INTRODUÇÃO

O romance *As mulheres dos cabelos de metal* foi escrito por Cassandra Rios em 1978. A autora em questão foi duramente perseguida durante a ditadura militar. Suas obras, embora populares à época, atualmente, são pouco estudadas e conhecidas.

Vale, antes de tudo, um resumo do que o romance aborda, para posteriormente adentrarmos no aspecto simbólico-literário, que acentua a construção de sentido da narrativa. Para tanto, o diálogo estabelecido fundamenta-se: na Psicologia Analítica de Carl Jung, especificamente no que tange ao processo de individuação e à manifestação dos arquétipos no inconsciente coletivo; e na Antropologia do Imaginário, de Gilbert Durand. Este último, ao classificar as imagens em regimes diurno e noturno, permite compreender a obra não apenas como ficção,

mas como um trajeto antropológico, cujo símbolo atua na eufemização das angústias temporais e na organização da *psique* feminina.

Nesse sentido, deve-se considerar que o símbolo transcende seu significado imediato, operando como uma linguagem do inconsciente que busca a reconciliação de elementos antagônicos da psique (Jung, 1964).

Em *As mulheres dos cabelos de metal*, de Cassandra Rios, desvela-se uma infinidade de simbolismos que carregam a leitura de possibilidades interpretativas e transcendem a literal da narrativa. As mulheres representadas nesta obra são de um planeta que se localiza na fenda da Lua, chamado Zurk, possuem os cabelos de metal e o andar de pantera. Tomam água com sal para dar início ao processo de reprodução e escolhem homens do signo de peixes para se reproduzirem.

Tais mulheres têm poderes de telepatia e hipnose, entre outras características superiores à raça humana. Além disso, vivem em uma sociedade formada apenas por mulheres e possuem um objetivo claro: dizimar o planeta terra.

Com base em uma análise crítica e interpretativa da obra, pode-se observar as funções simbólicas da figura do alienígena, bem como da Lua e da Água, enquanto fio condutores para o reconhecimento de alteridade e do imaginário que desvelam a subversão do corpo feminino. Já a serpente simboliza o processo de individuação da protagonista.

A LUA E A ÁGUA SALGADA

Em obras de arte, literatura e canções, a Lua apresenta uma infinidade de representações simbólicas, inclusive por ela própria passar por várias fases e assumir diversas formas. Ela representa, majoritariamente, o feminino e sua independência.

Em *As mulheres dos cabelos de metal*, a Lua é onde está situado o planeta Zurk, mais precisamente, em uma fenda dela. É nesse lugar que surgem mulheres com os cabelos musicais, da cor de metal, possuem poder de telepatia e vivem em uma sociedade totalmente formada por mulheres.

Nessa sociedade, as mulheres dominam e têm autonomia para viverem da forma que desejam, sem o cerceamento patriarcal imposto no planeta Terra, planeta este que as zurkianas têm a missão de dizimar, a fim de reconstruí-lo sob seus moldes.

Em seu teor astrológico, segundo Alain, em sua obra *O dicionário dos símbolos*, a Lua representa a zona da personalidade que se origina no inconsciente, uma parte até mesmo mais primitiva e que, mesmo assim, em sua latência, modela nossa sensibilidade. É um lugar em que a *psique* se volta para si mesma e se entrega à aventura.

A partir desta união de entendimentos e atuações desse tão importante corpo celeste, podem-se detectar tais influências elencadas acima nos comportamentos das personagens. Nas primeiras páginas, vemos a apresentação de uma zurkiana.

Exuberante mulher entrou na buate e os olhares, um por um, fixaram-se nela. Atraídos como que por esquisita força hipnótica. Houve um silêncio geral. Ninguém conseguiu escapar à inexplicável atração que ela exercia. (Rios, 1975, p. 7)

O magnetismo presente neste ser de outro planeta pode ser comparado à visão que se tem da Lua. Em muitas ocorrências, ao longo da história da humanidade, ela é vista com mistério, influenciando comportamentos noturnos envoltos em misticismos. Sob a perspectiva de Gilbert Durand, a Lua manifesta-se como uma epifania dramática do tempo, assemelhando-se a um astro, cujas fases de crescimento e desaparecimento remetem à própria temporalidade e à morte (Durand, 2002, p. 102).

Ainda sob esta análise, a Lua é sabidamente um satélite natural que exerce força, atração sobre a vida terrestre, como ciclos das marés, por exemplo. Sendo assim, ainda que implicitamente, a mulher zurkiana tem sua aparição permeada e encarnada pelas qualidades de mistério, fascínio e domínio que a Lua possui.

As mulheres do planeta Zurk possuem características muito peculiares. Para além de descritas como belas – e existem várias passagens atestando isso –, destacam-se também por seus comportamentos e intenções. Veja-se: “O rapaz estava embriagado pela beleza e excentricidade daquela mulher que outra igual jamais vira” (Rios, 1975, p. 11).

Observam-se, ainda, as peculiaridades de suas ações enquanto povo, que, no desencadear dos eventos, mostram-se como um grupo dominador, com o entendimento claro de que precisa fazer desse planeta invadido um lugar melhor, feito à sua imagem e semelhança.

Neste sentido, pode-se abordar o *modus operandi* das mulheres de Zurk: após escolherem suas vítimas, inicia-se o processo de hipnose, que, nas páginas do livro, fica perceptível em passagens como esta: “Ela apenas continuou com os olhos nele.

O garçom como que se tornou um autônomo. Afastou-se ligeiro pela buate, abriu uma porta que deveria ser da cozinha e logo depois estava de volta com um pequeno saleiro” (Rios, 1975, p. 10). Além disso, em seguida, as mulheres alienígenas sorvem água com sal. Para elas, a mistura funciona como a morfina funciona para os seres humanos. Descobriram a propriedade anestésica deste composto em seus organismos, após a observação.

A necessidade dessa espécie de ritual é o segundo importante passo para a dominação da humanidade. Beber água com sal, após escolher o homem com o qual manterão relação sexual, é indispensável, pois o objetivo final é engravidarem.

Precisam disso, porque é melhor que estejam anestesiadas para o processo de dar à luz, que ocorre em vinte minutos após relação. O nascimento dá origem ao que chamam de *gota*, uma réplica delas que se desenvolve rapidamente, alcança plenitude de finitude de vida em 24h, deixando de existir após esse tempo.

A existência curta, mas eficaz, promove a duplicação do exército de mulheres, quantidade suficiente para a extinção do planeta-alvo.

Soma-se a isto uma importante camada na escolha do homem-alvo: segundo Zarka a protagonista da obra, apenas os homens do signo de peixes são os escolhidos, por haver, em seu material genético, um substrato importante influenciado pelos astros, que, no processo de concepção, é necessário para a reprodução das réplicas: “Durante o estágio das zurks aqui na Terra, descobriu-se que os homens nascidos entre dezenove de fevereiro e vinte de março possuíam determinada influência astral.” (Rios, 1975, p. 89).

Após essa fala, a personagem principal evoca sua superioridade de conhecimento, enquanto o terráqueo Patrick arroga para si a capacidade lógica e, portanto, a incredulidade da influência astral.

Diante dessa resistência, Zarka, então, conta-lhe a cronologia da vida humana inteira e remete ao surgimento de seres pluricelulares, mais evoluídos, nos mares primitivos. É nesse sentido que o processo da água salgada carrega forte potência simbólica.

Ao consumir o líquido, as zurkianas deflagram um processo importantíssimo, que culminará na repovoação da Terra com vidas mais evoluídas.

O mais interessante, neste ponto da narrativa, é que a água é misturada com o sal, logo, é salgada, uma clara alusão ao mar, que, para a psicanálise de Jung: representa águas maternas, fecundas; e o próprio inconsciente. Portanto, neste viés psicanalítico, é ao interpretar-se, no plano do ser, enquanto sujeito, que a água passa a ter o significado maternal.

Na literatura, por vezes, a água representa o curso da existência da humanidade, a fluidez dos desejos e sentimentos, conforme defendem Chevalier e Gheerbrant (2020). E, não por acaso, ao longo da história humana, as divindades ligadas ao mar possuem sensualidade e maternidade, como por exemplo Iemanjá, Iara, na região amazônica, e até mesmo as sereias. Essas últimas, sem esforço, podem ser percebidas projetadas no arquétipo representado pelas zurkianas, por meio do poder de encantamento exercido por elas e pelo perigo que representam.

Não vá, Sérgio!

Sérgio fez um gesto brusco enquanto ela enfiava o braço no braço dele.

Os dois saíram.

O que ficou levantou-se, numa atitude para seguir o amigo, mas tornou a sentar-se, quando recebeu aquele olhar esquisito que ela enviou-lhe lá da porta antes que ela se fechasse. Seus lábios mal balbuciavam: Ela... ela... é perigosa... é perigosa! (Rios, 1975, p. 12)

Tais mitos e arquétipos, que, à luz de Jung (1998), concentram-se em desvelar o inconsciente coletivo, expressam de maneira profícua esses modelos, concebidos como arquivos de historicidade da humanidade, presentes nas narrativas que se leem ou se contam bem como nas divindades em que se crê.

Não há, portanto, como ignorar o potencial simbólico dentro do romance em questão, assim como não há como excluir a maneira com a qual, inteligentemente, esses símbolos nos são apresentados.

Tais elementos são fundamentais para conduzir o processo de subversão do corpo feminino na obra de Cassandra Rios. É através desses elementos simbólicos que se dá o processo de desconstrução do gênero feminino como frágil, sem poder decisório e menos evoluído.

A FENDA DA LUA: MULHERES ALIENÍGENAS, QUANDO O OUTRO É UMA AMEAÇA

Rios lança mão de um universo carregado de símbolos para revolver as entranhas de uma sociedade patriarcal. Nessa construção, a mulher, sendo um ser de outro planeta, pode rea-

lizar tudo o que sua forma terráquea é impedida.

Com maestria, a partir desta simbologia, a alteridade é explorada no romance: as mulheres são vistas como uma ameaça pelos homens e pela humanidade de maneira geral.

A reação e o tratamento dispensados às zarkianas, no texto, sobretudo a protagonista Zarka, servem para escancarar as chagas sociais daquela e desta sociedade, uma vez que o olhar da sociedade para as mulheres segue sendo arraigado de machismo e misoginia, mesmo nos dias atuais. “— Está enganada, seu robô de cabelos musicais! Aqui, costuma-se dizer que, a mulher, quanto mais apanha, mais apaixonada fica!” (Rios, 1976, p. 84).

Na obra em questão, a história é contada a partir de um mistério que se instaura sobre o planeta Terra: homens jovens estão aparecendo mortos, sem sinais de violência ou mesmo sem histórico de doenças preexistentes. Os serviços de ciência forense atestam como *causa mortis*: morte natural.

É nesse contexto que o leitor é apresentado às mulheres que vêm de um planeta chamado Zurk, localizado na fenda da Lua. Tais mulheres têm poderes de telepatia, hipnose entre outras características superiores à raça humana. Além disso, vivem em uma sociedade formada apenas por mulheres e possuem um objetivo claro: dizimar o planeta terra.

A própria narrativa oferece indícios de que tal articulação já acontecera em outros planetas, o que confere aos leitores a ideia de que o planeta Zurk, para as zurkianas, é, portanto, o modelo ideal de sociedade, a saber, uma sociedade composta tão somente por mulheres.

Aqui, pode-se observar um pano de fundo de extrema importância: um planeta que jamais foi conduzido ou habitado por homens abriga um perfil feminino livre dos papéis de gênero e dos cerceamentos patriarcais.

Neste caso, as moradoras de Zurk estariam livres das amarras do termo mulher, que, de acordo com Simone de Beauvoir, já está atrelado a uma série de suposições tanto políticas quanto sociais. Tal fato marca a forma que existem aquelas que estão encerradas nesse termo (Beauvoir, 1970).

Nesse sentido, as atribuições preestabelecidas a um determinado sexo já são outorgadas ao indivíduo antes mesmo do seu nascimento, bem como as significações que tais conceitos comportam.

Integrando essa compreensão à leitura simbólica junguiana, tem-se então uma espécie de animal ferida, em que o feminino é negado ou subjugado, de maneira interna ou externa, ao romper com as funções socialmente impostas à mulher, passando essa a ser observada como uma ameaça, na perspectiva de uma sociedade patriarcal.

Em *As mulheres dos cabelos de metal*, através da forma alienígena, há a representação simbólica da mulher ameaçadora, o que apresenta um notório sentido para todo esse contexto de patriarcado, que era imposto à época da escrita do romance, e que se estende até à sociedade contemporânea.

Nesta perspectiva, relega-se à figura alienígena, ainda que em sua forma humanoide, o medo, a necessidade de controle e, por fim, a necessidade de exterminação como proteção a uma iminente ameaça de destruição, uma espécie de legítima defesa.

Existe, nesses seres habitantes da Lua, algo de estranho, algo que causa medo e assombro. Na narrativa, o medo é justificado porque, de fato, as zurkianas vão dizimar a humanidade terrena.

Contudo, à luz da psicanálise, alimenta-se a ideia de que a *psique* humana tende a evitar aquilo que é diferente. Neste caso, não por acaso, na história, o ser de outro planeta é a figura de uma mulher emancipada.

Tal personagem apresenta destaque social, posição de poder e o mais aterrador: consegue existir por si mesma.

Um tipo diabólico e felino. Uma vitalidade animal, irradiava de toda ela, de sexo, de luxúria, parecia uma raposa no cio à procura de macho. Mas, pela sinuosidade dos movimentos, ao longo do balcão, tinha o porte de uma pantera à cata de uma vítima. (Rios, 1976, p. 8)

Tal arquétipo apresentado é o mal que se esgueira e, aos poucos, mina as estruturas já estabelecidas. Nesse sentido, são arquétipos, como dito por Jung (2002), por não serem produzidos pelo consciente.

De modo oposto, são trazidos à tona em diversas experiências humanas, cotidianas e individuais. Como são inconscientes e inatas, acabam por manifestarem-se em comportamentos parecidos em diversos sujeitos, ainda que em diferentes partes do mundo. E essas manifestações são ainda mais claras quando comparadas aos os mitos e aos contos de fada.

Na obra analisada, resta àquela sociedade sob ataque o assombro, os questionamentos: quem são aqueles seres? Para que vieram? Se a sociedade pretérita descrita no livro, em seu inconsciente, se espanta com as mulheres que quebram os tabus

e vivem sem os ditames dos homens, é possível constatar que, nesta estrutura, há uma *psique* coletiva enraizada na aversão ao feminino em sua forma livre, independente, conquistadora e diferente do que se espera que ele exerça na sociedade. É importante ainda evidenciar que o inconsciente abriga a totalidade da natureza humana, abrangendo tanto os aspectos de luz quanto os de sombra (Jung, 1964, p. 103).

O VENENO DA SERPENTE E DO AMOR

Foi um bicho comprido, viscoso, parecia uma corda. picou-me quando passei pelo mato. Na mesma hora senti fraqueza e nem mesmo pude avisar as outras. Tudo em mim desligou-se, enfraqueci, perdi contacto, perdi-me. Quando consegui recuperar-me localizei-o em vez das minhas companheiras. (Rios, 1975, p. 53)

Esse trecho extraído do livro aponta um bicho que se assemelha a uma corda, é comprido e viscoso. A descrição do animal, sem nomeá-lo, denota o total desconhecimento da criatura por parte da personagem Zarka. Tal contexto se dá, pois, ela é de um outro planeta e, por essa mesma razão, desconhece a fauna existente na Terra.

O foco aqui recai sobre o valor simbólico da serpente e a imediata perda e mudança de poderes telepáticos da protagonista após ser picada. Esta perda atua como marco da ruptura com a sua origem e o início de um novo elo com Patrick Pereira.

Desde as narrativas antigas, a serpente é carregada de significados, podendo ser vista como símbolo de destruição ou cura. Na narrativa bíblica, por exemplo, a serpente no Jardim do Éden conseguiu convencer Eva a comer o fruto do bem e do mal.

Ora, a serpente era o mais astuto de todos os animais selvagens que o Senhor Deus tinha feito. E ela perguntou à mulher: “Foi isto mesmo que Deus disse: ‘Não comam de nenhum fruto das árvores do jardim?’” (Bíblia, Gn, 3: 1)

A presença simbólica da serpente em *As mulheres dos cabelos de metal* remete diretamente ao imaginário coletivo estabelecido a partir da tradição judaico-cristã, em que o animal é a porta de entrada para o pecado original.

As falas da personagem, “perdi-me”, “na mesma hora senti fraqueza”, “todo em mim desligou-se”, no trecho apresentado inicialmente, evocam uma passagem para um outro estágio de existência, de individualidade.

À luz de Jung (1978), o processo de individuação configura-se como: tornar-se um ser único, entendendo que a individualidade é a singularidade mais íntima do ser, uma espécie de *si-mesmo*. Ele então postula que a individuação é o realizar-se de si mesmo.

Há, sob esta ótica, morte e renascimento, o que nos leva a pensar, sob o ponto de vista junguiano, que a individuação ocorre com o desintegrar-se e a posterior construção. Zarka agora pertence a si mesma, não mais ao coletivo de suas iguais, as zurkianas. Ela agora consegue uma nova ligação, o que traz uma nova camada à narrativa, pois a personagem também relata: “Quando consegui recuperar-me localizei-o em vez das minhas companheiras”. Resta o questionamento sobre esse novo ser após o encontro com a serpente.

Em outro excerto da narrativa, pode ser feita uma incursão entre dois perigos simbólicos para os protagonistas: a serpente e o amor.

Me dá seu amor! É como bebida que enfebrecer o espírito e perturba a mente, mas é delicioso! Provei por instante e não poderei jamais libertar-me do extravagante poder! É a falha da razão! A sublime emoção que nos aniquila! [...] O amor é como tóxico! Transforma-nos em seres submissos [...]. (Rios, 1975, p. 28)

Fica clara, a partir desse trecho, a ligação existente entre a decadência de Zarka, a picada pela serpente e a experimentação do amor, sentimento até então desconhecido pela personagem.

Nesta altura do livro, os símbolos da serpente e amor são apresentados como tóxicos, venenos que enfraquecem. Tal qual o fruto do Éden, o amor, em particular, é cobiçado, ainda que haja consequências como a dor ou a perda de identidade e pertencimento ao grupo anterior.

Os paralelismos se constroem em torno da sedução, perda de razão, consequência e ambiguidade. Nesse contexto, fica claro no texto que a personagem passa por uma importante mudança.

Como afirma (Durand, 2002), sobre a simbologia da serpente, ela guarda em si o segredo da morte e do tempo, como um animal iniciático, símbolo de transformação.

O mais interessante na narrativa de Cassandra Rios é que se, por um lado, a picada da serpente acontece sem que ela deseje, o amor é cobiçado por ela com ânsia profunda. Assim sendo, é este amor que a encerra em uma sedução que a envolve.

Tal dinâmica a faz perder a sua razão de ser, seu contato com sua comunidade zurkiana e até mesmo a sua finalidade e missão na terra.

Tanto a serpente do Éden como a serpente e o amor, em *As mulheres dos cabelos de metal*, geram a expansão do conhecimento de si e a queda de Zarka, uma vez que ela, paulatinamente, vai perdendo seus poderes, embora, capítulos à frente, chegará em um equilíbrio de si mesma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cassandra Rios usa na costura de seu texto os significados dos símbolos em seus aspectos convencionais, como é o caso da serpente. Mas também abre espaço para um aprofundamento ainda maior das interpretações, o que abarca uma maior profundidade não só à narrativa, mas também às personagens.

Nesse contexto, a figura da alienígena deixa de ser um elemento apenas ficcional para se tornar uma imagem importante do imaginário, que age como um reflexo das tensões do consciente coletivo.

À luz de Jung, o consciente coletivo de uma época, muitas vezes, rejeita o que não consegue classificar. Assim, ao projetar o estranho no ser de outro mundo, o imaginário social tenta isolar a força da mulher emancipada como algo externo à humanidade. Cassandra Rios, contudo, subverte essa lógica, porque a autora utiliza o símbolo da extraterrestre para mostrar que a individuação feminina, embora vista como alienígena pelo patriarcado, é na verdade uma *psique* que se libertou das amarras das sombras coletivas.

A maneira como a mulher é descrita e desvelada a partir do simbólico acrescenta uma faceta peculiar à obra, pois ao abordar a alteridade do corpo feminino, dos pensamentos, e das ações deste sob a perspectiva de ficção científica, confere originalidade e abertura para a multiplicidade do fazer literário.

Essa construção traz à tona o que o imaginário coletivo processa como o “arquétipo do Outro”. Ao deslocar o feminino para o cosmos, a autora não apenas cria uma metáfora espacial, mas toca em símbolos universais que habitam o inconsciente. Essa alteridade radical permite que Rios questione as fronteiras do que o consciente coletivo define como “natural” ou “feminino”, e desestabiliza as imagens arcaicas e cristalizadas sobre o papel da mulher na sociedade.

É através das linhas ficcionais e de criaturas inexistentes que a autora aponta para a realidade dura e, por vezes, propositalmente esquecida e/ou normalizada.

Sob esse ponto de vista, a ficção científica, em *As mulheres dos cabelos de metais*, atua como um instrumento de mediação do imaginário, em que o fantástico serve para inverter os papéis já predefinidos para o consciente coletivo. Segundo os fundamentos de Jung, o que a sociedade não consegue integrar em sua realidade imediata, ela projeta em mitos e narrativas.

Deste modo, as criaturas ficcionais da obra são, na verdade, personificações de verdades psíquicas e sociais que a consciência comum prefere reprimir, conduzindo o leitor a confrontar, no plano simbólico, as injustiças que ele normaliza no plano real.

É esse tom fantástico que leva o leitor a estabelecer um pacto ficcional, permitindo: que se identifique com uma

alienígena, cujos cabelos de metal produzem música; além de aceitarem, sem resistência, a ideia de um mundo onde outros planetas abrigam vida.

A partir de Gilbert Durand (2002), percebe-se que essa dinâmica entre o real e o simbólico serve para equilibrar as angústias da existência. Ao transitar entre os regimes diurno e noturno do imaginário, a obra permite que o consciente coletivo processe traumas que a sociedade prefere silenciar.

O símbolo, então, não mascara a realidade, ele a traduz em imagens que forçam o leitor a encarar as feridas do machismo e da misoginia. É através desse imaginário literário que estruturas tão arraigadas podem ser, finalmente, questionadas e subvertidas.

Nesse sentido, os símbolos, revelam profundas chagas sociais, aproximando o leitor de uma perspectiva crítica e destacando contextos e situações com os quais a humanidade convive. Isso nos entretém para que, embora pareça paradoxal, possamos prestar atenção à realidade em que vivemos.

REFERÊNCIAS

.....

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**: fatos e mitos. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 37. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

CULLER, Jonathan. **Literary Theory**: a very short introduction. Oxford: Oxford University Press, 2011.

DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

JUNG, Carl G. **Arquétipos e Inconsciente Coletivo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

JUNG, Carl G. **Fundamentos de Psicologia Analítica**. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

JUNG, Carl G. (Org.). **O Homem e seus Símbolos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

PEIRCE, Charles Sanders. **The Collected Papers**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1958.

RIOS, Cassandra. **As Mulheres dos Cabelos de Metal**. 5. ed. São Paulo: Gama, 1975.

AS IMAGENS DA CASA COMO SÍMBOLO DO LUTO EM *NÃO FOSSEM AS SÍLABAS DO SÁBADO* (2022), DE MARIANA SALOMÃO CARRARA

Beatriz Rodrigues Cunha de Oliveira
Josenildo Campos Brussio

.....

INTRODUÇÃO

A literatura, enquanto expressão simbólica do inconsciente humano, constitui um suporte privilegiado de interrelações com o campo de estudos psicológicos e psicanalíticos, sobretudo quando explora temáticas como o luto, a memória e a elaboração da perda. A narrativa literária, ao representar a dor e o trauma, permite não apenas a externalização de conteúdos psíquicos reprimidos, mas também a reconstrução simbólica de experiências que escapam à linguagem racional.

Mariana Salomão Carrara é uma escritora brasileira contemporânea, formada em Direito, mas que se consolidou no campo literário pela força de sua prosa intimista e poética. Publicou vários romances, além da obra posta aqui em análise, *Se Deus Me Chamar Não Vou* (2019), finalista do Prêmio Jabuti.

Sua literatura, cuja escrita aborda temas ligados à experiência feminina, às relações afetivas, à memória e à dor, caracteriza-se pela exploração de subjetividades e pela atenção às experiências traumáticas, revelando uma voz marcante na ficção brasileira contemporânea.

Nesse horizonte de interlocução entre Literatura e Psicanálise, o romance *Não fossem as sílabas do Sábado* (2022), de Mariana Salomão Carrara, oferece uma tessitura de imagens simbólicas que traduzem o processo de luto vivido por suas personagens. A partir da tragédia fundacional do enredo de *Não fossem as sílabas do Sábado* (2022) e seu desenrolar, é possível observar imagens poéticas da casa na narrativa, as quais articulam espaços simbólicos que atuam como uma projeção e extensão do luto vivido pelas protagonistas, desempenhando uma função de espelho do inconsciente dessas personagens que oscila entre memória, dor e tentativa de reconstrução subjetiva.

A história escrita por Salomão Carrara (2022) acompanha duas mulheres vizinhas, Ana (narradora) e Madalena, unidas pela tragédia que vitima simultaneamente seus respectivos maridos: o suicídio de Miguel, esposo de Madalena, que, ao se lançar de uma janela, atinge e mata André, marido de Ana (que está grávida). Assim, a trama se desenrola a partir desse evento traumático.

Partindo da necessidade de compreender como a literatura contemporânea brasileira articula, em imagens simbólicas, os processos psíquicos humanos, a leitura psicanalítica da obra de Carrara permite observar o modo como o inconsciente se manifesta por meio de imagens literárias, especialmente aquelas associadas ao espaço doméstico, à maternidade e à memória.

Desse modo, o estudo contribui para o diálogo entre literatura, imaginário e subjetividade, evidenciando o potencial simbólico da casa imagética como reflexo da psiquê e, especialmente, do processo doloroso, subjetivo e humano que é o luto.

Nesse sentido, a presente investigação parte do questionamento sobre quais são as principais imagens literárias da “casa” na narrativa e de que forma elas espelham a dimensão psíquica das personagens enlutadas. Como delimitação temática, chega-se ao recorte analítico de três imagens poéticas da casa como símbolo do luto em *Não fossem as sílabas do Sábado* (2022), de Mariana Salomão Carrara.

Portanto, busca-se, de forma geral, analisar, sob a perspectiva da interface entre Literatura, Psicanálise e Imaginário, as representações imagéticas da casa na narrativa. Como objetivos específicos, propõe-se: (1) identificar as principais imagens da casa presentes no romance; (2) interpretar seus significados à luz dos conceitos de inconsciente, memória e espaço simbólico; e (3) discutir como tais imagens traduzem o processo de elaboração do luto das personagens. Sugere-se que a casa, mais do que cenário, converte-se em metáfora do próprio psiquismo.

A pesquisa adota uma abordagem qualitativa, de natureza aplicada, com caráter descritivo e interpretativo, fundamentando-se em análise bibliográfica e psicanalítica do texto literário. O referencial teórico, nessa perspectiva, apoia-se principalmente nas contribuições de Gaston Bachelard (1979), que em *A Poética do Espaço* compreende a casa como um cosmos da intimidade e da memória; de Pierre Nora (1993), com a noção de lugares de memória; de Gilbert Durand (2019), com as estruturas antropológicas do imaginário; de Sigmund Freud (2014) e Carl

Gustav Jung (2002, 2014), cujas concepções sobre inconsciente sustentam a leitura simbólica e psíquica das imagens.

A partir desse arcabouço teórico, intui-se compreender de que modo a casa, em suas dimensões física, memorialística e corpórea, torna-se o espaço simbólico do luto na narrativa de Carrara. Espaço este em que o inconsciente se inscreve, a memória se cristaliza e o sujeito enlutado elabora, por meio da linguagem literária, seu processo psíquico.

A CASA COMO LUGAR DE MEMÓRIA E SUA REELABORAÇÃO IMAGÉTICA

Freud, em *Luto e Melancolia* (2014), diferencia o luto – processo doloroso natural e necessário de desligamento libidinal do objeto perdido – da melancolia, marcada pela identificação inconsciente com o objeto ausente, que recai sobre o próprio ego como sombra, produzindo autodepreciação e culpa. No luto, o sujeito reconhece a perda e elabora-a gradualmente; na melancolia, há fusão simbólica com o objeto perdido, de modo que o “ego fica empobrecido” e passa a carregar o peso da ausência, marcando a identificação inconsciente com o objeto ausente, que recai sobre o próprio ego como sombra, gerando autodepreciação, culpa e tendências autodestrutivas.

Nesse contexto, podemos identificar no luto uma reação normal à perda de um ente querido ou de algo investido libidinalmente. É, sim, doloroso, sem, contudo, ser patológico. Ele envolve o afastamento do mundo externo e o trabalho psíquico processual de desligar a libido investida nesse objeto.

De outra maneira, a melancolia seria o contraponto, isto é, a reação patológica. Apesar de se configurar com traços semelhantes ao luto, acrescenta prejuízos patológicos que podem se articular pela perda do valor do próprio ego, autorrecriação, expectativa delirante de punição e, nos casos mais severos, tendência ao suicídio.

Em *Não Fossem as Sílabas do Sábado*, o luto se manifesta em espaços simbólicos, principalmente na casa. Nesse romance de Mariana Salomão Carrara, o apartamento de Ana, o apartamento de Madalena e o corpo grávido de Ana, perfazem três imagens poéticas da casa que podem ser lidas à luz da dimensão psíquica do luto.

A concepção de imagem poética em Bachelard é essencial para essa leitura. Importa delinear, nessa vertente, a conceitualização de imagem poética forjada pelo teórico francês Gaston Bachelard (*apud* Rocha Pitta, 2017), segundo o qual se entende a imagem como instância imediata e universal do psiquismo, sendo a imaginação o processo de deformação e valoração das imagens percebidas; meio pelo qual o mundo se anima. Nesse sentido, o pensador reforça a Literatura como campo mais fecundo da expressividade, a partir do qual se desdobram as imagens literárias (como as delimitadas neste estudo).

Conforme o pensamento de Bachelard, temos que “as imagens poéticas dos espaços ativadores de lembranças e sentimentos, embora não sejam completamente reais ou lógicas, possuem uma energia própria; elas são vividas ‘com todas as parcialidades da imaginação’” (Bachelard, 1979, p. 196).

Dessa maneira, o mundo imagético comporta uma dimensão transcendental em relação ao sujeito, ao passo que as

imagens poéticas e literárias da casa transcendem o espaço físico, funcionando como símbolo psíquico e do inconsciente e convergindo a intersecção entre espaço íntimo, corpo e memória.

Para compreendê-las, é necessário considerar o papel do inconsciente na construção simbólica da narrativa. Em Freud (2014), o inconsciente é concebido como um sistema psíquico que abriga conteúdos recalçados, sejam desejos, afetos ou memórias que não podem emergir à consciência sem deformação. Ele é o território daquilo que resiste à representação direta, mas que retorna sob formas simbólicas, como o sonho, o sintoma, o ato falho e, no caso da literatura, a própria imagem poética. Assim, ao representar o luto, a narrativa de Carrara mobiliza o trabalho do luto, processo pelo qual o sujeito busca se desligar libidinalmente do objeto perdido.

Por outro lado, a leitura junguiana amplia esse entendimento, deslocando o foco do inconsciente pessoal para o inconsciente coletivo, instância que abriga imagens universais e arquetípicas que se manifestam na cultura, no mito e na arte. Segundo Jung (2014, p. 16), os arquétipos são “formas ou imagens de natureza coletiva que ocorrem praticamente em toda parte, como componentes de mitos e, ao mesmo tempo, como produtos espontâneos de fantasias individuais”. Nesse contexto, a casa pode ser lida como um arquétipo fundamental: o símbolo do abrigo, do útero, da origem e da interioridade.

Seja a partir da perspectiva freudiana ou junguiana, a casa, em Carrara, é o espaço onde o inconsciente se materializa. Freud nos mostra o trabalho de desligamento e repetição que caracteriza o luto; Jung nos conduz ao reconhecimento de que esse processo se dá por meio de imagens arquetípicas, que

emergem do imaginário coletivo. Assim, o espaço doméstico e o corpo feminino em *Não fossem as sílabas do Sábado* são lugares simbólicos onde o inconsciente fala, pela linguagem poética e pelas imagens que condensam a experiência do luto.

Desse modo, a casa, enquanto símbolo do inconsciente, realiza a função de abrigo. De tal forma, em Carrara, habitar a casa do luto é também habitar o próprio inconsciente: um espaço onde a memória se torna matéria e onde o trauma, ainda que doloroso, encontra forma simbólica e, portanto, possibilidade de elaboração.

Freud descreve o luto como um processo ativo, em que a realidade exige que a libido se desligue do objeto perdido, lembrança por lembrança. Isso demora, é penoso, mas quando concluído “o ego fica livre e desinibido”. No romance, a casa funciona como esse espaço onde o trabalho do luto se processa – paredes, móveis e ventre atuam como suportes de memória e de elaboração psíquica. Na melancolia, a libido não se desloca para outro objeto, mas retorna ao ego, provocando identificação com o objeto perdido (“a sombra do objeto caiu sobre o ego”). Isso gera autodepreciação e culpa que permeiam a relação com a filha.

Ao colocarmos em evidência as interrelações dialógicas entre luto, memória e espaço, temos o luto como processo de reelaboração da ausência e a memória como elemento que preserva e ressignifica essa perda, projetando-a em objetos e espaços. Pierre Nora discute a necessidade de “criar-se arquivos” (1993, p. 13), fazendo uma conexão com os lugares de memória e a necessidade da própria história de não ser apagada (1993, p. 14), o que reflete essa característica da residualidade memoria-

lística no espaço.

A casa, enquanto espaço vivido, torna-se suporte material e simbólico da memória, funcionando como extensão do sujeito enlutado. Assim, o espaço habitado deixa de ser apenas físico para se transformar em território psíquico, no qual dor e lembrança se entrelaçam, revelando o caráter simbólico e residual do luto. De acordo com o teórico francês, temos que: “Os lugares de memória são, antes de tudo, restos [...]. O que secreta, veste, estabelece, constrói, decreta, mantém pelo artifício e pela vontade uma coletividade fundamentalmente envolvida em sua transformação e sua renovação” (Nora, 1993, p. 12-13).

Sob essa perspectiva, observa-se que as imagens da casa aqui postas sob investigação atuam como lugares de memória. Não obstante ser evidente que “a memória pendura-se em lugares, como a história em acontecimentos” (Nora, 1993, p. 25). Logo, o espaço atua como uma extensão memorialística. Em contrapartida, faz-se necessário salientar que

Os lugares de memória são simples e ambíguos, naturais e artificiais, sensível à experiência e de elaboração abstrata, bem como investidos de sentido simultaneamente material, simbólico e funcional [...]. É material por seu conteúdo demográfico, funcional por hipótese, pois garante, ao mesmo tempo, a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólica por definição visto que caracteriza por um acontecimento ou uma experiência. (Nora, 1993, p. 21-22)

Imprescindível destacar que tais lugares simbólicos são constantemente reconfigurados memorialisticamente. Isso levando em consideração que a memória se traduz em uma reconstrução que se reorganiza de acordo com as percepções e representações do presente: “É como se tomássemos estrada que

percorremos outrora, mas de viés, como se a examinássemos de um ponto de onde jamais a havíamos visto. Temos de recolocar os diversos detalhes em outro conjunto, constituído por nossas representações do presente” (Halbwachs, 2006, p. 36-37).

Portanto, assim como a memória, os lugares também estão sendo continuamente reelaborados. Afinal, cumpre ressaltar que “a memória imagética é tanto ‘formadora de um ambiente’ quanto ‘estimuladora de um ambiente’” (Assmann, 2011, p. 257). Ante o exposto, as imagens da casa constituídas na obra analisada articulam esse processo contínuo de reelaboração imagética.

AS IMAGENS POÉTICAS DA CASA NA OBRA

Bachelard (1979, p. 200) afirma que “a casa é o nosso canto no mundo. Ela é, como se diz frequentemente, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos”. Com essa acepção, é notável que a casa perfaz uma das imagens mais simbólicas do inconsciente. Dito isto, e tendo em vista que o inconsciente guarda e secreta símbolos universais, faz-se importante observar que “a casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico” (1979, p. 225).

Assim, o espaço simbólico e psíquico central da narrativa reside na(s) imagem(ns) da casa, que é construída imageticamente a partir de um olhar mais interno, sob a perspectiva da narradora, direcionado à intimidade do lar e ao cotidiano em meio ao luto.

Adentremos, pois, à análise da dimensão imagética e simbólica das três imagens de casa selecionadas e extraídas da obra, que dão à narrativa a instância psicológica que lhe é cons-

titutiva.

Salienta-se que, nas três imagens de casa ora analisadas, reflete-se o psiquismo de suas respectivas proprietárias e suas relativas experiências com o processo de elaboração do luto.

A primeira imagem da casa: o apartamento de Ana

O apartamento de Ana, primeira e mais enfática imagem da casa na obra, é representado como um espaço impregnado pela ausência de André, seu antigo morador, que faleceu ainda jovem. Perceptível que, na dimensão física e memorialística, a imagem da casa de Ana é onde a experiência do luto desta narradora-personagem se manifesta e se materializa, com paredes e móveis que parecem “guardar memórias” e denunciar a ausência de André. Vejamos o seguinte trecho:

Cada objeto me olhava assustadíssimo de ausência e cada canto era um estranhamento, nada daquilo tinha o direito de existir sem o André, era preciso revelar a cada almofada que dali em diante não havia o abraço dele, as toalhas, os lençóis (Carrara, 2022, p. 15).

Esse excerto reforça a categoria da casa como lugar de memória, onde o sujeito cristaliza parte de sua identidade. Nesse sentido, a narradora revela que os objetos do apartamento estão marcados pela relação com o falecido, preservando as memórias ao mesmo tempo em que denunciam sua ausência.

Segundo seu relato, “André morreu e me deixou com os detalhes” (Carrara, 2022, p. 17).

Ademais, quando Ana expressa “o apartamento e eu ti-

vemos de nos reapresentar, esta sou eu, sou eu sem André, pois é, também não me reconheço” (Carrara, 2022, p. 15), é possível verificar a reelaboração do espaço e de si frente ao fluxo progressivo da memória que se reconstrói continuamente. De igual modo, ela revela o seguinte:

É necessário que um apartamento morra junto, não se pode deixar que sobreviva porque tudo toma um ar fantasmagórico, as paredes, as esquadrias, eu, a vertigem das janelas, as plantas desfolhadas, os galhos encrespados, os vasos rachados desmanchando em avalanches de terra seca. (Carrara, 2022, p. 15)

Nesse trecho, ao dispor acerca da necessidade do apartamento de morrer junto, observa-se que o espaço começa, assim como a própria Ana, um processo de mudança. Trata-se da tentativa de ressignificar e se desvincular, pouco a pouco, da dor deixada pela perda do objeto do luto. O espaço passa a ser visto, então, como um lugar a ser reconstruído e reinventado simbolicamente.

No entanto, esse processo não é linear, mas sim de difícil elaboração. Essa dificuldade de assimilação pode ser vista nas falas de Ana: “se você se esforçar, querido lar, há de lembrar de mim, eu costumava rir” (Carrara, 2022, p. 15); “Eu sinto muito que eu não esteja sabendo morar em você” (Carrara, 2022).

Por outro lado, existe um avanço gradativo na reconstrução memorialística desse lugar de memória, que reflete o movimento da vida e sua intrínseca natureza mutável e impermanente:

O apartamento e eu, hoje, quase dez anos depois, já nos entendemos muito melhor, há cumplicidade em cada acidente doméstico, e as paredes do quarto, a cama, o ventilador de teto riram junto comigo de cada namorado que eu trouxe, riram da comédia que foram todos eles na sua completa incapacidade de ser o André (Carrara, 2022, p. 18).

Apesar de Ana “se entender” melhor com sua casa após o fluxo do tempo, ainda há marcas melancólicas nesse percurso. Isso se evidencia no fato de essa narradora continuar utilizando André como referencial quando outros homens aparecem na sua vida. Sujeitos que, possivelmente, poderiam ocupar o espaço do objeto do luto e preencher o vazio deixado pelo falecido marido, mas que são submetidos à comparação idealizada que encontra referência no objeto perdido.

Ante o exposto, a leitura junguiana permite interpretar a casa de Ana como uma projeção arquetípica do eu, um espaço que reflete o estado psíquico da personagem e sua jornada de individuação. O luto, nesse sentido, representa não apenas uma perda, mas um movimento de retorno ao interior (ao lar psíquico) em busca da integração dos opostos: presença e ausência, vida e morte.

Ainda, o espaço físico onde mora Ana se converte em um espaço ambivalente, simultaneamente de trauma ao configurar-se, para essa narradora, como lugar onde móveis e paredes parecem lembranças do objeto perdido, como também de refúgio, nesse caso, para Madalena que, durante a vivência de seu próprio luto em relação a Miguel, acaba utilizando esse mesmo lugar como escape. Nestes termos, em contraponto, para Madalena, a imagem da casa de Ana atua como um canto

de neutralidade emocional e refúgio de sua própria casa.

A segunda imagem da casa: o apartamento de Madalena

Embora a narrativa de *Não fossem as sílabas do Sábado* (2022) seja contada pela perspectiva de Ana e ainda que, por conta disso, o foco narrativo recaia sobre o seu apartamento, é possível, pelas entrelinhas, delinear a configuração simbólica do apartamento de Madalena, segundo espaço ora analisado que se inscreve como imagem poética da casa.

O apartamento de Madalena, onde ocorre o evento estruturante da narrativa, é marcado justamente por esse acontecimento traumático que foi o suicídio de Miguel. Nesse âmbito, ele se revela para sua moradora, também, como lugar capaz de materializar tanto o trabalho do luto quanto os impasses melancólicos, onde memória, espaço e afeto se entrelaçam de forma indissociável.

Assim, essa casa se impõe, igualmente, pela ausência e pela lembrança, mas com um acréscimo perturbador: é nela que ocorre o evento traumático fundante da narrativa, o suicídio de Miguel. A partir desse acontecimento traumático, o apartamento deixa de ser apenas cenário e, além de se configurar como um lugar de memória para Madalena, converte-se em lugar de inscrição simbólica da dor, espaço onde o trauma se repete e a memória se fixa, revelando uma outra dimensão melancólica do luto no enredo.

Após o episódio trágico, Ana relata: “Algum tempo depois da manhã das mortes, há quase uma década, Madalena começou a me visitar” (Carrara, 2022, p. 19). As visitas cons-

tantes de Madalena à casa de Ana revelam o deslocamento do espaço psíquico do luto: ela abandona, ainda que temporariamente, o ambiente saturado de trauma para buscar refúgio em outro lar. Esse movimento pode ser comparado, à luz de Freud (1996), como uma tentativa de defesa diante do “mal-estar na civilização”, decorrente da necessidade de criar pequenas zonas de conforto e segurança em um mundo que se tornou hostil. A presença de Madalena na casa de Ana constitui, portanto, uma tentativa de reconstruir laços afetivos e de restabelecer uma narrativa possível de si.

Sob essa perspectiva, o apartamento de Madalena é o contraponto da casa de Ana: enquanto o primeiro é o espaço do trauma fixado (o lugar da melancolia, da queda e da imobilidade), o segundo representa o movimento, a tentativa de ressignificação e de elaboração. As duas casas, juntas, formam uma dialética simbólica entre o espaço da morte e o espaço da reconstrução, entre o inconsciente reprimido e o inconsciente em trabalho.

É certo que o acesso à essa imagem se dá na obra por meio da ótica de Ana, o que pressupõe a existência de uma distância em relação a essa representação imagética da casa. Nesse caso, não temos sua imagem pelo olhar íntimo, mas sim de fora, do “outro” – mas, como ressalta Walter Mignolo, “o ‘outro’, entretanto, não existe ontologicamente. É uma invenção discursiva. Quem inventou o ‘outro’ senão o ‘mesmo’ no processo de construir-se a si mesmo?” (Mignolo, 2017, p. 18).

Apesar de a narradora não vivenciar esse espaço internamente, isso denuncia outras faces dessa imagem e também a subjetividade da personagem: ela não vai até lá, não visita Ma-

dalena. Na realidade, ela projeta a culpa da perda naquelas janelas (que inclusive ilustram a capa do livro).

Tanto para Ana como para Madalena, para Ana, essa imagem de casa aproxima-se de uma paisagem do medo (Tuan, 2006). Além disso, esse apartamento é marcado por um simbolismo imagético profundamente catamórfico, segundo a classificação de Durand (2019). As imagens catamórficas estão associadas à queda, ao peso, ao medo e à degradação – símbolos de dissolução e de retorno à matéria. O suicídio de Miguel, ao lançar-se pela janela, constitui a imagem central dessa categoria: uma queda física que reverbera como descida simbólica ao inconsciente, àquilo que é abissal e inominável. A janela, nesse contexto, é o ponto de transição entre o interior e o exterior, o espaço doméstico e o vazio. Ela figura o limiar entre a vida e a morte, o lugar do impulso e da vertigem.

Durand (2019) observa que as imagens catamórficas expressam o medo humano diante da finitude e da dissolução, e é justamente essa vertigem que atravessa a narrativa. O suicídio pela janela marca o apartamento como espaço da degradação, mas também como espaço de testemunho. A partir daí, a casa de Madalena torna-se uma ruína viva, um “resto” de memória e de corpo.

Pierre Nora (1993, p. 12-13) entende os lugares de memória como construções simbólicas que conservam e renovam continuamente a memória, funcionando como restos que testemunham a passagem do tempo e a necessidade humana de preservar suas marcas. O apartamento de Madalena cumpre exatamente essa função: o trauma do suicídio de Miguel é incessantemente reinscrito naquele espaço, que se transforma em

extensão da perda, prolongamento do luto e aparente impossibilidade de superação.

Essa impossibilidade é simbolicamente expressa na narrativa pela metáfora da orquídea, planta que exige cuidado constante, mas que passa longos períodos sem florescer. Ana relata: “Fica muito tempo sem flores, hibernando, pode ser difícil de lembrar que está viva, e é preciso lembrar que ela existe, que um dia vai voltar a florir e que este é o propósito dela, é preciso molhar a terra desolada em torno do graveto” (Carrara, 2022, p. 20).

Por ser difícil lembrar que está viva, a narradora aduz que é uma planta fácil de morrer. Assim, a orquídea torna-se um emblema de Miguel, a quem Ana chama de “o homem-orquídea”, estendendo-se à visão sobre essa casa, que sintetiza o estado de suspensão de um luto que, em vez de se elaborar, permanece em dormência. Nessa imagem da casa, o espaço a aprisiona no tempo da tragédia e o trabalho do luto tende a se paralisar.

Ao mesmo tempo, a figura da orquídea remete à ideia daquilo que sobrevive em estado de potencialidade, mesmo após a morte. O cuidado ritualístico de Madalena com a planta traduz a tentativa inconsciente de preservar a memória de Miguel, mantendo vivo o elo com o objeto perdido. A flor que demora a florescer remete à própria dificuldade do sujeito enlutado em reintegrar-se à vida.

Em suma, a segunda imagem da casa, o apartamento de Madalena, materializa o luto em sua face mais obscura e paralisante. Como lugar de memória e de trauma, ele reafirma o potencial simbólico da casa enquanto reflexo do inconsciente e espaço de permanência do passado, de repetição da dor e de

resistência à elaboração. Nesse sentido, a narrativa de Carrara projeta na casa de Madalena o arquétipo da queda e da sombra, à luz de Jung (2014), tornando-a o espelho melancólico da morte de Miguel e o limite do processo de cura que apenas a linguagem literária, no espaço de Ana, poderá ultrapassar.

A terceira imagem da casa: o ventre de Ana

A dimensão corpórea em *Não fossem as sílabas do Sábado* revela a terceira e mais íntima imagem da casa: o corpo de Ana. Grávida de André, a narradora carrega em si a continuidade da vida ao mesmo tempo em que abriga a ausência. O ventre, nesse sentido, torna-se um espaço simbólico de ambivalência – o lugar em que o luto e a vitalidade coexistem, instaurando uma relação paradoxal entre presença e perda. O útero evoca, pois, a imagem da casa materna: “Se o espaço, para Merleau Ponty, é capaz de exprimir a condição do ser no mundo, a memória escolhe lugares privilegiados de onde retira sua seiva. *Em primeiro lugar, a casa materna [...] é o centro geométrico do mundo*” (Bosi, 2003, p. 200, grifo nosso).

O corpo materno configura-se, assim, como o prolongamento do espaço doméstico, tornando-se ele próprio uma casa simbólica, um “lugar de memória” (Nora, 1993) que guarda o traço do objeto perdido. Ao gerar Catarina, Ana transforma o luto em matéria viva. O corpo que abriga a filha é também o corpo que conserva a memória do marido morto. A gravidez, portanto, assume um caráter duplo: é tanto promessa de renascimento quanto prisão melancólica: “às vezes vida e morte ficam misturadas dentro da mesma pessoa” (Carrara, 2022).

Para além do luto, o ventre de Ana funciona como marca melancólica, refletindo culpa e dor internalizada na relação com a filha Catarina. Os seguintes trechos ressaltam esse ponto: “Eu tinha um bebê se formando na minha barriga torcida de pesares e insônias” (Carrara, 2022); “A tina cresceu depressa e nunca avançou para além das fronteiras da minha dor” (Carrara, 2022); “Qual a importância de um brigadeiro numa língua inteira amarga num estômago dobrado de desgosto” (Carrara, 2022, p. 106).

A filha que cresce em seu ventre é, simbolicamente, essa sombra do objeto encarnada – resíduo libidinal do amor por André e, ao mesmo tempo, reflexo do esforço inconsciente de reparar a perda. O vínculo entre maternidade e luto é explicitado pela própria narradora ao afirmar: “Não vai sobrar vida para mim que seja sem ela” (Carrara, 2022, p. 36). A frase traduz o apagamento do eu diante da filha, revelando um duplo luto: o da maternidade – afinal, também é uma ruptura, uma mudança; e, ainda, a extensão do luto por André, uma continuidade da dor sob a aparência da vida:

De volta em casa cismeique minha filha me achava entediante, que ela só se multiplicava e crescia na minha barriga quando tinha alguém perto de mim, e então ela notava as vozes e os movimentos e enfim dava os seus bailes e pulos pra depois dormir fundo na nossa mortalha. (Carrara, 2022)

O corpo torna-se o espaço onde o passado insiste, onde a ausência de André se reconfigura em presença simbólica. A materialidade desse corpo enquanto casa simbólica se desdobra ainda em outros objetos da narrativa. Entre eles, destaca-se o berço, que pode ser compreendido como uma quarta imagem

complementar à do ventre. Do ponto de vista junguiano, o ventre de Ana, assim como o berço ressoam como uma imagem arquetípica do “útero primordial”, símbolo do abrigo e da origem, ligado ao arquétipo da Grande Mãe.

Inicialmente, o berço é descrito como alegre, colorido, preparado para acolher a nova vida. No entanto, após o trauma, ele passa a refletir o mesmo tom melancólico que permeia o apartamento: “O berço ainda não sabia o que tinha acontecido, mas um dia eu saí de casa e, quando voltei, os móveis devem ter contado. Ele estava diferente, opaco, como se desejasse estar em outra casa qualquer, que fosse compatível com a alegria de um berço” (Carrara, 2022, p. 37).

A “alegria de um berço” se torna incompatível com o ambiente tomado pela ausência, confirmando que o espaço, em suas múltiplas dimensões, reflete o inconsciente do sujeito.

O símbolo materno é ambíguo, abarcando simultaneamente a vida e a morte, o acolhimento e a devoração. Essa ambivalência está presente na experiência de Ana: seu ventre acolhe a filha, mas também contém a sombra do marido morto, tornando-se o espaço em que a memória e o inconsciente se condensam. O corpo materno, portanto, é o cosmos em miniatura de que fala Bachelard (1979, p. 200): “o nosso canto no mundo”. Desse modo, a corporeidade feminina em *Não fossem as sílabas do Sábado* não é apenas veículo biológico, mas depositária simbólica da experiência do luto.

O corpo de Ana, como casa interior, é o território onde a dor se converte em memória. Em síntese, o ventre de Ana, enquanto imagem da casa, condensa a tensão entre a pulsão de vida e a pulsão de morte que permeia toda a obra. A casa físi-

ca, o apartamento, é o lugar do luto e da lenta reconstrução; já o corpo materno é o lugar da melancolia e da impossibilidade de esquecer. Ambas as instâncias, porém, revelam o mesmo movimento psíquico: a tentativa de dar forma simbólica ao inominável da perda, transformando o trauma em imagem e a dor em narrativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise, conclui-se que as três imagens da casa presentes na obra *Não Fosse As Sílabas do Sábado* (2022), de Salomão Carrara, constituem um lugar simbólico do luto. A criação poética de tais imagens literárias assumem, pois, a função de um mecanismo narrativo que articula o espaço narrado com a dimensão psíquica das personagens, funcionando como reflexo e extensão do processo emocional pelo qual passam os sujeitos enlutados.

A análise das três imagens da casa em *Não fossem as sílabas do Sábado* (2022), de Mariana Salomão Carrara, permite compreender que o espaço, mais do que cenário narrativo, constitui uma instância simbólica que se relaciona com o inconsciente, podendo ser articulado como uma forma de representação poética do luto. A casa, em suas dimensões física, memorialística e simbólica, reflete o movimento psíquico das personagens.

A primeira imagem, o apartamento de Ana, evidencia o espaço da memória e da reconstrução subjetiva. Nele, a ausência de André é inscrita nas paredes, nos móveis e nos objetos, que se tornam testemunhas silenciosas do luto. Esse espaço traduz o esforço da personagem para reelaborar a perda e retomar o

contato com a vida, ainda que marcada pela sombra do passado. A casa, nesse caso, cumpre o papel de “lugar de memória” (Nora, 1993), cristalizando o vínculo entre sujeito e lembrança.

A segunda imagem, o apartamento de Madalena, é o contraponto da primeira: lugar do trauma e da fixação melancólica. Sobre o suicídio de Miguel: ao se lançar pela janela, transforma a casa em um espaço catamórfico (Durand, 2019), dominado pela queda, pela culpa e pelo silêncio. Ali, o luto não se converte em elaboração, mas permanece estagnado, como a orquídea que demora a florescer. Essa casa simboliza a impossibilidade de superação, o aprisionamento no tempo da dor e a recusa inconsciente em deixar o objeto perdido partir.

Já a terceira imagem, o ventre de Ana, expande o símbolo da casa para a dimensão corpórea. O corpo grávido torna-se um espaço de ambivalência, onde vida e morte coexistem, e onde o inconsciente se manifesta na forma de uma maternidade permeada por culpa e melancolia. A gravidez funciona como prolongamento da presença de André e, simultaneamente, como prisão simbólica, reafirmando o caráter ambíguo do arquétipo da Grande Mãe (Jung, 2014).

Desse modo, a leitura psicanalítica e imagética do romance evidencia que o luto, em Carrara, é espacializado: ele habita as casas, os corpos e os objetos, projetando no espaço o que não pode ser plenamente elaborado pela consciência. A casa, como signo maior da intimidade e da interioridade humana, torna-se metáfora do próprio inconsciente – enquanto lugar onde o sujeito guarda, reprime e, ao mesmo tempo, reinscreve suas perdas. No diálogo entre Literatura e Psicanálise, observa-se que a escrita de Carrara produz um discurso simbólico sobre a experiência

do luto, no qual a imaginação poética cumpre uma função reparadora. Assim, *Não fossem as sílabas do Sábado* revela o poder da criação literária de dar forma àquilo que, na realidade psíquica, é informe: a dor, o trauma, a falta.

REFERÊNCIAS

.....

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução: Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. *In*: BACHELARD, Gaston. **Os pensadores**. Tradução de António da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultura, 1979. p. 181-354.

BOSI, Ecléa. Memória da cidade: lembranças paulistanas. **Estudos avançados**, [S. l.], v. 17, p. 198-211, 2003.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arqueologia geral. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 21.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução de Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

MIGNOLO, Walter. Desafios decoloniais hoje. **Revista Epistemologias do Sul**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 12-32, 2017.

NORA, Pierre *et al.* Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História: **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, [S. l.], v. 10, 1993.

PITTA, Daniele Perin Rocha. **Iniciação à teoria do Imaginário de Gilbert Durand**. 2. ed. Curitiba: Editora CRV, 2017.

TUAN, Yi-Fu. **Paisagens do medo**. São Paulo: Unesp, 2006.

O DUPLO NA PERSPECTIVA DOS SONHOS: SIMBOLOGIA ANIMAL E REFERÊNCIA À MORTE EM DOIS CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Bruno Leonardo Serra Costa

.....

INTRODUÇÃO

A escrita de Lygia Fagundes Telles representa a possibilidade de impressões significativas através de uma construção estilística que amplia os horizontes da subjetividade. A autora concebe uma literatura envolvente em realidades que adentram os espaços ocultos de uma condição existencial. Desse modo, torna-se propícia, na perspectiva das obras de Lygia, a percepção do enlace ficcional com elementos inerentes à constituição imaginária relativa, inclusive, ao duplo. Dirijo-me a Lamas (2002), em um rico trabalho sobre o imaginário e a escritura do duplo na obra de Lygia Fagundes Telles, para a compreensão de que não importa o prisma em que se mire o tema do duplo, estará ligado à dicotomia corpo/alma e fará referência à questão da identidade humana e ao motivo da finitude.

A partir dessa direção e através do recorte de um trabalho mais abrangente já disposto em outra oportunidade, apresenta-se neste artigo a perspectiva de aprofundamento, especificamente, de dois contos do livro *A Disciplina do Amor*, de Lygia Fagundes Telles, em relação à ideia de tratar a literatura como potência de representação de processos psíquicos, considerando os sonhos como material recorrente na escrita ficcional. Para Bruno (2024, p. 13), pesquisador que trata do duplo na literatura, “a figura do duplo é muito importante na literatura, porque explora questões profundas sobre identidade, dualidade e os aspectos ocultos da mente humana”. Nesse sentido, trato dos sonhos neste trabalho como um desses fenômenos de aspecto oculto, propício à (re)produção do duplo.

Reconhece-se, então, o sonho enquanto fenômeno que promove o relaxamento das camadas de censura e revela conteúdos que não viriam à tona na realidade concreta, tal como a possibilidade de configuração de um outro “eu”, manifestado em formas distintas. A perspectiva compreende extrair da literatura a maneira como o duplo se manifesta através dos sonhos na ficção, em indiscutível relação com a função do sonhar na realidade.

Aproxima-se, para isso, da psicanálise freudiana, haja vista que o sonho se torna o dispositivo de importância para a compreensão dos processos oníricos na formação do conceito de inconsciente. A evidência da obra *A Interpretação dos Sonhos* (1900), de Freud, marca os estudos sobre os processos oníricos na medida em que o sonho é tratado em sua constituição fenomênica mediante uma causalidade original, isto é, há sempre algo que o provoca, cujo conteúdo, recalcado, busca formas de

vir à tona. Importa considerar a principal premissa freudiana de que o sonho é a realização de um desejo (Freud, 1900).

Ademais, sem pautar no aprofundamento dos aspectos dissidentes com a psicanálise de Freud, encontro uma alternativa de propor a contribuição de Jung, pois é irrevogável o reconhecimento da psicologia analítica no estudo das estruturas simbólicas que norteiam o sonho. Em *O Homem e os seus Símbolos* (1964), Jung evidencia que o homem produz símbolos, de maneira inconsciente, na forma de sonhos. O sonho representaria uma alternativa de manifestação do duplo enquanto imagem reproduzida simbolicamente, haja vista que apresenta relações subjacentes ao ideal de um “eu” sonhador.

O duplo, ainda, como o material que advém da divisão e estabelece uma relação com esse outro “eu” já dito, encontra na ficção um espaço de significação decodificada da realidade. O aspecto da duplicidade ou a representação de um “eu” e “outro” é constitutivo à psiquê, pois reflete a incapacidade da escolha e um outro lado que permanece oculto nas entrelinhas do ato. Lamas (2002, p. 52) diz que, “portanto, a natureza paradoxal bipartida do ser humano é importante no entendimento do tema do duplo na literatura, também esta entendida como um duplo do real”. O real, que acaba se modificando e adquirindo outras formas de sentido, inclusive quando a bipartição do sujeito se revela inimaginável.

Logo, na obra *A Disciplina do Amor* surgiram para análise alguns contos como “Era um Leão” e “O Sonho”, pois neles tornou-se possível tratar de temas que saltaram da escritura da autora e que são entendidos como resquícios de um material analisado como manifestação do duplo na perspectiva do sonho:

a simbologia animal e a referência à morte. Conforme considera Lamas (2002, p. 48), “as representações do duplo no imaginário podem ser muitas: a sombra, a imagem no espelho, o retrato, o reflexo, a alma, os gêmeos, o sócia, o anjo da guarda, o fantasma, o animal, a máscara, o disfarce, entre outras”. A relação com o duplo, então, torna o sonho um fenômeno cuja produção pode revelar conteúdos de manifestações entre o real e o imaginário, muito bem explorados por Lygia. O objetivo do trabalho, portanto, segue a perspectiva de explorar a função do duplo no desenvolvimento da narrativa através dos sonhos e suas significações.

A SIMBOLOGIA ANIMAL E A PERSPECTIVA DO DUPLO EM “ERA UM LEÃO”

A simbologia dos sonhos representa um material de significação pelo qual o sujeito reflete a sua identificação a partir de um conteúdo (re)estruturado por processos oníricos. Jung (1964) adverte para o que chama de fato psicológico de grande importância: o homem também produz símbolos, inconsciente e espontaneamente, na forma de sonhos.

O simbolismo animal é identificado com frequência nas pesquisas e estudos sobre a escrita de Lygia Fagundes Telles. Neste trabalho, encontrou-se uma oportunidade de investigar essa manifestação através do sonho e incluir o duplo como um reflexo das dissidências de um “eu” ficcional. Considera-se, inicialmente, Lamas (2002) quando diz que o simbolismo animal pode representar o terror frente à morte devoradora ou assumir representações benéficas no imaginário.

Em “Era um Leão”, vemos uma breve narrativa do ponto

de vista de um “eu” que pauta o discurso em uma perspectiva sequencial, sendo que o sonho serve como justificativa para a consecução da primeira ideia, que é coletiva. A narradora se coloca em uma posição de encontro e questiona o fato de ter se alinhado ao “outro” a partir da diferença. Contudo, há a interrogação sobre o próprio querer (Telles, 2010).

A ideia de uma espécie de preâmbulo enunciativo representa o cotidiano daquele que sonha, ou seja, em vigília, os sujeitos interrogam-se sobre a vida – e é esse o material que também aparece disponível ao processo onírico. Como se trata do inconsciente, há movimentações do aparelho psíquico que recobrem os verdadeiros sentidos e, assim, o sonho se torna um fenômeno compensador das irregularidades desse sistema. Desse modo, em “Era um Leão”, quem narra estabelece uma realidade de angústia e indecisão pertinente ao sujeito, cujos questionamentos podem reproduzir uma inquietação quanto à sua identidade e, na dúvida, o recurso que se apresenta para a deliberação é o sonhar:

Não, também não era isso. Quis ficar só para ser verdadeira, agora queria apenas ficar só e então sonhei que era uma Rainha num coche desgovernado, em vão chamei por alguém que eu sabia por perto, onde? E o coche rodando para trás, para os lados, sem cavalos e sem cocheiro. Consegui descer e encontrei uma gata cor de mel com seu gatinho, me aproximei enternecida, E o pai? perguntei e apareceu um leão de juba desgrehada e olhar de pedra. Corri, tinha uma mulher na casa mas a mulher gesticulava e não podia fazer nada enquanto o leão ia fechando o cerco, acordei com as pisadas na minha retaguarda. Mas quem me detesta tanto assim para me atacar até no sonho? quis saber e nesse instante vi minha imagem refletida no espelho (Telles, 2010, p. 21-22).

O texto é rico em detalhes e permite análises que seguem o fluxo da consciência humana e a resposta simbólica do inconsciente, em que apenas em um sonho seria capaz de se proporcionar. Na leitura em psicanálise, retornamos às considerações freudianas quando o psicanalista sinaliza que “temos aqui a característica psicológica mais geral e mais notável do processo de sonhar: um pensamento, geralmente um pensamento sobre algo desejado, objetiva-se no sonho, é representado como uma cena, ou, segundo nos parece, é vivenciado” (Freud, 1900, p. 565). A cena do sonho, no texto, é meticulosamente estruturada pelos processos oníricos, proporcionando os efeitos de configuração da análise da duplicidade.

Assim, há a representação de um imaginário, em que quem sonha se reconhece como uma rainha em um coche des-governado sem cavalo e sem cocheiro. Contudo, esses conteúdos primários refletem somente um encadeamento de construções fantasiosas que tentam encobrir o real sentido do sonho. O que interessa em nossa análise é que a perspectiva de manifestação do duplo relaciona-se ao encontro com a representação animal através da figuração dos gatos e do leão em um vislumbre de transformação.

Para Freud (1900, p. 546), “de modo bastante geral, pode-se demonstrar que, se um elemento deixa de ser determinado por certa cadeia de pensamentos, sua determinação é imediatamente comandada por outra”. No texto, o “eu” encontra uma gata cor de mel com o seu gatinho, intermediados por uma questão sobre o pai (figura importante da teoria psicanalítica dos complexos familiares). A representação da mulher gesticulando na casa pode estar relacionada à imagem da mãe, paralelamente

ao pai, a partir da palavra no sonho. Na perspectiva do duplo, percebe-se no final do texto que a figura do leão é transformada no “outro” do “eu” duplicado.

Desse modo, sobre a figura do leão, remete-se à perspectiva da condensação como um recurso do trabalho do sonho, postulado por Freud (1990), que aponta para o entendimento do sonho como um processo de relação entre o conteúdo manifesto e o conteúdo latente. O processo de manifestação passa pela censura e une uma sequência de material a que foi submetido o movimento do sonho. Logo, a figura do leão é representativa como esse conteúdo que condensa vários processos de formações inconscientes, transformando experiências diversas em uma única representação. O conteúdo manifesto torna-se menor que o que permanece latente, pois a este não teremos o efetivo acesso, mas, no sonho, manifesta-se pela linguagem e na transformação de pensamentos em imagens.

Ainda em relação à configuração do animal na cadeia de representações do sonho, não era um gato, era um leão, ou seja, alguém mais forte ou pavoroso; não dócil, mas feroz. A figura ameaçadora do leão promove um surpreendente desfecho em relação ao reconhecimento do “eu” através do espelho. Ao tratar o animal como um objeto familiar de potência provindo da generalização, recorre-se a Lamas (2002, p. 58), para a compreensão de que “este duplo-objeto, este duplo generalizado é, em verdade, também um duplo afetivo nascido da instauração de correspondências entre o ser e seu espaço íntimo”. O espaço íntimo é o que deixa reverberar os processos de ordem psíquica.

Lamas (2002) acrescenta que o duplo é constituído através da cisão do “eu” e por processos como metamorfose e nar-

cisismo que aparecem nas diferentes representações. Em “Era o Leão”, Lygia explora a divisão do sujeito pelo sonho e a perspectiva animal simboliza a capacidade da mente humana de se relacionar com a necessidade de sobrevivência e autoconservação. Vejamos o que diz Jaffé (1964, p. 239), em colaboração com Jung, no livro *O Homem e seus Símbolos* (1964):

O sonho, muito comum, em que o sonhador é perseguido por um animal indica, quase sempre, que um instinto se dissociou da consciência e deve ser (ou está tentando ser) readmitido e integrado na vida do indivíduo. Quanto mais perigoso o comportamento no animal no sonho mais inconsciente é a alma primitiva instintiva do sonhador e mais imperativa a sua integração à sua vida para que seja evitado algum mal irreparável. (Jaffé, 1964, p. 239)

Assim, não é tão simples conceber a ideia de uma representação animal no processo onírico sem que haja uma interlocução com aspectos fragmentários da subjetividade do sonhador. Lamas (2002) cita Bravo (1997) para explicar que uma das representações da dualidade humana é a do homem/animal em que, a partir das lendas, o simbiótico entre o animal e o humano surge como memória.

Retorna-se, assim, aos processos de transformação que compõem a narrativa e geram especulações sobre um conflito familiar baseado na complexidade humana. O encontro com a gata cor de mel e o seu gatinho, seguido da questão da ausência paterna, traz as perspectivas que levarão à decomposição da imagem do duplo. Como o leão aparece em seguida ao questionamento sobre a ausência do pai, interpreta-se o leão como esse pai que aparece de repente para a perseguição. No entanto, o processo torna-se complexo na medida em que o vislumbre do

espelho revela uma identificação que se revela na formação de um duplo que a persegue.

Birck (2017, p. 55) explica que:

Amplamente apresentado como ameaça, via de regra o duplo é a figura que provoca tanto fascinação, quanto horror. Inicialmente, é aquele que causa espanto, incredulidade (e que nesse sentido atrai aquele que se descobriu duplicado), para em seguida provocar a perseguição e consequentemente temor, e mesmo o desejo de aniquilamento, pois o duplo, não raro, ou na grande maioria das vezes, é a aparição que usurpa o que é do sujeito. (Birck, 2017, p. 55)

Quando a narradora questiona quem a detesta para atacá-la até no sonho, efetiva-se que a perseguição do leão enquanto possibilidade complexa de representação de um duplo estranho, mas familiar, diz respeito a um direcionamento recorrente do próprio “eu” a suas angústias inconscientes. Considerando a perspectiva do estranho, em Freud (1919), entre os exemplos de coisas assustadoras, há algo de recalcado no elemento ameaçador que retorna. Dentre os processos subjetivos que circundam o estado de inquietação, principalmente relacionado ao duplo, há o medo da morte. Lamas (2002, p. 225) cita Durand (1989) para dizer que “os símbolos teriomorfos (de *terio* = animal e *morfos* = forma) pertencem ao regime diurno, podendo ser uma forma de representação da instância da temporalidade e da morte, da angústia frente à passagem do tempo”.

Assim, o duplo do “eu” sonhador é reconhecido através do reflexo da sua própria imagem. Logo, as formas oníricas que aparecem antes do desfecho servem como uma batalha entre os complexos familiares para, no final, admitir-se a si mesmo o papel do duplo, que na verdade é ir contra o “eu” primário. Lamas

(2002) fala ainda sobre a animalidade ao considerar a ideia de Morin (1970) de que o duplo corporificado pelos animais se vinga dele próprio.

Ressalta-se, então, que o sonho serve como um veículo desgovernado que tenta impedir o sujeito de encarar as suas dualidades. Prochet (2013, p. 23), em um trabalho que questiona de que são feitos os sonhos, explica que “são feitos de saberes e não saberes, de corporeidades e materialidades, do que há de mais privado e inominável em nós mesmos e também é feito de linguagem, memória e razão”.

Logo, foi na solidão que a narradora buscou um motivo, em sonho, para encontrar-se com o seu duplo. Ao acordar querendo saber quem a persegue, dirige-se ao espelho como objeto final de corte entre o “eu” e a sua “outra” imagem. Acerca do espelho, Lamas (2002, 47), citando Guimar (1967), diz que “o duplo é um eu profundo, ao mesmo tempo que realiza um efeito comparável ao reflexo do espelho”. O efeito do duplo na imagem tornou-se possível através das realizações simbólicas de um sonho que apresentou um material complexo e perturbador, a ponto de provocar o despertar.

A MORTE E A RELAÇÃO COM A DUPLICIDADE EM “O SONHO”

O outro texto escolhido para explorar o duplo na perspectiva dos sonhos pareceu significativo tendo em vista o próprio título. Ver-se-á que o direcionamento para o tema da morte é o mais importante nesta narrativa e crucial, tanto para os desdobramentos das concepções relacionais dos processos oníricos

quanto na perspectiva da aparição do duplo. Segue-se, assim, o pensamento de Lamas (2002, p. 201) quando diz que “[...] um sonho é um intervalo entre realidade e irreabilidade, ocorrendo durante a fase do sono e sendo parente da morte. E as garras dessa encontram-se pousadas em seu ombro – um pesadelo que se tornará real”. A experiência onírica, a princípio, representa o desejo de fuga quanto aos desígnios da realidade.

Em relação ao duplo na angústia da morte, há a possibilidade ilusória de criação de um outro “eu”. A encarnação desse duplo corresponde à instância que prende o sujeito às incertezas do seu próprio destino. Recorro, então, à análise de Birck (2017, p. 55) sobre a obra *O Duplo*, de Otto Rank (1914) quando diz que:

O duplo, em suas mais diversas expressões, é aquele que se antecipa ao sujeito, que castra o sujeito em sua tentativa de livre arbítrio. O duplo é quem destitui o sujeito dos planos que este fez para si. É quem rouba o amor, a cena, é quem sempre está ali para lembrar que, sejam quais forem as tentativas, os subterfúgios, as estratégias, o sujeito estão fadados ao que está por vir, numa alusão notória com a morte. (Birck, 2017, p. 55)

Nesse sentido atribuído ao duplo aludido à morte, passamos ao texto de Lygia na perspectiva do ato de sonhar. O primeiro momento da narrativa apresenta uma ideia de passagem de um estado a outro, representativo do deitar, dormir e acordar em outra dimensão de realidade. Na transposição imediata do dia para a noite, os aspectos descritivos da atmosfera fantástica criada revelam a morte, como segue:

Entro no sol, atravesso seu coração vermelho-cálido e acordo num campo de ouro que pode ser também um mar. Noite. A névoa foi então subindo do chão ou da água, subindo rápida até meus joelhos, subiu mais, atingiu meu peito e quando chegou quase na altura do meu queixo, fui tomada de pânico, é a morte. É a morte, pensei me debatendo, tentando me livrar da névoa que já atingia a minha boca, ultrapassou-a: então respirei leve, transparente, mas era isso morrer? (Telles, 2010, p. 37).

A angústia da morte no sonho traz o desdobramento da transformação, na relativa medida em que os desejos são constitutivos às ideias que buscamos recobrir nesse estado em que qualquer coisa pode acontecer. A figura da névoa funciona como a aproximação do momento finalístico do recobrimento, que sufoca e se propaga como uma condição para o impasse entre morrer e viver. Se tomarmos o sono como irmão da morte e se dissermos que o homem morto está dormindo, o que nosso inconsciente tenta na realidade expressar com essas imagens é a certeza de que haverá também o momento do despertar (Silva, 1984).

Assim, adiante, a narrativa abre espaço para mais um momento transitório:

Fiquei calma, uma doce vontade de não ser quando me deito de bruços no alto da montanha e fiquei vendo lá embaixo os rios rolando. Cruzavam-se e as águas ondulantes iam formando na base da montanha um aro movediço: inclinei-me para ver melhor, não, não eram rios de água, mas rios de gente, rios humanos — indo para onde? Os mortos. São os mortos! Pensei. (Telles, 2010, p. 37)

A dimensão de passagem no sonho é inerente à sua constituição como mecanismo de formação das ideias insólitas. Logo, o contexto representativo que se forma na narrativa segue o caminho de encontro do “eu” sonhador com os mortos em uma perspectiva de criação de um ambiente fantástico, assemelhado com o imaginário correspondente à dualidade entre céu e inferno. Assim, é nesse cenário que, podemos dizer, o duplo se manifesta através do sonho:

Nesse instante, alguém destacou-se de um daqueles rios e veio subindo a montanha na direção de onde eu me encontrava. Esperei. Na metade do caminho vi que era uma mulher. Os trajes eram de uma antiga dama egípcia, as mãos cruzadas sobre o peito, os olhos pintados de lápis-lazúli. Aproximou-se a uns dez passos apenas de distância, parou e ficou me olhando. Havia em sua expressão qualquer coisa que me pareceu familiar, o que era? Sorri e de repente me vi sorrindo no seu sorriso — o seu sorriso era meu e meu aquele rosto que me encarava como num espelho. Animei-me: Eu fui você! gritei. Um dia, num outro tempo, eu fui você! Ela moveu afirmativamente a cabeça. (Telles, 2010, p. 37-38)

Quando Freud (1919) fala que o fenômeno do duplo é acentuado por processos mentais, a relação pode ser marcada pelo fato de que o sujeito se identifica com um “outro” de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu “eu” ou substitui o seu próprio “eu” por um estranho. A partir disso, veremos que há ainda alguns aspectos importantes a serem considerados, na perspectiva simbólica do sonho, que levam à referência atribuída ao duplo.

A concepção histórico-cultural referenciada pela configuração da figura arquetípica egípcia nos remete à concepção

de Jung (1964) de que há símbolos cuja natureza não é individual, mas sim coletiva. Nos aspectos da narrativa, a reprodução de uma imagem desse tipo possui significações que ultrapassam os limites da análise, mas apontam para um processo de identificação que reverbera nas rupturas pelas quais as simbologias são destinadas.

Desse modo, no ato simbólico do sonhar, há uma determinada perspectiva de herança espiritual. As mãos cruzadas sobre o peito lembram a posição em que os mortos são deixados, logo, a representação egípcia dessa figura enigmática nos leva ao imaginário das tumbas, cuja cultura propõe o renascimento através da preservação do corpo. Prochet (2013, p. 18) sinaliza que a maioria dos trabalhos contemporâneos convergem para a ideia de que “o sonho deixa de ser uma mensagem de algo em separado, passa a representar um encontro. O sonhar é a ação humana que cria este lugar onde o encontro pode acontecer”. Por isso, o sonho é uma “realidade” propícia ao encontro com o duplo.

Ademais, o encontro com um “eu” do passado conduz à possibilidade, ainda, de regressar no tempo. Silva (1984, p. 181) diz que “se tempo e morte se equivalem, voltar no tempo é repetir a vida ou a morte ocorrida”. Esse contexto, no aspecto ficcional, revela que a morte é tratada sob diversos contornos subjacentes aos vieses de interpretação e demarcam no tempo do sonho as resoluções significativas. Isso nos leva às concepções de Lamas (2002), quando diz que, na literatura, a morte e o renascimento se apresentam sob diversas formas simbólicas, além da morte física (material, corporal), a morte de uma identidade, de uma ideologia, de uma crença, de uma relação ou de um lugar.

No que se refere ao duplo, Bruno (2024), ao tratar novamente do livro *O Duplo*, de Otto Rank, diz que há uma relação entre o narcisismo e a morte, sendo uma das premissas para a compreensão da figura do duplo. Acrescenta ainda que tal fato dá ensejo ao medo da morte, que considera “[...] a fatalidade do eu, da própria identidade e de todas as memórias que formam a existência de uma pessoa. Para além da morte biológica, tem-se o apagamento completo da existência de uma identidade individual” (Bruno, 2024, p. 15).

O sonho, no texto de Lygia, traz em sua constituição a simbologia de que vai determinar o papel do duplo na narrativa. Isso porque, como Freud (1919) já sinalizava, o duplo está relacionado ao estranho/familiar. Nesse sentido, vemos que, na narrativa, há o reconhecimento com a imagem refletida em um espelho. A identificação do próprio sorriso e do próprio rosto, a expressão que pareceu familiar, caracterizam o “outro” “eu” duplicado, manifestado através do estranhamento – no caso, a vestimenta que não seria habitual. Silva (1984, p. 82) diz que “em literatura, o tema do espelho repete o duplo irreal, a falsa imagem que não se deixa prender”.

Acrescenta-se, ainda, que a perspectiva do duplo admite um retorno ao viés de análise que leva ao tema da reencarnação através do sonho, pois há a confirmação de que a sonhadora foi aquela figura no passado. Logo, passado e presente se encontram no sonho de maneira simbólica. O tema da reencarnação pode ser visto, como analisa Henderson (1964), no livro *O Homem e seus Símbolos*, pela perspectiva da imortalidade em significação aos mistérios de caráter cíclico.

Portanto, a referência da morte no sonho passa, de fato, pela relação com o renascimento. Quando cita brevemente esse texto em seu trabalho sobre a metamorfose na obra de Lygia, Silva (1984, p. 187) diz que reencontrar-se em outro tempo é postular a imortalidade do espírito e admitir a reencarnação. O sonho serve como catalisador para um outro tempo e uma outra vida, outra realidade. Lamas (2002, p. 54) diz que “este desejo de imortalidade, por sua vez, é gerado pelo amor a si mesmo e pela angústia da morte, ambos indissociáveis”. O duplo, pode aparecer, então, na tentativa de driblar a morte pelo desejo de viver.

Assim, ao tratarmos o aspecto da reencarnação como uma possibilidade de ressurreição, o texto nos oferece uma revelação mítica através do sonho, pois de acordo com Silva (1984, 192-193):

A ressurreição é um dos aspectos do mito da imortalidade, crença arraigada nas profundezas psíquicas do homem e verificável nas lendas e mitos dos povos antigos. As múmias egípcias, providas de alimentos, roupas, transporte e criadagem, atestam a convicção de que a morte não é o fim de tudo. (Silva, 1984, 192-193)

O duplo como o ressuscitado e/ou reencarnado imprime o sentido de manutenção de uma memória que atravessa os percursos do imaginário e da história coletiva. Contudo, a presença da morte enunciada vem estabelecer esse paralelo de superação de um estado psíquico que atravessa o sonho e deixa marcas.

Por fim, vejamos o resultado do encontro com o duplo:

Fiquei feliz com a descoberta, tudo não passava de um transformar contínuo, não era simples? E agora? lembrei-me de perguntar. O que vou ser agora? No fundo do seu sorriso senti uma certa malícia que me fez sorrir também. Você vai ver, respondeu sem palavras. Levantou a mão espalhada, que eu esperasse: Você vai ver. No seu passo que mal tocava o chão, foi descendo a montanha, a silhueta esguia e reta seguindo a mesma trilha da subida. Mesmo sem distinguir-lhe as feições pude adivinhar que estava sorrindo quando me olhou pela última vez antes de se integrar ao rio. Você vai ver. Não me dirá nunca, pensei, mas isso não tinha mais importância, eu estava contente ali na montanha de sol, mascando um favo de mel, fechei os olhos. Dormi (Telles, 2010, p. 38).

Compreende-se, assim, a presença de um duplo afetivo, conforme explica Lamas (2002, p. 57):

Nos *duplos afetivos*, há uma sintonia, afinidades, ou seja, um sentimento caloroso, espontâneo e o reconhecimento de um equilíbrio profundo entre os dois seres. [...] O sujeito se reconhece (de passagem) num outro, sem antagonismos, nem interpretações alucinatórias. Percebemos nesta categoria que, no momento em que existe um afrontamento profundo com as questões da existência, o equilíbrio entre os duplos se quebra. (grifo da autora).

A felicidade do encontro, a identificação e a criação da atmosfera do sonho resultaram na transform(ação) frente ao duplo. O sonho na narrativa é um recurso da ação que não consegue ser concretizada na realidade. Para Freud (1900, p. 158), “o sonhar toma o lugar da ação, como o faz muitas vezes em outras situações da vida”. A ação gera mudança e, no sonho, a passagem de um estado a outro depende do fluxo de ideias inconscientes que vão se modificando de acordo com o que acontece no estado

de vigília. Na perspectiva do duplo afetivo, após o encantamento, a ausência de resposta sobre o futuro da existência provoca a quebra através do afastamento entre a sonhadora e a figura misteriosa reproduzida.

Em relação ao “transformar contínuo” citado no texto, lemos o aspecto da morte como a metamorfose final. Retoma-se a Silva (1984, p. 177) quando diz que “a consciência da própria morte aguça-lhe o desejo de perdurar, tanto em sua existência aqui e agora, como em algum outro lugar, além da vida”. O ensejo em perdurar torna-se o motivo para que o desejo se realize, como nos mostra a narrativa. Acrescenta-se o aspecto cíclico entre sonho e realidade, adormecer e acordar, ao fato de poder considerar os propósitos inconclusivos da finitude, já que a narradora se separou do seu duplo e o ato de voltar a dormir sugere uma tentativa de continuidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A identificação do duplo na perspectiva dos sonhos buscou sustentação na concepção imaginativa de uma ficção que encontra eco na realidade e sublinha no tempo os episódios figurativos. Vimos que o sonho é capaz de se tornar um mecanismo de propagação de elementos que circundam o insólito e experiências que envolvem corpo, alma, escolhas, destino e principalmente subjetividade. Isto porque a escrita de Lygia Fagundes Telles consegue nos levar a espaços profundos do imaginário e passeia pela atmosfera da memória no vislumbre da reflexão.

Desse modo, os textos destinados à manifestação de processos oníricos e à possibilidade de suspensão sobre o tema do

duplo nos levam, ainda, a considerar os aspectos primitivos da condição humana, ou seja, a compreender a duplicidade através de um caráter psíquico que interfere na capacidade de reprodução das ideias cotidianas. A partir disso, foi possível atribuir significações à simbologia animal, como parte intrínseca ao reflexo do ser humano, e a aspectos como a morte e os seus desdobramentos no imaginário.

Por outro lado, no caminhar dos estudos, surgiu a questão sobre o que representa o sonho na perspectiva da psicanálise. De alguma forma, o desejo revela-se como fator de causa e, nos contos, logo nos insiste em uma incógnita que permite a formação do duplo como resquício de um trauma, seja pelo reconhecimento de um outro em si mesmo, como em “Era um Leão”, ou de si mesmo em um outro, como em “O Sonho”. Infere-se, então, que aquilo de que se fala resvala no desejo, que é o grande mistério que circunda os processos relacionados ao inconsciente, inclusive nos sonhos. Assim, Lygia aponta em sua literatura a (in)capacidade do ser humano em lidar com as questões de uma existência que é, também, pautada em condições desejantes.

Logo, considera-se que, através do sonho, o duplo emerge devido às conjunturas dos processos oníricos e, na literatura, os conteúdos simbólicos produzidos pelo sonho ficcional imprimem espaços que ampliam a dimensão subjetiva de um “eu” que narra. Salienta-se que a estilística de Lygia mais a aproxima que a distancia da perspectiva da narrativa, ademais, esse mesmo estilo transforma a escrita de um “eu” em “outro(os)”. Enfatiza-se,

então, o sonho como um mecanismo de encontro com esse “eu/ outro”, contudo, o duplo, como um conteúdo manifesto, funcionaria como fator simbólico do inconsciente, e o sonho, através da censura, promove alternativas de barrar o seu real significado.

REFERÊNCIAS

.....

BIRCK, C. **O Duplo na Literatura e na Psicanálise**: entre o terror e o fascínio. 2017. 123 f. Tese (Doutorado em Teoria Psicanalítica). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

BRUNO, B. **O Duplo na Literatura**: o Duplo na Literatura. 2024. 111 f. Mestrado. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2024.

FREUD, S. **A Interpretação dos Sonhos**. Comentários e notas de J. Strachey. Rio de Janeiro: Imago, [1900] 1996. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. v. 5.

FREUD, Sigmund. **O 'Estranho'**. Comentários e notas de J. Strachey. Rio de Janeiro: Imago, [1919] 1996. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud v. 17.

HENDERSON, J. L. Os mitos antigos e o homem moderno. *In*: JUNG, Carl Gustav (Org.). **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1964] 2008, p. 230-271.

JAFFÉ, A. O simbolismo nas artes plásticas. *In*: JUNG, Carl Gustav (Org.). **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1964] 2008, p. 104-157.

JUNG, C. G. Chegando ao inconsciente. *In*: JUNG, Carl Gustav (Org.). **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1964] 2008, p. 20-103.

LAMAS, B. **Lygia Fagundes Telles**: Imaginário e a escritura do duplo. 2002. 296 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

PROCHET, N. De que são feitos os sonhos? **Cadernos de Psicanálise** - CPRJ, Rio de Janeiro, v. 35, n. 28, p. 11-25, jan./jun., 2013. Disponível em: <https://pepsic.bvsalud.org/pdf/cadpsi/v35n28/a01.pdf>. Acesso em: 10 out. 2025.

SILVA, V. M. **A metamorfose em Lygia**: processos de metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles. 1984. 217 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1984.

TELLES, L. F. **A Disciplina do Amor**: memória e ficção. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FLOR AMOROSA, DECLARAÇÃO DE SÍMBOLOS: UMA ANÁLISE DO IMAGINÁRIO POÉTICO NA CANÇÃO DE CATULO DA PAIXÃO CEARENSE

Byanca Borges de Araújo Cardoso
Josenildo Campos Brussio

.....

INTRODUÇÃO

Ao longo da história, o ser humano precisou encontrar meios para expressar as suas crenças, seus mitos e seus feitos, seja através de desenhos em paredes de cavernas ou por danças e músicas. Segundo Fischer (1987, p. 20), a “[...] arte é quase tão antiga quanto o homem” e sempre foi uma forma de expressão da humanidade em suas mais diversas manifestações. Nesse ínterim, Duarte Júnior (1994, p. 136) complementa que a “[...] arte está com o homem desde que este existe no mundo, ela foi tudo o que restou da culturas pré-históricas”.

A relação do homem com a música vem desde a antiguidade, pois ela desempenha um papel influenciador na construção do indivíduo, contribuindo nos aspectos cognitivos, emocionais, sociais e culturais. Ela atua como ferramenta de

desenvolvimento pessoal, expressão de identidade e veículo de comunicação e conexão entre culturas.

Nesse contexto, a música é uma maneira de expressão literária, já que a literatura possui um objetivo semelhante, ou seja, ela é uma ferramenta que contribui para a formação do ser humano, contribuindo no seu desenvolvimento integral. Conforme Zilberman (2012, p. 148), a “leitura ajuda o indivíduo a se posicionar no mundo, a compreender a si mesmo e à sua circunstância, a ter suas próprias ideias. Mas a leitura da literatura é ainda mais importante: ela colabora para o fortalecimento do imaginário de uma pessoa”.

Desta maneira, a literatura, cantada, escrita, ou encenada, adquire um importante papel para a formação crítica do indivíduo e consequentemente da sociedade, pois “[...] é com a imaginação que solucionamos problemas. Com efeito, resolve-se dificuldades quando recorremos à criatividade, que, aliada à inteligência, oferece alternativas de ação” (Zilberman, 2012, p. 148).

Assim, a literatura e a música possuem uma história longa e ancestral que passa por muitas épocas e culturas. A compatibilidade da música com o homem é profunda, visto que este obtém o primeiro e o mais antigo instrumento musical: a voz.

Dentro da existência de uma sociedade humana, a voz é verdadeiramente um objeto central, um poder, representa um conjunto de valores que não são comparáveis verdadeiramente a nenhum outro, valores fundadores de uma cultura, criadores de inúmeras formas de arte. (Zumthor, 2005, p. 61).

O Trovadorismo Português (1196/1169) usava a voz como principal instrumento musical para entoar em praças públicas as cantigas, sejam elas de sátiras ou de amor (Saraiva, s.d. p. 37). Sendo assim, essa relação da música com a literatura tem um responsável: o homem, que é a ponte que leva as canções de lugar a lugar, de cultura a cultura e de geração a geração.

Música e literatura são duas formas de expressão artísticas intimamente ligadas à memória, e, conseqüentemente, ao imaginário, cada uma com sua maneira de evocar lembranças e moldar a experiência humana. A música, através de suas melodias e letras, pode desencadear recordações vívidas e emocionais, enquanto a literatura, com suas narrativas e personagens, pode transportar para diferentes épocas e lugares, despertando a imaginação e a memória.

Observando o papel importante da memória na expressão musical, este artigo dialoga com as concepções de Pierre Nora, *Lugar da Memória* (1993), e Maurice Halbwachs, com o seu livro *Memória Coletiva* (2012). A memória e o imaginário estão intimamente ligados, pois são processos mentais que se influenciam mutuamente e são essenciais para o desenvolvimento cognitivo e da experiência humana.

A música é um portal para o imaginário, pois permite que o leitor a encare como uma caixa de lembranças e afetos pessoais, por meio de imagens simbólicas¹. Para embasar esse ponto, teremos as discussões de Gilbert Durand, com a *Antropologia do Imaginário* (2002), Gaston Bachelard, com *A Poética do Devaneio* (1988) e *A Poética do Espaço* (1958), Mircea Eliade, com

1 O símbolo é o resultado da trama entre os imperativos biopsíquicos (refere-se a algo que é ao mesmo tempo biológico e psíquico) e as intimações sociais (Durand, 2002)

O Sagrado e Profano (1991), além de Roberto Pontes, com a teoria da *Residualidade* (1999).

Tomando como base os autores citados, o presente artigo tem por objetivo buscar traços (resíduos) do Trovadorismo Português (1189 ou 1198), na canção “Flor Amorosa”, de Catulo da Paixão Cearense, e identificar símbolos do regime noturno da imagem (Durand, 2002) na música.

Uma vez que analisaremos os “resíduos” na canção “Flor Amorosa”, é importante percorrer, mesmo que brevemente, acerca do conceito de Residualidade, de Roberto Pontes (1999) e sobre o conceito de imaginário, de Gilbert Durand (2002), a fim de esclarecer algumas categorias de análise com as quais dialogaremos.

A Teoria da Residualidade, de Roberto Pontes (1999), trabalha com conceitos formados a partir de resíduos, como o de *cristalização*, *imaginário* e *hibridação cultural*. Tais conceitos fazem parte das operações que servem para explicar determinados fenômenos culturais e literários, ou seja, para elencar traços de uma literatura ou movimento literário de uma cultura antiga em manifestações artísticas contemporâneas.

Uma das operações da Residualidade é a cristalização, que muito contribui para o pensamento da memória coletiva: possui um espaço importante na comunicação, pois, segundo Roberto Pontes, é um ambiente que abriga os símbolos. Tomaremos os símbolos, neste artigo, conforme a Teoria do Imaginário de Gilbert Durand (2002), a qual, *a priori*, nos provoca a refletir

sobre a imaginação. “A imaginação consiste na capacidade mental de criar e recriar, partindo de imagens pré-estabelecidas na mente humana, ou seja, vindouros do *homo sapiens*” (Durand, 2002, p. 41).

Assim, o imaginário, para Durand (2002), refere-se a um sistema estruturado de símbolos, mitos e arquétipos que moldam a nossa percepção da realidade e nossa capacidade de criar representações mentais. Sobre este processo das imagens, busca-se, a partir do trajeto antropológico², símbolos que representam o regime diurno e noturno da imagem. E é nesta perspectiva que analisaremos a canção “Flor Amorosa”, de Catulo da Paixão Cearense.

O presente artigo está estruturado em duas seções. Na primeira, apresentamos inicialmente um breve comentário biográfico sobre o autor, poeta, compositor e músico Catulo da Paixão Cearense, levando em consideração uma de suas canções, “Flor Amorosa”, que é o objeto de análise da presente pesquisa. Na segunda, destacamos alguns aspectos residuais, à luz de Roberto Pontes, com a Teoria da Residualidade, aspectos do período do Trovadorismo Português (1189/1198), na canção “Flor Amorosa”, buscando, através da estrutura antropológica do imaginário, destacar as imagens do regime noturno na canção.

2 O “*trajeto antropológico do imaginário*” é definido por Durand como “a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (2002, p. 41, grifos do autor). O objetivo central do trajeto antropológico do imaginário é não se submeter a um primado ontológico, seja ele objetivo ou subjetivo na busca das motivações simbólicas, posto que, seu pressuposto se assenta numa “gênese recíproca” do simbolismo “[...] que oscila do gesto pulsional ao meio material e social, e vice-versa” (Durand, 2002, p. 41). É no trânsito entre os polos subjetivo (eu bio-písquico) e objetivo (o meio cósmico-social) que aflora o imaginário na psiquê do ser humano.

“FLOR AMOROSA”, UMA DECLARAÇÃO DE SIMBOLOS E RESÍDUOS

A música consegue atravessar as fronteiras geográficas e estabelecer as suas digitais por onde passa, contribuindo para a construção de crenças, mitos e literaturas. Sendo assim, ela é um espelho dos valores, das crenças e das tradições de uma comunidade, fortalecendo os laços sociais e promovendo o senso de pertencimento. Músicas folclóricas, hinos nacionais e gêneros musicais regionais são exemplos disso. Segundo Megale (1999):

[...] enquanto a música folclórica tem um caráter rural, a música popular é essencialmente urbana. É o som da gente dos portos, dos morros, dos trabalhadores braçais e dos empregados em geral. Ela se nutre muitas vezes de essências folclóricas e sofre influências eruditas e também internacionais. (Segundo Megale, 1999)

A canção “Flor Amorosa”, originariamente, é uma obra instrumental, de repertório pianístico, denominada primeiramente como uma polca. A polca foi originada na Bohemia. Era uma dança de andamento moderado, cujo nome derivou-se da palavra checa *pulka* (meio), devido à importância de um passo central em sua coreografia. A primeira polca conhecida foi composta por Fr. Hilma, na década de 1830. Para Ernesto Vieira³ (1899), foi:

3 VIEIRA, Ernesto. Dicionario Musical; *op. cit.*, 1899, p. 421.

Dança originária da Bohêmia, que se vulgarizou extraordinariamente na Europa desde 1840. Foi neste ano que a polca apareceu pela primeira vez em Paris, apresentada no teatro Odeon por um dançarino bohemio chamado Rab. A moda apoderou-se então dela furiosamente e transportou-a para os salões, onde foi por alguns anos a dança favorita. É em compasso 2/4, andamento alegretto, caráter alegre, mas gracioso. (Vieira, 1899)

Mário de Andrade⁴ (1989) acrescenta algumas informações sobre a polca. A principal delas está relacionada à sua introdução no Rio de Janeiro em 1846:

Dança em compasso binário, 2/4, andamento alegre, originária da Boêmia. Silva Leal [1942], tratando da origem da dança, afirma que a polca, na Polônia, foi conhecida como mazurek, 'que vem da Mazawia (...). O compasso da mazurek é em três tempos [...] as figuras e passos são uma série de movimentos complicados com certo sistema de volta, com menos rapidez do que a valsa, a cadência de um motivo em notas picadas em valores desiguais, que requerem grande energia e leveza para boa execução. [...] A primeira polca foi dançada no Rio de Janeiro pela atriz Clara del Mastro, no Carnaval de 1846. Foi ela também que introduziu nesse ano o baile a fantasia. E a polca fora lançada em Paris só dois anos antes por Musard. [...] Em 1847 chamou-se no Rio de 'polca' a uma epidemia que grassou então que a polca estava em moda. (Andrade, 1989, p. 405)

4 ANDRADE, Mário de. Dicionário musical brasileiro; coordenação Oneyda Alvarenga, 1982-84, Flávia Camargo Toni, 1984-89. Belo Horizonte, Itatiaia; [Brasília], Ministério da Cultura; São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo e Editora da Universidade de São Paulo, 1989. [Bibliografia citada nos verbetes, p. 589-633; Bibliografia de Na pancada do ganzá, e do Dicionário musical brasileiro (ordenação original de Mário de Andrade), p. 405 (Coleção Reconquista do Brasil, 2a. série. v. 162).

A Enciclopédia da Música Brasileira é a fonte mais rica em informações e a mais sintética sobre a polca no Brasil imperial, informando também sobre algumas derivações dessa dança em princípios do séc. XX⁵

Originalmente dança rústica da Boêmia (parte do império áustro-húngaro e atual província da Checoslováquia), chegou à capital Praga em 1837. Nesse ano, editou-se a primeira partitura para piano da dança que iria espalhar-se rapidamente pela Europa. Binária de andamento allegro, a polca apresenta melodia saltitante e configuração rítmica baseada em colcheias e semicolcheias com pausas no segundo tempo do binário. No Brasil foi apresentada pela primeira vez em 3 de julho de 1845, no Teatro São Pedro, no Rio de Janeiro RJ. Tornou-se mania, a ponto de ocasionar a formação da Sociedade Constante Polca, no ano seguinte. Começando como dança de salão, a polca logo ganhou teatros e ruas, tornando-se música eminentemente popular. Praticaram-na conjuntos de choro e grandes sociedades carnavalescas. Calado, Irineu de Almeida, Miguel Emídio Pestana, Henrique Alves de Mesquita, Anacleto de Medeiros e Ernesto Nazaré compuseram polcas famosas. Fundindo-se com outros gêneros, chegou a ser polca-lundu, polca-fadinho, polca-militar. Completando o ciclo, ganhou a polca o mundo rural, folclorizando-se.

Originalmente considerada uma polca, a canção “Flor Amorosa” é considerada a primeira música urbana brasileira que evitou os ritmos importados da Europa e também é considerada o primeiro choro⁶.

⁵Enciclopédia da Música Brasileira: *op. cit.*, p. 619. v. 2.

⁶ PERNA, Marco Antonio. *As Raízes das Danças Brasileiras*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1999. Surgiu em 1870, no Rio de Janeiro. Inicialmente não se caracteriza como gênero musical, mas pela forma abrigada com que os músicos tocavam ritmos estrangeiros, como a polca, o tango e a valsa. Tem como característica principal a improvisação instrumental. A partir de 1880, o choro populariza-se nos salões e festas dos subúrbios cariocas. Seus instrumentos

A sua partitura foi publicada 11 dias após a morte de Joaquim Antonio da Silva Callado, sendo sua última música composta. Faleceu em março de 1880, aos 32 anos de idade.

Joaquim Callado é considerado um dos criadores do choro, o “pai do Choro”. Foi pioneiro, e bem pode ser considerado o criador do choro, ao incorporar a flauta aos violões e cavaquinhos. Seu grupo, que ficou conhecido como “O Choro de Calado”, era constituído por um instrumento solista, no caso a flauta, dois violões e um cavaquinho. Aos três instrumentistas de cordas exigia-se boa capacidade de improvisar sobre o acompanhamento harmónico.

A polca “A Flor Amorosa” é uma das músicas mais conhecidas dos repertórios de choro. Em 1880 ainda não havia gravação sonora, e a melodia de Calado apresentava todos os elementos necessários para se enquadrar no que seria o choro que, após a partida do compositor Calado, ganhou reconhecimento.

Em 1902, aconteceu a sua primeira gravação nos estúdios da Casa Edson. Porém, o seu lançamento somente aconteceu em 1904, quando a Casa Edson já se chamava Odeon. A primeira gravação tem o carimbo dos irmãos Eymard, que, em primeira instância, gravou a música com as características de como ela era assobiada pelo povo, ou seja, a polca de Calado, dando a entender como ela era reproduzida de 1880 até a entrada do séc. XX, quando teve a sua primeira gravação sonora. Logo após, a canção foi aprimorada com os versos de Catulo da Paixão Cearense.

originais são o violão, a flauta, o cavaquinho e a clarineta, com o acréscimo do pandeiro na década de 1930, com o surgimento dos conjuntos “regionais”. Extremamente melódico e não possuindo o ritmo bem-marcado como no samba, é mais difícil de se dançar. (Pena. 1999, p. 50)

O cuidado com que a canção foi gravada demonstrava o quanto era popular. Havia andamento vivo e grupo instrumental de sopros, destacando-se flauta, requinta, bombardino, piston (trompete) e tuba. A composição ganharia posteriormente outras gravações instrumentais e, em 1913, teve o seu primeiro registro em versão com letra, na composição de Catulo da Paixão Cearense, carimbando em seu álbum de Modinha como uma, dentre várias, das suas principais criações. A gravação de “Flor Amorosa” de Catulo foi a primeira gravação da empresa Byington & Cia., representante da gravadora americana Columbia, no Brasil.

Entre os meses de março e abril de 1949, Jacob do Bandolim gravou pela gravadora Continental a canção “Flor Amorosa” como parte do seu quarto e último disco. Nesta gravação, podemos perceber o quanto a canção foi modificada desde a gravação dos irmãos Eymard.

Uma das gravações que mais contribuíram para a popularização dos versos de Catulo foi a de Francisco Carlos, o El Broto, em 1959, para o filme *Esse milhão é meu*. A proposta do produtor do filme era a de que Francisco Carlos utilizasse uma música bem antiga. Então, esse foi ao diretor artístico da Rádio Nacional, Paulo Tapajós, para que indicasse alguma música, pois ele era um grande conhecedor do repertório nacional da velha guarda. Paulo Tapajós indicou a canção “Flor Amorosa”, melodia de Joaquim Calado e letra de Catulo da Paixão Cearense. A essa altura, a música já tinha caído no esquecimento do povo brasileiro, mas, com a recente gravação e introdução dela ao filme, a música voltou aos lábios das pessoas.

Em 1977, a rede Globo lança a novela *Nina*, que trouxe em sua *playlist* diversos choros, dentre eles, a canção de Calado e Catulo, interpretada pela cantora Maria Martha, gerando um sucesso certo.

Desta forma, de autoria de Catulo da Paixão Cearense e Joaquim Calado, “Flor Amorosa” tornou-se amplamente conhecida no Brasil por versões de nomes famosos.

A canção “Flor Amorosa” está na história musical do povo brasileiro e ganhou inúmeras interpretações de artistas brasileiros, como os Irmãos Eymard (1902), que fizeram a primeira gravação, e outros nomes como Jacob do Bandolim (1949), Altamiro Carrilho (2010) e Maria Martha (1977). Outras gravações notáveis são as de Abigail Parecis (1929) e interpretações mais recentes de artistas como Lenine Santos e Marco Antônio Bernardo.

A memória, segundo Maurice Halbwachs (2012), pode ser interpretada como reminiscências do passado que surgem no presente, no pensamento de cada sujeito, ou como forma da nossa capacidade de guardar quantidade de informações de fatos que foram vividos no passado, devido ao nosso convívio social com outras pessoas.

As lembranças precisam de uma comunidade, pois são construídas pelo convívio social. A impressão individual é base nas memórias de outras pessoas que estão compondo o mesmo grupo/comunidade da qual estamos inseridos para completar a nossa própria percepção dos acontecimentos, como afirma Halbwachs (2013):

Não basta reconstituir pedaço por pedaço a imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança. É preciso que esta reconstituição funcione a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando destes para aqueles e vice-versa, o que será possível se somente tiverem feito e continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo. (Halbwachs, 2013, p. 39)

Ao ouvir a canção “Flor Amorosa”, nos sentimos tocados, pois, nela, o compositor retratou sentimentos, impressões e experiências compartilhadas por várias pessoas em todo o mundo: o amor platônico. Além de apresentar a pessoa amada de “rosa orgulhosa, presunçosa, tão vaidosa”, o autor associa sua beleza ao orgulho, mostrando admiração, mas também destacando uma barreira emocional que separa os amantes.

*Em uma taça perfumada de coral
Um beijo dar não vejo mal
É um sinal de que por ti me apaixonei
Talvez em sonhos foi que te beijei*
(Cearense, 1913)

A canção “Flor Amorosa”, de Catulo da Paixão Cearense (1913), além de apresentar a exaltação à mulher amada, também traz as imagens que retratam o imaginário poético, como a taça e a flor. Nota-se que a canção está repleta de imagens que evidenciam a mulher retratada pelo eu-lírico como um ser único e sagrado⁷.

⁷ O espaço sagrado é representado pelo simbolismo referente ao “cosmo” em oposição ao “caos”. “Mas todos esses Cosmos, e cada um de acordo com o seu modo de ser, apresentam uma ‘abertura’, seja qual for o sentido que lhe atribuam as diversas culturas (‘olho’ do Templo, chaminé, torre de fumaça, brahmarandhara etc.) De uma maneira ou outra, o Cosmo que o homem ha-

Nesse sentido, destaca-se o *imaginário*, palavra que abarca o modo de pensar, o modo de sentir, o modo de agir de um certo agrupamento social numa dada época (Durand, 2001). De acordo com o Dicionário de Conceitos Históricos (Silva; Silva, 2006, p. 213-214),

Imaginário significa o conjunto de imagens guardadas no inconsciente coletivo de uma sociedade ou de um grupo social; é o depósito de imagens de memória e imaginação. Ele abarca todas as representações de uma sociedade, toda a experiência humana, coletiva ou individual: as ideias sobre a morte, sobre o futuro, sobre o corpo. Silva; Silva, 2006, p. 213-214),

Para Gilbert Durand (2001), “é um museu mental no qual estão todas as imagens passadas, presentes e as que ainda serão produzidas por dada sociedade”. O imaginário é parte do mundo real, do cotidiano, não é algo independente. Na verdade, ele diz respeito diretamente às formas de viver e de pensar de uma sociedade.

As imagens que o constituem não são iconográficas, ou seja, não são fotos, filmes, imagens concretas, mas sim figuras de memória, imagens mentais que representam as coisas que temos em nosso cotidiano. Ao longo do tempo, as culturas acabavam dialogando por meio de contatos umas com as outras e, sendo assim, influenciando-se mutuamente, num processo chamado *hibridação cultural* (Pontes, 1999).

Esse termo está relacionado ao processo de contato de uma cultura com a outra, especificamente na literatura, e à influência que uma pode gerar sobre a outra no decorrer do tem-

bita – corpo, casa, território tribal, este mundo em sua totalidade – comunica-se pelo alto com um outro nível que lhe é transcendente” (Eliade, 1992, p. 144)

po, resultando em modificações em suas particularidades, de maneira que geram culturas híbridas, isto é, culturas formadas por elementos de diferentes fontes (Pontes, 1999).

As criações artísticas, intelectuais e científicas do *homo sapiens* são regidas por três fatores fundamentais: a imaginação, o imaginário e a imagem, de acordo com o pensamento do antropólogo Gilbert Durand (2002). A imaginação consiste na capacidade mental de criar e recriar, partindo de imagens pré-estabelecidas na mente humana. Sobre este processo dinâmico das imagens: “[...] pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de formar imagens. Ora, ela é antes a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, e sobretudo a faculdade de libertar-se das imagens primeiras, de mudar as imagens” (Bachelard, 1990, p. 1), com o intuito de pôr a imaginação em movimento dinâmico criativo.

O imaginário, por sua vez, trata desse conjunto de imagens criadas e recriadas pelo percurso existencial do *homo sapiens*, e, justamente no imaginário, processam-se as relações das imagens que dão subsídios para a organização do pensamento cultural. As imagens não partiram do nada, nem são privilégio da contemporaneidade, ao contrário, as imagens que compõem o imaginário são ressonâncias de formas, *a priori*, que constituem o inconsciente coletivo da humanidade.

Segundo Gaston Bachelard (1990, p. 14): “[...] as imagens são, do nosso ponto de vista, realidades psíquicas. Em seu nascimento, em seu impulso, a imagem é, em nós, o sujeito do verbo imaginar”. No intuito de enlaçar estes conceitos, transcrevemos as palavras de Maria T. Strôngoli (2003):

[...] a imagem é a representação de realidades do mundo físico, mental ou emocional; a imaginação, a faculdade de perceber, reproduzir e criar essas imagens; o imaginário, a maneira como tal faculdade é operacionalizada para construir o repertório das experiências sensíveis e inteligíveis da casa indivíduo. (Strôngoli, 2003, p. 118)

Para adentrarmos nos estudos do imaginário, é necessário conhecer os conceitos dados acima, como, também, os conceitos de mito, símbolo e arquétipo. Símbolos são ícones linguísticos constituídos de significante e significado que expressam determinadas imagens. “Em outros termos, um símbolo é uma coisa que representa outra coisa” (Augras, 1967, p. 1). Estas imagens podem ser superficiais, constituindo a representação de elementos prosaicos da vida humana, como podem ter uma conotação profunda. As imagens profundas do imaginário simbólico foram denominadas de arquétipos.

Segundo Jung (2000), os arquétipos são imagens primordiais contidas no imaginário do *homo sapiens*. “Estes produtos nunca ou raramente são formados, mas sim componentes de mitos que, devido à sua natureza típica, podemos chamar de ‘motivos’, ‘imagens primordiais’, ‘tipos’ ou ‘arquétipos’” (Jung, 2000, p. 155). Os mitemas arcaicos são tomados tanto de forma individual, retomando imagens que representam a vivência pessoal complexa ou saudosa, como também podem ser expressões mais profundas que remontam as lembranças arcaicas da humanidade, ou seja, trata-se de imagens primordiais do inconsciente coletivo (Jung, 2000).

Os símbolos, juntamente com as imagens profundas – arquétipos –, são usados pela imaginação dinâmica inventiva do homem para dar significado à existência humana por meio da

criação mítica. O mito, por sua vez, trata de narrativas que têm como objetivo explicar ou traçar uma premissa simbólica sobre a origem das coisas insondáveis para a mente humana, como, também, suscita um fundamento para a moral e o ensino ético de uma determinada cultura. “O mito é feito de pregnância simbólica dos símbolos que põe em narrativa: arquétipos ou símbolos, ou então, sistemas anedóticos” (Durand, 1996, p. 85).

Todo este arsenal de conceitos ligados ao imaginário tem como objetivo desesperado vencer o aspecto terrificante da passagem do tempo e a vigência intransferível da morte inerente a cada ser humano. “A morte é, realmente, o acidente contra o qual ninguém pode lutar, mas posto a serviço do imaginário, desvenda universos inimagináveis, que se rebelam contra a ordem estabelecida” (Nóbrega, 2011, p. 22).

Os símbolos que expressam os aspectos terríveis da dinâmica da passagem do tempo se dividem em três grandes temas: os símbolos *teriomórficos*, relativos à animalidade; os *nictomórficos*, relativos à noite; e os *catamórficos*, referentes à queda, que se expressam por um castigo que vem como consequência de uma falha moral (Pitta, 2005).

*Flor amorosa, compassiva, sensitiva, vem, porque
És, uma rosa orgulhosa, presunçosa, tão vaidosa
Pois olha a rosa tem prazer em ser beijada, é flor, é flor
Oh, dei-te um beijo, mas perdoa, foi à toa, meu amor
(Cearense, 1913)*

O termo “flor”, empregado por Catulo (1913), está integralmente conectado ao tratamento dado à mulher. O arquétipo da flor está ligado ao regime noturno e à estrutura mística. Representa a manifestação do princípio passivo e feminino da vida:

a beleza, a renovação, a harmonia e a intimidade. Este arquétipo está ligado à imagem da taça, na qual introduz o pensamento de descida, de queda: “[...] a imaginação noturna é, assim, naturalmente levada da quietude da descida e da intimidade, que a taça simbolizava, à dramatização cíclica na qual se organiza um mito do retorno⁸” [...] (Durand, 2002. p. 279).

Nestes mesmos versos, há a presença de resíduos de um período remoto, que, neste caso, trata-se das características das cantigas de amor, do Trovadorismo Português (1189/1198). Vale ressaltar que o conceito de “resíduos”, ao qual nos referimos, foi retirado do livro *Marxismo e Literatura*, de Raymond Williams (1979), termo que nos parece estar muito voltado para o aspecto espiritual, imaterial, não transmitindo a ideia de indissolubilidade daquele a que, aparentemente, se opõe ao material. Vejamos a definição de Williams para resíduo:

Por “residual” quero dizer alguma coisa diferente do “arcaico”, embora na prática seja difícil distingui-los. Qualquer cultura inclui elementos disponíveis do seu passado, mas seu lugar no processo cultural contemporâneo é profundamente variável. Eu chamaria de “arcaico” aquilo que é totalmente reconhecido como um elemento do passado, a ser observado, examinado, ou mesmo, a ser “revivido” de maneira consciente, de uma forma deliberadamente especializante. O que entendo pelo “residual” é muito diferente. O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está vivo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento ativo do presente. Assim, certas experiências, significados e valores que não se podem expressar, ou verificar subs-

8 O “eterno retorno”, na teoria de Gilbert Durand, é um ciclo presente no imaginário humano, revelando a estrutura temporal cíclica do mito e da mitologia. É um “mito do retorno”, onde o tempo não é linear, mas sim um ciclo de nascimento, morte e renascimento, presente em diversas manifestações culturais. (Durand, 2002)

tancialmente, em termos da cultura dominante, ainda são vividos e praticados à base do resíduo – cultural bem como social – de uma instituição ou formação social e cultural anterior. (Williams, 1979, p. 125)

O residual seria, então, tudo aquilo formado no passado, mas passível de ser constantemente retomado, de forma inconsciente ou consciente, por indivíduos de um grupo ou camada social, de modo a ser tido como algo próprio mesmo das épocas posteriores ao seu surgimento.

Dessa forma, Catulo, ao escrever em seus versos “*Flor amorosa, compassiva, sensitiva*” [...] “*Oh, dei-te um beijo, mas perdoa, foi à toa, meu amor*”, na canção “Flor Amorosa”, remete às características das cantigas de amor do Trovadorismo Português (1189/1198).

Para compreendermos melhor, temos que adentrar no contexto histórico no qual o movimento literário Trovadorismo está inserido, que engloba, em linhas gerais, o sistema político, econômico e social denominado de Feudalismo, que, por sua vez, traz a condição de suseranos/vassalo, o ideal de amor cortês, trovador e vassalagem amorosa. Esses aspectos ocorrem no período da História chamado de Idade Média. Leite, em *Vinicius de Moraes: Ressonâncias do trovadorismo na poesia brasileira* (2014, p. 21), nos afirma que:

A Idade Média inicia-se com a queda do império Romano ocidental no século V, estendendo-se até o fim do século XIV ou início do século XV. Sendo assim, quando referimo-nos a “medieval” estamos remetendo-nos a dez séculos de cultura, que, obviamente, não são homogêneos na sua organização social e nas suas produções culturais. Pensando nisso, a forma de ver a Idade Média como um bloco

único que separa a idade clássica da idade moderna pode ser explicada, provavelmente, devido ao desconhecimento sobre o período e pela forma pejorativa com que se lê a Idade Média. (Leite, 2014, p. 21)

Boa parte dos poemas produzidos nesse período eram apenas de caráter oral, já que a maioria das pessoas não tinham domínio da escrita, o que facilitou para que muitos textos não tenham chegado aos nossos dias. Paio Soares de Taveirós, nos remetendo a Portugal, é considerado um dos precursores do Trovadorismo, ao escrever a cantiga da ribeirinha. Merçon (2014, p. 4) complementa:

A poesia ressaltava-se no Trovadorismo. Através das cantigas, compunham-se textos líricos repletos de paixão, sofrimento pela amada (geralmente de casta mais nobre que a do trovador), angústia pela partida do amado para as grandes batalhas ou sátira e ridicularização de algum nobre ou situação vivida na corte. [...]. (Merçon, 2014, p. 4)

As cantigas eram divididas em dois blocos, a lírica e a satírica, que por sua vez também se dividiam: na poesia lírica, a cantiga de amor e a cantiga de amigo; na satírica, a divisão é entre a cantiga de escárnio e a cantiga de maldizer. De forma sucinta, podemos dizer que a cantiga de escárnio é caracterizada por uma sátira mais sutil, indireta, no qual não há individualização e utiliza-se ambiguidade, já a cantiga de maldizer é direta, muitas vezes citava-se o nome da pessoa ridicularizada, possuindo caráter até mesmo difamatório.

Na poesia lírica, canta-se o amor, como Merçon (2014) explica na citação supracitada. A mulher é idealizada e assume papel relevante nos versos. Muitas vezes esse amor não pode ser

concretizado devido a posição social superior feminina. Com isso, o eu-lírico clama, expõe seus sentimentos e sofrimentos causados por esse amor. O homem torna-se, assim, vassalo da mulher amada, expressão que vem do feudalismo, no qual o senhor feudal distribuía terras entre os seus vassalos, e os últimos lhe juravam fidelidade e servidão. Nesse sentido, vassalagem amorosa seria o sentimento de dependência, submissão e obediência amorosa.

Sabe-se que o lirismo das cantigas trovadorescas se firmou entre 1250 e 1350. E, para que elas não se perdessem no tempo, as letras passaram a partir daí a serem transcritas em cadernos, ou seja, foram arquivadas em coletâneas de canções – essas eram nomeadas Cancioneiros. Podemos destacar os três mais importantes: “Cancioneiro da Ajuda” (o mais antigo, com 310 cantigas- quase todas de amor); “Cancioneiro da Biblioteca Nacional” (também chamado de “Colloci-Brancutti”, com 1647 cantigas divididas em 4 tipos); e, por fim, “Cancioneiro da Vaticana” (inclui 1205 cantigas de escárnio e de maldizer, de amigo e de amor). Spina nos afirma que:

Do ponto de vista estético, dissemos que a penetração da poesia cortês da França meridional nas terras galego-portuguêsas desde a juventude de D. Sancho I, vem estimular e aperfeiçoar a primitiva criação poética – representada pelos chamados cantares d’amigo, d’amor e as cantigas d’escárnio e maldizer. (Spina, 1966, p. 14).

Nas cantigas de amor, o eu-lírico era masculino e o relacionamento tinha como base o respeito, dentro dos padrões medievais, e, como característica principal, a vassalagem e a servidão amorosa – que eram próprias do sistema feudal de vida

existente na idade média. O trovador presta seu serviço à dama, exaltando-a, sendo obrigado à medida, ou seja, o autodomínio das emoções. Vivia um amor insatisfeito, visto que nunca era correspondido.

Quer'eu en maneira proençal fazer agora um cantar
d'amor e querei muit'i loar mia sennhor, a que prez nem
fremusura non fal, nen bondade, e mais vos direi en: tan-
to a fez Deus comprida de ben que mais que todas lãs do
mundo val. Ca mia senhor quisso Deus fazer tal quando a
fez, que a fez sabedor de todo bem e mui gran valor e con
todo est'é mui comunal, ali u deve; er deu-lhi bon sen e
dês i non lhi fez pouco de ben, quando non quis que lh'o
outra foss'igual. (D. Dinis, 1261, p. 103)

Na cantiga de amor de D. Dinis, logo notamos a influência provençal, ou seja, ele compõe uma cantiga de amor à maneira dos provençais, para louvar a sua *senhora*, ou seja, a mulher amada. Há total idealização da mulher, desde os dotes físicos até sua capacidade intelectual. A mulher é vista como fruto da criação de Deus: assim se manifesta todo teocentrismo presente.

Voltando aos versos de Cearense (1913), “Um beijo dar não vejo mal” e “É um sinal de que por ti me apaixonei”, as expressões *rosa* e *flor* são formas de tratamento, de cordialidade e desejo. O eu-lírico, na canção de Catulo da Paixão Cearense (1913), deixa claro o desejo de beijá-la, assim como se beija uma flor. Nota-se o pedido de desculpa por ter ocasionado um beijo roubado, expressando o seu desejo íntimo pela flor, por sua amada.

Os versos “*Pois olha a rosa tem prazer em ser beijada, é flor, é flor*” e “*Oh, dei-te um beijo, mas perdoo, foi à toa, meu amor*” apresentam a imagem do beijo, na qual produz tranquilamente a

imagem do eu-lírico beijando a amada e/ou a imagem de um beija-flor beijando a rosa. Dessa forma, representa-se o símbolo do beija-flor, que simboliza leveza, alegria, conexão e a busca por “néctar” e experiências prazerosas – arquétipo do voo, da liberdade, em que consta nos argumentos de Durand (2002) acerca do símbolo das asas dos pássaros:

A pureza celeste é, assim, a característica moral do levantar vôo, como a mancha moral era a característica da queda. e compreende-se e perfeitamente a reversibilidade terapêutica deste princípio em Desoille, para quem toda a representação psíquica da imagem do levantar vôo é indutora ao mesmo tempo de uma virtude moral e de uma elevação espiritual. (Durand, 2002, p. 133)

Desta forma, o pássaro é um símbolo ascensional que permite a subida e a liberdade. De acordo com Durand, o pássaro geralmente é visto menos como um animal e mais como um acessório para a asa. Ainda, segundo o autor, a asa é “o símbolo ascensional por excelência” (Durand, 2002, p. 130) e o símbolo tende a ser visto não pelo substantivo, mas pelo verbo, nesse caso o *voar*. Para Jung (2016), o pássaro é um “símbolo de transcendência”⁹ (Jung 2016 p. 195).

O pássaro, sendo representado pela imagem do beija-flor, tem o objetivo de alcançar a libertação do homem, e, neste caso, o eu-lírico busca livremente beijar a sua amada, sendo, carinhosamente, chamada de rosa.

9 “Símbolos de transcendência” são aqueles que representam a luta do homem para alcançar o seu objetivo. Fornecem os meios através dos quais os conteúdos do inconsciente podem penetrar no consciente e são também, eles próprios, uma expressão ativa destes conteúdos. (Jung, 2016, p. 195)

*Em uma taça perfumada de coral
Um beijo dar não vejo mal
É um sinal de que por ti me apaixonei
Talvez em sonhos foi que te beijei
Se tu puderes extirpar dos lábios meus
Um beijo teu, tira-o por Deus
Vê se me arrancas esse odor de resedá
Sangra-me a boca, é um favor, vem cá
(Cearense, 1913)*

Nos versos acima, tem-se a imagem da taça, que está ligada à abundância, receptividade, feminilidade e capacidade de conter e nutrir. Além de trazer a ideia de algo sagrado e único, Jung (2016) evidencia, em seu livro *O Homem e seus símbolos*, a taça como um objeto que exprime o sagrado, o que dá ascensão aos céus, visto que uma das cenas mais divinas para os católicos é a cena da última ceia. Assim, o cálice, a taça, se tornou uma referência de algo dividido, único e sagrado.

O rito que mais se conservou e que ainda guarda, para os devotos católicos, o sentido essencial dos mistérios da iniciação é a elevação do cálice. Este ritual foi descrito pelo Dr. Jung no seu “O Simbolismo da Transformação na Missa”: “A elevação do cálice para o alto prepara a espiritualização.... do vinho. Isto é confirmado pela invocação do Espírito Santo, que se segue imediatamente... A invocação serve para fazer penetrar no vinho o Espírito Santo, pois é Ele que gera, consuma e transforma. (Jung, 2016 p. 185)

Nestes mesmos versos, traz os resíduos cristalizados. A Teoria da Residualidade (1999) de Roberto Pontes chama de *cristalização* a etapa de refinamento de um elemento do passado que está ativo no presente, e que está ativo exatamente porque se adaptou naturalmente ao novo ambiente. Observa-se que “re-

finamento” não significa que algo se tornou melhor, mas como se adaptou a outro tempo e/ou espaço – adaptação decorrente de contatos culturais sempre ocorridos com o passar do tempo.

Um dos “refinamentos” que podemos encontrar na canção “Flor Amorosa”, de Catulo da Paixão Cearense, é justamente o amor cortês e platônico presente nas cantigas de amor do Trovadorismo Português (1189/1198). O amor presente é totalmente idealizado, platônico, inacessível. A mulher, na maioria das vezes, atinge a abstração, muitas vezes por pertencer à outra classe social; enquanto ele era, quando muito, fidalgo. O trovador confessa sempre seu próprio sofrimento, que de tão profundo o levava a desejar a morte como única saída para tanta dor e desespero.

Na cantiga abaixo, escrita por Pero da Ponte, na primeira metade do século XIII, nota-se que o trovador não tem esperança de ser correspondido. Outra importante característica abordada é como o trovador referia-se à beleza física da mulher, que, para ele, não era um aspecto tão importante.

Senhor do corpo delgado, en forte pont’eu fui nado! que
nunca perdi cuidado nen afan, dês que vos vi. En forte
pont’eu fui nado! senhor, por vós e por mil! Con est’afan
tan longado, en forte pont’eu fui nado! Quevos amo sen
meu grado e faço a vós pesar i. En forte pont’eu fui nado,
senhor, por vós e por mi! (Pero da Ponte, p. 273).

Nota-se que, na cantiga acima, é relatada a visão que o trovador tem da vida. Ele chega a desejar a morte a ter um amor incorrespondido. Expressa seus sentimentos à dama, pela qual nunca foi correspondido. Ama-a, pois, contra a vontade, ou seja, pretende fugir à causa do seu sofrimento. Podemos ver estas ca-

racterísticas no terceiro verso da segunda estrofe: “que vos amo sen meu grado”. Causa, assim, desgostos à mulher amada – porque a sua situação social a impediria de quaisquer respostas por ser, na maioria das vezes, casada.

Na canção de Catulo, os versos “*É um sinal de que por ti me apaixonei*” e “*Talvez em sonhos foi que te beijei*” demonstram o amor declarado do eu-lírico pela amada e que a realização do beijo é impossível de acontecer, pois, ao dizer que o beijo foi em sonho, representa que o amor dele somente é vivido pelo eu-lírico, ou seja, não é correspondido. Já o verso “*Sangra-me a boca, é um favor, vem cá*” deixa claro quem para ele, o desejo de ser beijado pela amada é tão grande que ele não importaria sentir dor, a ponto de sangrar a boca, caso um beijo dela ele ganhar.

*Não debes mais fazer questão
Já pedi, queres mais? Toma o coração
Oh, tem dó dos meus ais, perdão
Sim ou não? Sim ou não?
Olha que eu estou ajoelhado
A te beijar, a te oscular os pés
Sob os teus, sob os teus, olhos tão cruéis
Se tu não me quiseses perdoar
Beijo algum em mais ninguém eu hei de dar.
(Cearense, 1913)*

O trecho acima apresenta características da vassalagem medieval, que seria o sentimento de dependência, submissão e obediência amorosa que estão presentes nas cantigas de amor. Na cantiga de amor, o eu-lírico é masculino e apresenta a vassalagem amorosa perante a mulher, que é idealizada, e o ambiente é palaciano, como o próprio nome diz. É o amor que vem sendo

cantado, como podemos observar em trecho de outro poema de D. Dinis. Vejamos:

Quer' eu em maneira de proençal fazer agora um cantar
d'amor, equerreimuit' i loar mia senhor a que prez nem
fremosuranomfal, nem bondade; e mais vos direi em: tan-
to a fez Deus comprida de bem que mais que todas las do
mundo val. (D. Dinis, [s. d.])

Percebemos a devoção do eu-lírico perante a mulher amada, que conserva inúmeras qualidades, entre elas as de formosura, sabedoria, bondade e valor sem igual. A voz do poema se coloca em posição de vassalo daquela que despertou o seu amor. O amor, nesse período, é denominado como cortês, que, segundo Paz (*apud* Leite, 2014, p. 2) está relacionado a:

Diferença medieval entre corte e villa. Não o amor villano – copulação e procriação –, mas sim um sentimento elevado próprio das cortes senhoriais. Os poetas não o denominaram, amor cortês; usaram a expressão *fin'amors*, quer dizer, amor purificado, refinado. Um amor que não tinha por fim nem o mero prazer carnal nem a reprodução [...]. [Paz *apud* Leite, 2014, p. 2)

Nesse contexto, o trovador é o vassalo, a mulher do poema, uma espécie de senhor feudal, que tinha toda a lealdade do primeiro. O verso “*Olha que eu estou ajoelhado*”, na canção de Catulo, demonstra essa vassalagem e submissão à amada, além de transmitir um pedido de compaixão, uma súplica, ou misericórdia. É o mesmo que “Tenha pena”, “Sinta compaixão” no verso “*Ó, tem dó*”. Já o verso “*dos meus ais*”, a palavra “ais”, no plural, se refere aos lamentos, suspiros, dores ou sofrimentos do eu-lírico. É uma forma poética e enfática de expressar uma grande

aflição, geralmente causada por um amor não correspondido ou por uma rejeição.

O eu-lírico, nos trechos “*A te beijar, a te oscular os pés*” e “*sob os teus, olhos tão cruéis*”, da canção de Catulo apresenta a posição de submissão à amada, característica da vassalagem, tornando-a como um ser divino em seu cosmos sagrado¹⁰. A mulher passa ser a *Hierofania*¹¹ do eu-lírico, carregando todo teor divino. E, tudo o que foge dela é considerado profano.

Ao fim, a pergunta final, “*Mas por quê?*”, sintetiza todo o seu desespero e confusão. Ele não consegue entender a razão de ser castigado de forma tão severa por algo que foi motivado pelo amor, que, para ele, era natural ou inofensivo.

Sendo assim, pode-se notar que a construção imagética e residual na canção “Flor Amorosa”, de Catulo da Paixão Cearense (1913), fundamentou a comparação da vassalagem trovadoresca com o amor do eu-lírico, podendo notar a presença de inúmeros símbolos do regime noturno de imagem, como a taça, a flor, e o pássaro, além dos resíduos do Trovadorismo Português, mais especificamente a cantiga de amor.

10 O espaço sagrado é representado pelo simbolismo referente ao “cosmo” em oposição ao “caos”. “Mas todos esses Cosmos, e cada um de acordo com o seu modo de ser, apresentam uma ‘abertura’, seja qual for o sentido que lhe atribuem as diversas culturas (“olho” do Templo, chaminé, torre de fumaça, brahmarandhara etc.) De uma maneira ou outra, o Cosmo que o homem habita – corpo, casa, território tribal, este mundo em sua totalidade – comunica-se pelo alto com um outro nível que lhe é transcendente” (Eliade, 1992, p.144)

11 A hierofania é a manifestação da realidade sagrada, desde o sagrado elementar que se manifesta em objetos – uma pedra, uma árvore – até a mais suprema, como as encarnações dos deuses. “(...) uma veneração da pedra como pedra, um culto da árvore como árvore. A pedra sagrada, a árvore sagrada não é adoradas como pedra ou como árvore, mas justamente porque são hierofanias, porque “revelam” algo que já não é nem pedra, nem árvore, mas o sagrado, o *ganz andere*” (Eliade, 1992. 15)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando a teoria da *Residualidade*, de Roberto Pontes (1999) e *Antropologia do Imaginário*, Gilbert Durand (2002), além de outras concepções de outros teóricos que dialogam com o campo do imaginário, nota-se que a canção “Flor Amorosa”, de Catulo da Paixão Cearense, está inserida na memória coletiva, e é carregada de imagens que exprimem o amor cortês e imagens que representam a liberdade, a feminilidade e o sagrado.

Catulo da Paixão Cearense, um grande poeta, escritor, violeiro, e compositor, é considerado a figura representativa de declamação amorosa em suas canções. Seus versos, carregados de amor, admiração pela mulher amada e sentimentos, retomam as características do amor do trovadorismo.

A canção “Flor Amorosa” apresenta imagens que são facilmente detectadas, pois estão bem alojadas no inconsciente de Catulo e do povo nordestino, refletindo, imagetivamente, a feminilidade e a posição de submissão e exaltação à mulher amada que Catulo desenhou na letra de sua canção.

Sob o olhar da teoria da *Residualidade*, de Roberto Pontes (1990), a canção em estudo também traz resíduos do período Trovadorismo Português (1189/1198), mais precisamente, as cantigas de amor, carregada de lirismo, valorização e exaltação à mulher amada, amor platônico e idealizado.

Dessa forma, nota-se que Catulo, ao escrever “Flor Amorosa”, conseguiu representar, por meio da musicalidade de imagens e resíduos, o sentimento de amor e intimidade tão frequentes no cotidiano das pessoas.

REFERÊNCIAS

.....

AUGRAS, Monique. **A dimensão simbólica**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1967.

ANDRADE, Mário de. Dicionário musical brasileiro. Coordenação de Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni. Belo Horizonte, Itatiaia; [Brasília], Ministério da Cultura; São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo e Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

CEARENSE, Catullo da Paixão. **Sertão em flor**. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1919.

CEARENSE, Catullo da Paixão. **Meu sertão**. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1918.

DINIS, Dom. **Poemas trovadorescos**. Disponível em: <http://www.csbrj.org.br/cultura/classica/antologiaMedieval.htm>. Acesso em: 22 out. 2025.

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. **Fundamentos estéticos da educação**. 3. ed. Campinas: Papirus, 1994.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Tradução de Helder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. 9. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1987.

HALBWCHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2012.

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução de Maria Luiza Appy e

Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

JUNG, C. G. **O Homem e seus Símbolos**. Tradução de Maria Lucia Pinho. 3. ed. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2016.

LEITE, Jonathan Lucas Moreira. **Vinicius de Moraes:**

Ressonâncias do Trovadorismo na poesia brasileira. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2014,

MEGALE, Nilza Botelho. **Folclore brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1999.

MERÇON, Marineis. A redualidade literária das cantigas trovadorescas na música popular brasileira: Uma análise das músicas de Chico Buarque e Caetano Veloso. **Cadernos UNDB**, São Luís, v. 4, 2014.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa através dos textos**. 21. ed. São Paulo: Cultrix, 1986. p. 15.

NÓBREGA, Geralda Medeiro. **O Nordeste como inventiva simbólica**: ensaios sobre o imaginário cultural literário. Campina Grande: EDUEPB, 2011.

NORA, Pierre. **Entre memória e história**: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n. 10. 1993.

PERNA, Marco Antonio. As Raízes das Danças Brasileiras. In: PERNA, Marco Antonio. **As Melhores Dicas de Dança de Salão**. [S. l.]: Edições Del Prado, 1999. P. 49-50.

PONTES, Roberto. **Entrevista sobre a teoria da residualidade**, concedida a Rubenita Moreira, em 05 jun. 2006. Fortaleza, 2006. Mimeografado.

PONTES, Roberto. **Lindes Disciplinares da Teoria da Residualidade**. Fortaleza: Mimeografado, [s/d].

PONTES, Roberto. **Poesia Insubmissa Afrobrasilusa**. Fortaleza: UFC, 1999.

PONTES, Roberto. **Residualidade e Mentalidade na Lírica Camoniana**. Fortaleza: IAPEL, 2000.

PRESENÇA DA LITERATURA PORTUGUESA: época medieval. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1973.

PITTA, Danielle Perin Rocha. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005.

SANTOS, Dulce O. Amarante dos; TURCHI, Maria Zaira. **Encruzilhadas do imaginário**: ensaios de literatura e história. Goiânia: Cânone Editorial, 2003.

SARAIVA, Antônio José; LOPES, Oscar. **História da Literatura Portuguesa**. 5. ed. Porto, Editora Porto, [s. d].

SILVA, Kalina V.; SILVA, Maciel H. Imaginário. *In*: **Dicionário de Conceitos Históricos**. São Paulo: Contexto, 2006. p. 213-218.

SPINA, Segismundo. **Presença de literatura portuguesa**: era medieval. 7. ed. São Paulo. Rio de Janeiro: DIFEL, [s. d.].

STRÔNGOLI, Maria Thereza. O discurso literário, o mítico e o multiculturalismo. *In*: WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Tradução de Waltemir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Editores, 1979. p. 117-121.

VIEIRA, Ernesto. **Diccionario musical**. Lisboa: Lambertini, 1899.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo**: entrevistas e ensaios. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

MARIQUINHAS: CORPO, GÊNERO E PODER NAS RELAÇÕES DE DOMI- NAÇÃO MASCULINAS EM *A TARA E A TOGA*

Juliana da Rocha Silva

Solange Santana Guimarães Morais

.....

INTRODUÇÃO

O episódio que envolve o desembargador João Cândido Pontes Visgueiro, ocorrido em São Luís do Maranhão no século XIX, inscreveu-se tanto na memória social quanto na representação literária. O assassinato da adolescente Maria da Conceição, conhecida popularmente como Mariquinhas Devassa, prostituta de apenas catorze anos, não se limitou a um acontecimento criminal, mas se converteu em símbolo das relações de poder, de gênero e de classe que marcavam a sociedade ludovicense. Décadas mais tarde, Waldemiro Viana transpôs o caso para o espaço ficcional no romance *A Tara e a Toga*, em que a figura de Pontes Visgueiro é revisitada sob a lente da narrativa literária, transformando um crime real em matéria de reflexão artística e social.

Nesse contexto, Maria da Conceição adquire relevância não apenas como personagem secundária da tragédia de sua própria vida, mas como representação simbólica da condição feminina em uma sociedade patriarcal marcada pela desigualdade. Sua morte expõe os limites do corpo feminino diante das estruturas de poder, em que o capital social e jurídico de um magistrado prevalece sobre a vulnerabilidade de uma jovem mulher pobre. Dessa forma:

O crime mais evidente na obra é o homicídio premeditado pelo desembargador Pontes Visgueiro contra sua namorada Maria da Conceição, seguido da ocultação de cadáver. No entanto, caso seja visto com o olhar jurídico de hoje, trata-se de um caso de feminicídio, previsto pela Lei 13.104, de 09 de março de 2015, que em seu *caput* deixa clara sua abrangência, pois “altera o art. 121 do Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940 - Código Penal, para prever o feminicídio como circunstância qualificadora do crime de homicídio, e o art. 1º da Lei nº 8.072, de 25 de julho de 1990, para incluir o feminicídio no rol dos crimes hediondos” (Brasil, 2015 apud Costa, 2020)

A escolha por analisar a personagem Maria da Conceição, portanto, ultrapassa a curiosidade histórica: ela se torna um ponto-chave para compreender como a literatura pode desvelar processos de silenciamento, dominação e violência contra a mulher.

O presente artigo tem como objetivo examinar a construção da personagem Mariquinhas no romance *A Tara e a Toga*, evidenciando como sua trajetória ficcional articula categorias como corpo, gênero e poder. A análise busca responder à seguinte questão: de que modo a representação de Mariquinhas revela os mecanismos de dominação masculina e de exclusão

social que atravessaram o século XIX e que ainda ressoam em debates contemporâneos sobre feminicídio e desigualdade de gênero?

A partir desse recorte, pretende-se mostrar que Mariquinhas, mais do que vítima de um ato brutal, simboliza o peso das estruturas de poder sobre o corpo feminino, revelando como a literatura pode ser compreendida como espaço de denúncia e memória crítica. Assim, a análise de *A Tara e a Toga* permite não apenas revisitar um episódio marcante da história maranhense, mas também refletir sobre a permanência de práticas sociais que reiteram a vulnerabilidade e o silenciamento das mulheres.

CONTEXTO HISTÓRICO DA OBRA

A São Luís do século XIX, cenário em que se inscreve o episódio do assassinato de Mariquinhas por Pontes Visgueiro, era uma cidade profundamente marcada por estruturas sociais rígidas, pelo peso das elites jurídicas e políticas e por uma cultura patriarcal que legitimava desigualdades de gênero e de classe. Como em outras capitais provinciais do período, a presença do judiciário e da elite letrada funcionava não apenas como instância reguladora da vida social, mas também como espaço de ostentação de poder simbólico. Nesse contexto, a figura de um desembargador como Pontes Visgueiro não se limitava ao exercício da função judicial: ele era também expressão de prestígio social, influência política e domínio sobre diferentes esferas da vida pública, como mostrado na obra:

Amâncio da Paixão Cearense confirmou também a confecção do caixão de zinco, assumindo a autoria da soldagem da tampa. [...]. Contou da sua amizade e compadrio com o velho desembargador, padrinho de um de seus filhos [...]. Perguntando sobre por que concordara em soldar a tampa da caixa, mesmo sabendo de seu macabro conteúdo, respondeu que sua lealdade para com o compadre suplantara o seu dever de justiça. (Viana, 2010)

De tal modo, a condição feminina encontrava-se submetida a mecanismos de exclusão e vulnerabilidade. As mulheres eram majoritariamente destinadas ao espaço privado, subordinadas ao controle masculino, com escassas oportunidades de acesso à educação, ao trabalho qualificado ou à participação na esfera pública. Para aquelas que, como Maria da Conceição, viviam às margens da sociedade, restava a prostituição como alternativa de sobrevivência — prática que, embora condenada moralmente e religiosamente, era tolerada socialmente e explorada pelos mesmos homens que publicamente a repudiavam, como Viana explora no enredo: “Esses aí eu conheço, Mariquinhas: é tudo igual. Essa conversinha de indignação, essas promessas de educação, eu sei bem o que é isso: podes apostar que ganhaste mais um freguês.” (Viana, 2010, p. 19)

Tal contradição evidencia o que Bourdieu (2002) descreve como a força da ordem masculina, que naturaliza a dominação a ponto de dispensar justificativas explícitas. Sobre isso Bourdieu relata que:

A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificação: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la. A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça. [...] O mundo social constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão sexualizantes. Esse programa social de percepção incorpora-se a todas as coisas do mundo e, antes de tudo, ao próprio corpo, em sua realidade biológica: é ele que constrói a diferença entre os sexos biológicos, conformando-a aos princípios de uma visão mítica do mundo, enraizada na relação arbitrária de dominação dos homens sobre as mulheres, ela mesma inscrita, coma divisão do trabalho, na realidade de ordem social. (Bourdieu, 2002, p. 9)

É nesse cenário que Waldemiro Viana transforma um fato real em matéria literária. Em *A Tara e a Toga* (2010), o autor recria ficcionalmente a trajetória de Pontes Visgueiro, inserindo no romance tanto os contornos históricos do crime quanto os elementos simbólicos que o elevam a uma reflexão mais ampla sobre poder, violência e sociedade. A transposição do episódio para a ficção literária não se limita a registrar um acontecimento. Como observa Antonio Candido (2014), a literatura se constitui como forma de comunicação social que reflete, tensiona e, por vezes, denuncia os valores de sua época.

Identifica-se no romance uma arte que é social, no qual “depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais” (Candido, 2014, p. 24). Desta maneira, não se convém separar a obra do seu meio

de produção, pois, para a sociologia, a arte é classificada como forma de comunicação, e esse fenômeno também é estudo das ciências sociais. Isso posto, Candido traz o conceito de arte de agregação, a qual nasce da experiência coletiva, incorporando-se a um sistema simbólico já estruturado para que se possa estabelecer a ligação com a sociedade vigente.

A partir das reflexões de Candido (2014), tem-se de forma direta ou indireta a presença da coletividade dentro das obras artísticas, seja determinando a ocasião da obra produzida, seja avaliando a necessidade de ela ser produzida, ou, ainda, as reflexões e questionamentos que dela são retirados. Tem-se na fala de Candido:

Assim, a arte pressupõe um indivíduo que assume a iniciativa da obra. Mas precisa ele ser necessariamente um artista, definido e reconhecido pela sociedade como tal? Ou, em termos sociológicos, a produção da arte depende de posição social e papéis definidos em função dela? A resposta seria: conforme a sociedade, o tipo de arte e, sobretudo, a perspectiva considerada. Se para a atitude romântica a coletividade é criadora, no outro pólo um estudioso contemporâneo, Hauser, acha que as pinturas pré-históricas já demonstram a existência de um artista especializado, uma espécie de feiticeiro-artista, dispensado das tarefas de produção econômica para poder de certa maneira especializar-se. [...] Isto significaria o reconhecimento da sua função social desde as sociedades pré-históricas, sendo preciso notar que Hauser entra pelo terreno da conjectura; mas de qualquer modo sugere o vínculo estreito entre a arte e a sociedade, por meio da diferenciação precoce da função do artista. Poder-se-ia talvez dizer que nas sociedades primitivas ocorre o reconhecimento desta sempre que corresponda a necessidades coletivas. (Candido, 2014, p. 30)

Ao inscrever Mariquinhas na narrativa, Viana (2010) dá visibilidade a um corpo feminino que – mesmo com um olhar masculino – na realidade social, foi reduzido ao silêncio. Se, historicamente, sua morte poderia ter sido absorvida como mais um episódio de violência banalizada contra mulheres pobres, na literatura, ela se torna símbolo da intersecção entre gênero, classe e poder. A personagem encarna aquilo que Judith Butler (2015) chama de “corpos vulneráveis”, sujeitos a serem violados e descartados em função de sua posição social e de sua identidade de gênero. Segundo a autora, “o corpo é um fenômeno social e que, para viver, o corpo tem que contar com o que está fora dele” (Butler, 2015, p. 58).

Assim, compreender o contexto histórico e literário de *A Tara e a Toga* é fundamental para situar a análise de Mariquinhas: uma personagem que, embora marginalizada, se torna central nesse trabalho que apresenta reflexão sobre a sociedade ludovicense oitocentista e, por extensão, sobre a permanência de estruturas de dominação que atravessam a história brasileira.

MARIQUINHAS: CORPO, GÊNERO E PODER

A personagem Mariquinhas, no romance *A Tara e a Toga* (2010), ocupa um espaço que, à primeira vista, poderia parecer secundário, mas se revela fundamental para compreender as dinâmicas de poder que estruturam a narrativa. Prostituta de apenas catorze anos, sua trajetória evidencia não apenas a condição de vulnerabilidade social de mulheres pobres no século XIX, mas também a violência de gênero naturalizada em uma sociedade patriarcal e hierarquizada. Mariquinhas não é apenas víti-

ma de um feminicídio cometido por um magistrado respeitado; ela simboliza a materialização do corpo feminino como espaço de dominação, exclusão e silenciamento.

A forma como Waldemiro Viana constrói a personagem é reveladora: sua juventude, sua condição marginalizada e sua inserção na prostituição não são apenas traços narrativos, mas indicativos de um corpo socialmente marcado. Como observa Pierre Bourdieu (2002), a dominação masculina não precisa ser constantemente justificada, porque está inscrita nas estruturas sociais e na percepção cotidiana: o corpo da mulher é socialmente definido como inferior, disponível e legitimamente controlado pelo masculino. Maria da Conceição, nesse sentido, é o retrato da ordem androcêntrica que não apenas admite, mas legitima a violência contra corpos femininos considerados “des-cartáveis”. Segundo o autor:

Também sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que seu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecido, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento. Essa relação social extraordinariamente ordinária oferece também uma ocasião única de aprender a lógica da dominação, exercida em nome de um princípio simbólico conhecido e reconhecido tanto pelo dominante quanto pelo dominado, de uma língua (ou maneira de falar), de um estilo de vida (ou uma maneira de pensar, de falar ou de agir) e, mais geralmente, de uma propriedade distintiva, emblema ou estigma, dos quais o mais eficiente

simbolicamente é essa propriedade cultural inteiramente arbitrária e não preditiva que é a cor da pele. (Bourdieu, 2002, p. 03)

Judith Butler (2015), ao discutir a noção de vulnerabilidade, ressalta que nem todos os corpos são igualmente reconhecidos como dignos de luto ou de vida. Alguns, situados em margens sociais, são vistos como menos humanos, mais passíveis de violação e exclusão. Portanto, a condição de Mariquinhas se inscreve nesse lugar: jovem, mulher, pobre e prostituta, sua existência não gozava da mesma legitimidade social que a de Pontes Visgueiro, representante da elite jurídica. Nesse viés, essa desigualdade social é central para compreender o feminicídio como expressão máxima de uma estrutura de poder, na qual a violência não é exceção, mas consequência previsível. Na obra, o retrato da vulnerabilidade de Mariquinhas é muito concreto:

Engolindo com esforço, Mariquinhas conseguiu finalmente falar:

- Não dá mais, meu senhor. – Apalpava a barriga, rindo: - Estou cheia. Não cabe mais nada, aqui.

- Estavas com fome, hein?

- Se estava? A gente não come... – Virou-se para a mãe: - Faz quanto tempo, Velha?

Ela respondeu, alheada, bebericando um cálice de vinho do Porto:

- Sei lá... Quatro, cinco dias, não me lembro...

O velho se espantou:

- Meu Deus, tudo isso?

A menina riu:

- Ah, mas isso é comum, meu senhor: tem vez que leva até uma semana...

- E tu gostas disso? Gostas de passar fome, de...
 - Claro que não, não é, velho? Quem gosta de passar fome?
- (Viana, 2010, p. 31)

Judith Butler (2015) explica que a precariedade afeta as populações vulneráveis ao expô-las a condições desiguais de sobrevivência, como pobreza, fome e violência. Essas populações frequentemente enfrentam redes sociais e econômicas insuficientes, ficando mais suscetíveis à exploração e à morte. Além disso, a precariedade é amplificada por políticas que maximizam a vulnerabilidade de certos grupos enquanto minimizam a de outros, reforçando desigualdades estruturais e, por vezes, culturais.

O ser do corpo ao qual essa ontologia se refere é um ser que está sempre entregue a outros, a normas, a organizações sociais e políticas que se desenvolveram historicamente a fim de maximizar a precariedade para alguns e minimizar a precariedade para outros. Não é possível definir primeiro a ontologia do corpo e depois as significações sociais que o corpo assume. Antes, ser um corpo é estar exposto a uma modelagem e a uma forma social, e isso é o que faz da ontologia do corpo uma ontologia social. Em outras palavras, o corpo está exposto a forças articuladas social e politicamente, bem como a exigências de sociabilidade – incluindo a linguagem, o trabalho e o desejo-, que se tornam a subsistência e a prosperidade dos corpos possíveis. A concepção mais ou menos existência da “precariedade” está, assim, ligada à noção mais especificamente política de “condição precária”. (Butler, 2015, p. 10-11)

Butler (2015) destaca que essas condições não são apenas materiais, mas também perceptuais, pois certas vidas são enquadradas como menos valiosas ou não passíveis de luto. Isso

afeta diretamente o reconhecimento dessas vidas como dignas de proteção e direitos, perpetuando sua exclusão e marginalização. A autora defende que é necessário repensar as normas que determinam quais vidas são consideradas vivíveis e dignas de luto, promovendo uma abordagem mais igualitária e inclusiva.

Em uma abordagem dialógica com a obra analisada, percebe-se Maria Conceição, que nem pelo nome é conhecida, sendo vulgarmente chamada de Mariquinhas Devassa. Isso simboliza de forma pejorativa e amoral a vulnerabilização de um corpo que não se enquadra nos moldes sociais. Nesse contexto, não havia políticas públicas para reverter o problema, e o próprio corpo jurídico, aqui representado na figura de Pontes Visgueiro, se torna combustível dessa desigualdade.

Além disso, a personagem revela a contradição entre a invisibilidade pública e a exposição privada da mulher. Virginia Woolf (1928) já havia denunciado como, historicamente, as mulheres foram afastadas dos espaços de produção simbólica e relegadas à domesticidade ou à marginalidade, enquanto seus corpos eram consumidos e controlados pelos homens. Mariquinhas é expressão literária dessa exclusão: ausente de poder, de voz e de prestígio, mas, ao mesmo tempo, exposta como objeto de desejo e de violência. Viana narra:

Ao voltar, sorriu-lhe, pegando-a pelas mãos:

-Vem, meu amor: vamos ver tudo o que tenho para dar-te. Mariquinhas levantou-se e o acompanhou, entrando os dois no quarto contíguo à alcova. Nervosa, perguntou, observando os dois caixões:

- O que é isto?

E parou, aterrada, observando a transformação no rosto do velho, que a olhava com uma expressão desvairada. Quis gritar, mas uma manopla tapou-lhe a boca, enquanto a moça se sentia agarrada por trás por alguém que a dominava. Apavorada, viu o velho pegar, escondido atrás da porta, um vidro com cujo líquido embebia o lenço que tirava do bolso. Tentou de todas as maneiras livrar-se do abraço que a manietava, em vão, enquanto o velho colocava o lenço úmido sobre seu nariz, premindo-o com força. Conseguiu morder a mão que lhe tapava a boca e balbuciou, aterrorizada:

- Não me mates, meu bem. Pelo amor de Deus, não me mates.

Mas foi perdendo lentamente a consciência, aos eflúvios do odor penetrante, até desfalecer de vez.

[...].

Quando mais agredia aquele corpo, mais o demente se excitava. Em seu desvario, sacou de uma faca que trazia à cinta e cravou-a no seio direito da amante, mordendo-o e chafurdando no sangue que jorrava. Fez o mesmo com o outro seio, a faca atingindo o coração, e o mordeu também, enlouquecido.

E abraçava, e beijava o cadáver, e ria, e chorava. E ficaria ali indefinidamente, se o mulato não tivesse voltado e, pondo-lhe a mão sobre o ombro, comentasse:

- Patrão, a mulher já tá morta. (Viana, 2010, p. 192)

Essa construção literária permite perceber que a ficção de Viana não apenas narra um crime, mas evidencia os mecanismos de poder simbólico que sustentam a dominação masculina. Como observa Foucault (2004), o poder não é ape-

nas centralizado, mas circula em redes, atravessando corpos e instituições. Foucault (2004, p. 175) ainda diz que “o poder não se dá, não se troca nem se retoma, mas se exerce, só existe em ação; [...] o poder não é principalmente manutenção e reprodução das relações econômicas, mas acima de tudo uma relação de força”. O corpo de Mariquinhas, violentado e silenciado, é atravessado por essas redes: pela instituição judiciária que legitima a posição de Visgueiro, pela sociedade patriarcal que tolera a violência contra mulheres pobres, e pelo discurso literário que reinscreve sua morte como denúncia e memória, trazendo Maria da Conceição para seu devido lugar de vítima, e não de alguém que é culpada pelo seu próprio assassinato.

Para Michel Foucault:

É preciso não tomar o poder como um fenômeno de dominação maciço e homogêneo de um indivíduo sobre os outros, de um grupo sobre os outros, de uma classe sobre as outras; mas ter bem presente que o poder não é algo que se possa dividir entre aqueles que o possuem e o detêm exclusivamente e aqueles que não o possuem. O poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia. Nunca está localizado aqui ou ali, nunca está nas mãos de alguns, nunca é apropriado como uma riqueza ou um bem. O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão. Em outros termos, o poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles. (Foucault, 2004, p. 193)

A visão foucaultiana sobre o poder como uma rede complexa de relações, em vez de uma entidade centralizada, é fundamental para analisar como as ações de Pontes Visgueiro foram

influenciadas por uma multiplicidade de fatores que atravessaram o campo da desigualdade x prestígio social. Nesse sentido, é possível explorar como Visgueiro exercia seu poder no contexto do sistema judiciário e como essas relações se entrelaçavam com as normas sociais vigentes.

Assim, Maria da Conceição emerge como ponto central da narrativa e, por extensão, deste estudo. Se Pontes Visgueiro encarna a força do capital social, Mariquinhas representa o avesso desse poder: o corpo vulnerável, relegado à margem, cujo destino expõe a desigualdade estrutural que sustenta tanto a sociedade ludovicense oitocentista, quanto, em muitos aspectos, a sociedade brasileira contemporânea.

REDES DE PODER E SILENCIAMENTO

A leitura de *A Tara e a Toga* permite compreender que o feminicídio de Maria da Conceição não se configura como ato isolado de violência, mas como resultado de redes de poder que atravessam tanto as relações pessoais quanto as instituições sociais. Assim, Waldemiro Viana recria, no espaço literário, um episódio em que a figura de Pontes Visgueiro — homem, juiz, representante da elite ludovicense — encarna a sobreposição de capitais simbólico, social e jurídico, que garantem não apenas seu prestígio, mas também sua relativa impunidade diante do crime cometido. Viana narra:

Certa feita, quase três meses depois do passamento do amigo, padre Hélio recebeu uma carta do estrangeiro. Estranhando a procedência (não tinha o menor contato com quem quer que fosse fora da paróquia, avalie-se além das fronteiras pátrias), abriu o envelope, e dali tirou uma folha

de papel totalmente em branco. Irritado com aquela molecagem, ameaçou jogar fora o papel, mas conteve-se: anos e anos de literatura policial (seu gênero preferido) fizeram-no reter a página nas mãos.

Submetido o papel a determinados processos químicos, aos poucos foi-se revelando a escrita, na letra personalíssima do amigo desembargador. E ali Pontes Visgueiro, sabedor da amizade que lhe nutria o pároco, tratou de tranquilizá-lo, informando-lhe de sua fuga da cadeia e de sua nova vida, em Portugal. (Viana, 2010, p. 234)

Michel Foucault (2004) propõe compreender o poder não como algo centralizado ou fixo, mas como uma rede que circula, atravessa corpos e se manifesta nas mais diversas instâncias da vida social. O caso de Mariquinhas ilustra essa concepção: o poder de Visgueiro não advém apenas de sua posição como magistrado, mas também de suas conexões políticas, de seu prestígio social e do reconhecimento simbólico que a sociedade conferia à toga. Essas redes lhe permitiram atenuar os efeitos do crime, revelando como as instituições operam na manutenção de hierarquias sociais. Isso pode ser observado no fragmento abaixo:

– Mas o homem é graúdo, meu caro: trata-se de um desembargador do Império, e burro é quem quiser dar um murro na ponta dessa faca. – Lembrou-se, comentando: – Sabes que ele não precisa colaborar conosco no inquérito, se assim decidir? – Percebeu a estranheza do escrivão e explicou: – São as prerrogativas do cargo que ocupa: um desembargador só pode ser julgado pelo Supremo Tribunal de Justiça, na Corte Imperial. Sua autoridade aqui está acima de qualquer instância judicial. (Viana, 2010, p. 218)

Pierre Bourdieu (2002) amplia essa compreensão ao discutir o conceito de capital social como o conjunto de recursos

vinculados à rede de relacionamentos de um indivíduo. O prestígio e a rede de Visgueiro funcionaram como proteção simbólica, enquanto o corpo de Mariquinhas, marcado por sua vulnerabilidade social e de gênero, não dispunha de capital algum que lhe garantisse reconhecimento ou defesa. Essa assimetria evidencia o que Bourdieu (2002) chama de “dominação masculina”, em que a ordem social naturaliza a desigualdade entre homens e mulheres, transformando o feminino em objeto de controle e de violência legitimada.

A perspectiva de Max Weber (1999) sobre a dominação legítima também contribui para entender o silenciamento em torno de Mariquinhas. O patriarcado, aceito como forma natural de organização social, legitima a autoridade masculina de forma tão profunda que até mesmo atos de violência extrema são absorvidos como corolários do poder. Cavalcante (2016) discorre que:

Tendo planejado tudo com regras meticulosamente traçadas, Pontes Visgueiro acredita friamente em sua impunidade, por duas razões: a primeira é o assassinato foi feito com todo cuidado, isto é, sem o corpo da vítima jamais poderiam lhe atribuir qualquer desconfiança, já que diria a todos que ela naquela noite tinha ido embora para Belém, prometendo nunca mais voltar a São Luís; e a segunda é que ele era nada mais nada menos que um desembargador da Província do Maranhão, portanto um homem da justiça, não um delinquente. (Cavalcante, 2016, p. 205)

A morte da jovem prostituta, nesse sentido, não foi apenas a eliminação de um corpo individual, mas a reafirmação de um sistema de valores que aceitava a subordinação das mulheres como parte da ordem social.

Essa naturalização do silenciamento se reflete na própria invisibilidade de Mariquinhas na memória coletiva. Sem voz na sociedade, sem acesso à palavra pública e sem prestígio que lhe garantisse reconhecimento, sua presença histórica foi marginal. É a literatura, ao transformá-la em personagem, que restitui sua visibilidade. Na qual, uma das funcionalidades da literatura é funcionar como espaço de resistência, dando lugar a sujeitos historicamente excluídos da representação. Em *A Tara e a Toga*, Mariquinhas emerge como figura central não porque o poder a reconheceu, mas porque a narrativa literária lhe devolveu existência, sentido e poder de reflexão dentro da contemporaneidade.

Assim, a análise das redes de poder e do silenciamento em torno de Mariquinhas permite compreender que sua morte não se restringe ao ato brutal de um indivíduo, mas expressa a engrenagem de uma sociedade patriarcal em que o capital social e simbólico masculino operava como escudo contra a justiça. O corpo feminino, ao contrário, permanecia disponível e vulnerável, revelando a profundidade das desigualdades que estruturavam a São Luís oitocentista e que, de certo modo, ainda ecoam nas práticas sociais contemporâneas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise da personagem Mariquinhas em *A Tara e a Toga* evidencia que a literatura, ao ficcionalizar um episódio histórico, pode iluminar aspectos estruturais das relações sociais que a documentação oficial ou o discurso jurídico tendem a silenciar. A trajetória da jovem prostituta de catorze anos, assassinada

por um magistrado de prestígio, mostra-se exemplar para compreender como o corpo feminino, situado na intersecção entre gênero, classe e poder, se converte em espaço de vulnerabilidade e dominação.

Mariquinhas não é apenas vítima de um feminicídio isolado, mas símbolo de um sistema de desigualdades que atravessava a sociedade ludovicense do século XIX e que ainda encontra ressonância no presente. Dessa maneira, sua condição evidencia o que Butler (2015) denomina corpos vulneráveis: existências que, por sua posição social e de gênero, são menos reconhecidas como dignas de vida ou de luto. Nesse sentido, sua morte não representa apenas a violência de um indivíduo, mas a engrenagem de uma ordem patriarcal que, como observam Bourdieu (2002) e Weber (2004), naturalizava a dominação masculina e legitimava a autoridade masculina como princípio organizador da vida social.

A narrativa de Waldemiro Viana (2010) cumpre, portanto, um papel duplo. Por um lado, reinscreve na ficção a violência que a memória coletiva poderia ter relegado ao esquecimento; por outro, problematiza as estruturas de poder que sustentaram tanto o ato violento quanto a impunidade de seu autor. Nesse processo, Mariquinhas emerge como ponto-chave: personagem que, embora marginalizada na história, se torna central na literatura, permitindo que sua existência e sua morte sejam reinterpretadas criticamente.

Assim, ao analisar Mariquinhas sob as lentes do gênero, do corpo e do poder, este estudo reafirma a pertinência de compreender a literatura como espaço de resistência simbólica. Em *A Tara e a Toga*, a ficção não apenas revisita um crime histó-

rico, mas denuncia a permanência de mecanismos de silenciamento e exclusão que continuam a afetar as mulheres na contemporaneidade. Ao trazer Maria da Conceição para o centro da reflexão, o romance e esta análise convergem para a necessidade de repensar as relações entre poder, justiça e gênero, questionando a naturalização da violência e apontando para a urgência de construir novos horizontes de igualdade e reconhecimento.

REFERÊNCIAS

.....

BRASIL. **Lei nº 13.104**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_. Acesso em: 10 jan. 2026.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**: Tradução de Maria Helena Kuhner. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2002.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto? Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 2015.

CAVALCANTE, Dino. **O Século XX e a Literatura Maranhense**: reflexões sobre a narrativa em prosa. Organização de José Neres e Dino Cavalcante. São Luís: EDUFMA, 2016

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de Teoria e História Literária. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul. 2014.

COSTA, José Ribamar Neres. Crimes e patologias em *A tara e a toga*, de Waldemiro Viana. In: GOMES, Carlos Magno; CARDOSO, Ana Leal (Orgs.). **Leituras culturais**: questões de gênero, violência e sexualidade. Aracaju, SE: Criação Editora, 2020. p. 34-46.

VIANA, Waldemiro. **A tara e a toga**. São Luís: Fundação José Sarney, 2010.

WEBER. Max. **Economia e Sociedade**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.

WOOLF, Virgínia. **Um Teto Todo Seu**. São Paulo: Tordesilhas. 1928.

**“LIQUIDIFICANDO DISSABORES”¹²:
O MAL-ESTAR FEMININO E AS LATÊNCIAS DO COR-
PO NA POESIA DE DILERCY ADLER**

Kércya Rayanne da Costa Santos

Silvana Maria Pantoja dos Santos

.....

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

“Aproprio-me
materialmente e simboli-
camente
de todas as condições
linguagens
e artes
até então negados
ao meu corpo
à minha alma!”

(Dilercy Adler)

A literatura contribui para a reflexão acerca da natureza humana, impactada por questões psíquicas decorrentes dos impactos sociais. Por sua vez, a literatura de autoria feminina é símbolo de transgressão, de ex-

12 Verso do poema “Liquidificando” do livro *e Desabafos... Flores de plástico... libidos e licores liquidificados* (2008), de Dilercy Adler, que remete à ideia de transformação e assimilação dos sentimentos desconfortantes.

pressão de sentimentos e de afetações; é uma escrita direcionada à condição de ser mulher, de modo a colocar o corpo como suporte psíquico. Nesse sentido, esteo trabalho propõe analisar o mal-estar feminino nas obras poéticas *Crônicas & poemas róseos-gris* (1991) e *Desabafos...Flores de plástico...libidos e licores liquidificados* (2008), de Dilercy Adler, a partir da relação do eu poético com o corpo físico e social.

O *corpus* do estudo envolve os poemas “Ego feminino” e “Voo livre”, da obra *Crônicas & poemas róseos-gris*, e “Segunda pele” e “Presságios”, de *Desabafos...Flores de plástico...libidos e licores liquidificados*. Os poemas selecionados intercambiam a relação íntima do eu com as afetações, marcadas pelas tensões da vida social. O corpo na poesia de Dilercy Adler é suporte de resistência, o qual desnuda os interditos em torno do silenciamento feminino.

A poeta maranhense Dilercy Aragão Adler é psicóloga, doutora em Ciências Pedagógicas, mestra em Educação, especialista em Pesquisa em Psicologia e em Sociologia. É membro fundadora da Academia Ludovicense de Letras (ALL) e da Sociedade Cultura Latina do Estado do Maranhão. Atualmente é presidente do Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão. Dilercy Adler possui 13 livros de poesia, com destaque para *Crônicas & poemas róseos-gris* (1991), *Poesia feminina: estranha arte de parir palavras* (2011), *Doses homeopáticas de poesia: lua e poesia num ato libidinosa mente sensual* (2015) e *Esfinge: decifra-me ou te devoro* (2023).

Cleusa Passos (2002, p. 168) discute sobre a relação entre literatura e psicanálise, afirmando que a psicanálise “revela outra lógica, igualmente inapreensível, já que dotada de elevados graus de liberdade alcançados pela invenção artística, exímia e

transgressora de códigos e valores cristalizados”. Tratam-se de duas vertentes que seguem lógicas guiadas pela liberdade e o desejo, os quais deslocam pensamentos a partir de estímulos externos e internos. Apesar das especificidades de cada área, ambas têm a capacidade de romper com as normas e convenções estabelecidas social e culturalmente, seja para revelar fenômenos psíquicos ou criar novas formas de expressão e sentido às vozes que se enunciam.

Octavio Paz (1982, p. 43) diz que a linguagem poética “é uma ponte através da qual o homem tenta superar a distância que o separa da realidade exterior”. Nesse sentido, a poesia enquanto fonte de reconfiguração das relações humanas com o mundo favorece um vínculo com o social e um mergulho na interioridade. Assim, a voz poética de Adler, ao propor esse mecanismo, aproxima-se do exterior como forma de ressignificar a experiência feminina procurando reinterpretar maneiras de ser e de existir.

CORPO E MAL-ESTAR SOCIAL NA ESCRITA POÉTICA DE DILERCY ADLER

As inscrições simbólicas do corpo expressas na escrita literária de Dilercy Adler possibilitam compreender como as marcas culturais, históricas e sociais reverberam no eu feminino. Os poemas da obra *Crônicas & poemas róseos-gris* seguem um fluxo de ideias e uma ótica ancorados na vivência feminina. Por sua vez, os de *Desabafos... Flores de plástico... libidos e licores liquidificados* apresentam fluxos de sentimentos e pensamentos que expõem o processo de subjetivação feminina. São poemas que

traduzem sentimentos íntimos e se dilatam em temas como o amor, o existencialismo, o erotismo. Nesta última, o corpo se manifesta como elemento norteador da escrita poética, em diálogo com pinturas da artista plástica maranhense contemporânea Marlene Barros¹³, as quais expressam formas femininas que manifestam emoções e reafirmam existências.

Nas duas obras, há um enleio no modo como a mulher se reconhece e expõe formas de ser e de estar no mundo. Por meio de inscrições simbólicas, é possível perceber que a posição de assujeitamento da mulher na sociedade gera um mal-estar, evidenciando não pertencimento, reclusão, silenciamento, culpa, repressão dentre outros, regidos pela lógica patriarcal que desencadeia sofrimento ao sujeito feminino. Sigmund Freud, em *O Mal-estar na civilização* (2011), assevera que o sofrimento do sujeito deriva de três fontes: família, Estado e sociedade, as quais interagem, gerando uma espécie de sofrimento inevitável. Desse modo, são as “inadequações das regras que procuram ajustar os relacionamentos mútuos dos seres humanos” (Freud, 2011, p. 28).

Dessa forma, o mal-estar trata-se de um sentimento tensionado entre fatores internos e externos. Relaciona-se à uma atividade social que exige adaptação à lógica cultural, instigando maneiras de enxergar o eu e o outro e funcionando como um jogo hierárquico de poder. Nesse sentido, o confronto às normas éticas e morais impõe renúncias e sacrifícios. Logo, o mal-estar é permeado pela lógica do prazer e desprezar, situada entre a interação do homem com o mundo.

13 Marlene Barros Ribeiro é graduada em Design pela Universidade Federal do Maranhão-UFMA e produtora cultural da mesma universidade. As produções da artista plástica são voltadas para pinturas e esculturas que representam o feminino.

Partindo desse pressuposto, o poema “Ego feminino” evidencia a dinâmica do sofrimento psíquico do eu feminino através da internalização de forças externas, as quais se manifestam no corpo, como se lê nos versos destacados:

Minha cabeça dói!
lateja incessantemente
sinto meu corpo
estranhamente pesado
parece carga pesada
ou sou eu dramatizando?
entregando-me sem protestar
somatizando
pequenos problemas
fazendo escarcéu
AUTO-PUNIÇÃO?!
é isso!
preciso livrar meu corpo
da influência
do meu superego
rígido...
deixar meu ID
mais livre
para meu corpo
sofrer menos
e eu poder saborear
o indefinível prazer
de estar viva!
(Adler, 1991, p. 55)

A interação entre mente e corpo é observada por meio da somatização, como a dor de cabeça que “*lateja incessantemente*” e o “*corpo/estranhamente pesado*”. Assim, a queixa do eu feminino gira em torno de sentimento de culpa decorrente de tensões e

conflitos, relacionados ao desejo de ruptura com os preceitos externos. Sigmund Freud (2011) explica as origens do sentimento de culpa atrelado a fatores externos e internos:

Conhecemos, assim, duas origens de sentimento de culpa: uma que surge do medo de uma autoridade, e outra, posterior, que surge do medo do superego. A primeira insiste numa renúncia às satisfações instintivas; a segunda, ao mesmo tempo em que faz isso exige punição, de uma vez que a continuação dos desejos proibidos não pode ser escondida do superego. (Freud, 2011, p. 81)

A punição ocorre quando os desejos assegurados pelo eu se manifestam. Desse modo, a invalidação dos sentimentos do eu lírico desnuda uma problemática que atravessa o cotidiano social feminino, como “*pequenos problemas /fazendo escarcéu /AUTO-PUNIÇÃO?!’*”, os quais derivam de comportamentos misóginos que permeiam a sociedade e atinge a mulher frente às suas emoções.

A percepção adotada pelo eu poético de Adler é resultante de ações preestabelecidas, que estimulam o modo como a mulher se percebe no mundo. Elizabeth Grosz (2000) discute que esse pensamento gera a hierarquia masculina sobre a existência da mulher:

O pensamento misógino frequentemente encontrou auto-justificativa conveniente para a posição social secundária das mulheres ao contê-las no interior dos corpos que são representados, até construídos, como frágeis, imperfeitos. Desregrados, não confiáveis, sujeito a várias intrusões que estão fora do controle consciente. (Grosz, 2000, p. 67)

No poema, o sujeito feminino reproduz uma noção imperante à mulher na sociedade patriarcal: as emoções ditas desmedidas, atreladas à fragilidade. Assim, a palavra “auto-punição”, grafada em letras maiúsculas e seguida de exclamação, aponta para um grito e uma perplexidade diante do que sente. Isso sugere um despertar de desejos inconscientes. Nesse sentido, a punição se apresenta a partir de uma consciência que a coloca em uma posição de inadequação frente a regras sociais impostas. No entanto, a angústia é gerada pela culpa persistente.

A persistência da culpa estabelece um conflito com o superego, ocasionando o remorso. Assim, o eu lírico feminino volta-se para o processo disciplinar do corpo inserido na cultura patriarcal que, por sua vez, tenta se desprender a partir da ótica da consciência sobre si e o mundo.

A tríade das instâncias psíquicas elaboradas por Sigmund Freud, id, ego e superego, à luz da composição poética, evidenciam que a voz lírica é autoconsciente do funcionamento psíquico e comportamental, por sua vez, isola-os em si mesma, gerando angústia. Nesse sentido, a culpa decorre da interação entre id e superego: o eu e sociedade. O mal-estar do eu feminino esboça uma operação do inconsciente ante à repetição de padrões discursivos e comportamentais gerados pelo meio, ao tempo em que os adota como parte integrante de si.

O superego rígido,¹⁴ manifestado no poema, é interligado a preceitos cristalizados do meio social. Nesse sentido, Freud

14 Trata-se da instância psíquica que rege os princípios e regras morais e sociais, reprimindo os desejos. O superego controla os comportamentos e formas de pensar dos sujeitos em suas relações sociais. Nas palavras de Freud (2011, p.83): “é uma instância explorada por nós; a consciência, uma das funções que a ele atribuímos, a de vigiar os atos e intenções do Eu e de julgar, exercendo uma atividade censória”.

(2011) assevera que a sociedade se configura como um superego, o qual regula o modo de viver em sociedade. Portanto, “o superego de uma época de civilização tem origem semelhante à do superego de um indivíduo” (Freud, 2011, p. 98).

Ao fazer uma autoanálise sobre o funcionamento psíquico, o eu feminino de Adler registra uma tentativa de se desprender de valores internalizados, ou seja, os princípios morais que moldam a sua *performance*. Esses princípios se interseccionam com o superego cultural ao qual o eu poético feminino pertence. O inconsciente do sujeito feminino de Adler, ao trazer à tona as instâncias psíquicas, esboça a relação da mulher com o social, frente aos valores que implicam na construção e na fragmentação do eu.

Ao adotar o modelo de civilização imperante, o eu feminino, situado na lógica do espaço e tempo, entra em conflito consigo mesmo, no instante em que adota comportamentos e ideias que fogem ao padrão. A inquietação gerada pela pressão moral e desejo de liberdade favorece uma necessidade de conexão da mulher consigo mesma. Nesse caso, o sujeito lírico compreende suas inquietações e entende os motivos pelos quais sofre.

O desejo feminino de se sentir viva associa-se ao que Freud (2011) nomeia de “satisfação instintiva”, configurando-se como um sentimento de completude e felicidade. Desse modo, percebe-se a dualidade entre o que deseja e o que é negado à mulher. Diz Freud:

Assim como a satisfação do instinto equivale para nós a felicidade, assim também um grave sofrimento surge em nós, caso o mundo externo nos deixe definhar, caso se recuse a satisfazer nossas necessidades. (Freud, 2011, p. 27)

Por sua vez, ao reprimir a liberdade de ser quem se é (ou quem se quer ser), acaba por se transformar em uma ferida aberta, um mal-estar, o qual evidencia sentimentos de angústia transformando-se em um corpo doente. Nesse sentido, o poema “Ego feminino” destaca a consciência do eu frente às tensões que o rodeiam. A mulher representada na escrita poética tenta se esquivar das imposições sobre o corpo, como forma de se purgar daquilo que a adoece.

O poema “Voo livre” propõe uma reflexão acerca da dualidade que permeia a vivência feminina em sociedade: a busca por liberdade e as consequências das imposições sociais e culturais sobre ela, o que leva o ego a uma busca por equilíbrio mental e corporal em relação às condicionantes vivenciadas.

Dentro do pássaro
de ferro
forte possante
voo!
vou entre as nuvens leves
fofas...voláteis!...

gostaria de poder voar
sem essas asas
de metal
livremente
sentido a
volúpia
das nuvens em meu corpo!
(Adler, 1991, p. 63)

A imagem do pássaro, aparentemente associada ao sentimento de libertação, mostra-se pesada: um “*pássaro/ de ferro*” que sufoca e impede a leveza do voo. Metaforizado pela imagem

de um avião, um veículo com rota traçada, o pássaro inverte a lógica. O desejo de libertação passa a ser associado não ao pássaro, mas sim às nuvens que mudam suas formas e perpassam o corpo no fechamento do poema. O sentimento de liberdade do eu poético presume um desejo de satisfação plena, o qual se articula ao “princípio do prazer” defendido por Freud (2011):

Quando qualquer situação desejada pelo princípio do prazer se prolonga, ela produz tão-somente um sentimento de contentamento muito tênue. Somos feitos de modo a só podermos derivar prazer intenso de contraste, e muito pouco de um determinado estado de coisas. (Freud, 2011, p. 24)

O movimento desejante de “voar” expõe um contexto episódico instigado pelo sentimento do desprazer, decorrente da impossibilidade de satisfação plena, confrontada com o “princípio da realidade”. Eis, então, o desconforto: *“gostaria de voar/ sem essas asas/ de metal”*. O impedimento é recompensado pelo “princípio da realidade”, atrelado a pequenas satisfações da vida. Trata-se de um sentimento transitório e dinâmico marcado pela tensão e descarga, gerado pelo conflito psíquico do prazer e desprazer.

Em outra perspectiva, o *“pássaro/ de ferro”* simboliza o peso e as amarras a que o eu feminino está assujeitado. Pode-se, então, articular às discussões propostas por Judith Butler (2000) no que se refere aos corpos que pesam, regidos por normas e por poderes instituídos. Esse contexto se associa ao corpo biológico demarcado, ao gênero e também ao sexo, que, segundo a autora:

[...] não apenas funciona como uma norma, mas é parte de uma prática regulatória que produz corpos que governa, isto é toda força regulatória manifesta-se como uma espécie de poder produtivo, o poder de produzir – demarcar, fazer, circular, diferenciar – os corpos que ela controla. (Butler, 2000, p. 110)

Enquanto representação das forças regulatórias, a metáfora do avião possibilita enxergar o modo como as normas de conduta social reverberam no funcionamento psíquico e afetam o corpo. O desejo, por sua vez, simboliza não só a liberdade de voar, mas a de experienciar a leveza do ser, contrariando as repressões sexuais e de gênero.

O poema “Segunda pele”, da obra *Desabafos... Flores de plástico... libidos e licores liquidificados*, é marcado por outro tipo de relação: a do eu com o mundo e a maneira como se adapta ao jogo de força e poder:

Primeira pele...
Originalmente pelo
Corpo inteiro ...
Pele de mulher...
Revestindo o seu pleno ser!

Metamorfose...
Outra pele
Impregnada de regras
De normas
De medos

Segunda pele....
metamorfose...
paulatinamente outra
pele...
lindos vestidos
revestindo
cada partícula exótica
cada pedaço minúsculo
cada lágrima caída
cada músculo exoticamente
exposto
mesmo quando esconde
o corpo
impregnado de
desejos
tão amenos ou obscenos!

Metamorfose...
pele de mulher
pelo de mulher
pleno ser
tão pequeno
ante a imensidão
deste planeta
masculino...
(Adler, 2008, p. 72)

O poema apresenta duas faces do eu feminino: a primeira pele, que evidencia a autenticidade do eu e o reconhecimento de sua autonomia; e a segunda pele, revestida de regras e padrões de beleza e de comportamentos. O ato de se metamorfosear trata-se de um mecanismo que reforça a necessidade de adaptação às imposições sociais do contexto em que se insere.

Nesse viés, observa-se que o meio social se equipara ao jogo de poder discutido por Michel Foucault (1987), sobretudo no que se refere à docilidade dos corpos, processo que impõe normas de conduta. Foucault diz que sobre os corpos realizam-se “a sujeição constante de suas forças e lhes impõe uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar as “disciplinas” (Foucault, 1987, p. 164).

Ao associar à condição feminina, possibilita refletir sobre as imposições sociais à mulher, pressionada por padrões de comportamento, os quais limitam sua atuação, resultando em um corpo *“tão pequeno/ante a imensidão/deste planeta/masculino...”*.

A partir da problematização apontada por Foucault (1987), é possível articular com as discussões de Grosz (2015), que salienta que “enquanto sexualmente específico, o corpo codifica os significados projetados nele de modos sexualmente determinados” (Grosz, 2015, p. 77). Isso explica as disciplinas impostas ao corpo e à mente da mulher.

Sendo assim, o corpo representado no poema “Segunda pele” é marcado por suas especificidades físicas, e acaba por se situar em modelos socialmente construídos, os quais determinam seu modo de pensar e de agir. O silenciamento do corpo

feminino é justificado a partir das considerações de Michelle Perrot (2003):

[...] o corpo da mulher em particular, por ser estratégico no jogo demográfico, passa a ser um centro de saberes mais apurados, de poderes mais articulados e, consequentemente, lugar de um discurso superabundante, às vezes até verborrágico. (Perrot, 2003, p. 22)

O corpo da mulher, ao ser colocado como interesse público e político, é tomado por uma corrente de discursos hierárquicos que geram sentimentos de inadequação, silenciamento e apagamento social. Por isso, procura se encaixar nos modelos a ele impostos, atrelados a uma sociedade pensada a partir da ideologia masculina. Eis a crítica expressa ao final do poema: *um ser pequeno em meio à “imensidão/deste planeta/masculino*. Isso se configura como um espelho que reflete normas de assujeitamento feminino, enquanto ser vigiado e docilizado: uma visão que enxerga a mulher imersa em um universo pensado pela lógica patriarcal.

As limitações impostas à mulher favorecem sentimento de angústia, solidão e mal-estar, os quais podem também ser verificados no poema “Presságios”:

Lágrimas do tempo
escorrem na minha janela
meus olhos atentos
espreitam a vida
pela fresta que me resta

a vida passa
às vezes sem pressa
sem maus presságios
e me deixa atônita
aturdida
entre sonhos despidos
e travestidos
de desejos reprimidos.
(Adler, 2008, p. 47)

A passagem da vida proporciona um regresso ao próprio eu, ancorada em uma malha temporal que justifica o título do poema. O retorno proporciona um comportamento de autoanálise, causando a sensação de assombro sobre o tempo e sua forma de estar no mundo.

O eu feminino observa o tempo através da janela, (metáfora do aprisionamento, já que da janela se tem acesso ao espaço exterior apenas por meio da visão). O choro é simbolizado pelo tempo chuvoso, que potencializa sofrimento psíquico. A imagem da fresta, como um espaço delimitado, proporciona uma pequena passagem de luz que aguça a percepção diante da condição limitante. A vida que passa, “às vezes [...] *sem maus presságios*” revela que é possível, em alguns, momentos sonhar.

Pode-se pensar também que o conflito interior evidencia as consequências das limitações impostas ao eu poético por uma força exterior. O conflito interno do eu feminino revela uma crise entre o que deseja, ante as repressões sociais, revelando, mais

uma vez, a dicotomia entre o “princípio do prazer” e o “princípio da realidade”.

O sentimento suscitado no poema se iguala ao trecho “*sou capaz de certas coisas/ que eu não quis fazer*”, da música “Lágrimas e chuva”, interpretada por Paula Toller. A passagem realça a renúncia aos padrões de comportamento. O mesmo ocorre nos versos “*entre sonhos despidos /e vestidos /de desejos reprimidos*”, que potencializam o sentimento de impotência frente àquilo que se sente e não se permite vivenciá-lo. Trata-se da dualidade entre o que se pode revelar – “princípio da realidade” – e aquilo que se deve manter nas sombras – “princípio do prazer”.

O controle dos desejos retira uma energia psíquica ao ser direcionada a beneficiar os interesses homogêneos e hegemônicos, que controlam os modos femininos de agir, pensar e se comportar. Por outro lado, a tensão entre o desejo e o poder revelam uma espécie de angústia, ao se tornar consciente das consequências, através da tentativa do domínio de vontades reprimidas. A relação entre sujeito e o mundo “nos leva a pensar que não se trata apenas da pressão da civilização, mas de algo da natureza da própria função que nos nega satisfação completa e nos incita outros caminhos” (Freud, 2011, p. 58).

Dessa forma, a angústia do eu poético percebida no poema “Presságios” expressa a insatisfação do sujeito e as impossibilidades de uma felicidade plena. A pulsão psíquica é direcionada à busca por completude que jamais será preenchida, ao passo em que a sociedade implica no processo de renúncia dos desejos.

A voz feminina na poesia de Adler estabelece uma constante de pensamentos, os quais proporcionam uma reflexão con-

tínua sobre si. Por sua vez, a solidão revela a ferida do desamparo causado pela vivência cotidiana, sendo uma característica da feminilidade. Partindo desse pressuposto, Angela Almeida (2012, p. 40), em concordância com pensamento freudiano, assevera que a “feminilidade e desamparo seriam duas faces da mesma moeda, aquilo que afetaria o sujeito, de tal forma, que não deixaria a esta qualquer defesa possível”. Diante disso, a feminilidade se expressa a partir dessa condicionante: o desamparo, que abre reflexões à fragmentação dos sujeitos, ou seja, à falta de referenciais fixas ao se desprender da ótica social falocêntrica já há muito tempo internalizada.

A partir das análises apresentadas nesse estudo, pode-se pensar que o mal-estar enfrentado pelos sujeitos femininos na escrita poética de Adler revela uma falsa liberdade, ancorada em conflitos psíquicos. As protagonistas dos poemas são tensionadas entre a vontade de existir e a busca por romper silêncios impostos a elas. Diante disso, como forma de controle, as mulheres são colocadas em uma posição de docilidade e assujeitamento, disciplinador de suas mentes e corpos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise acerca do mal-estar feminino, na perspectiva psicanalítica, e sua relação com o corpo físico e social na poesia de Dilercy Adler abre possibilidade de compreensão sobre o perfil da mulher na poesia de autoria feminina. Os poemas abordam questões que permeiam a condição feminina e o modo como os sujeitos poéticos se relacionam com o próprio eu, através de tensões psíquicas e sociais. Nesse sentido, o corpo expres-

so na poesia de Adler reflete não somente questões interiores, mas também formas de se relacionar com o contexto social que condiciona comportamentos, formas de agir e de pensar, causando sofrimento psicofísico, por conseguinte, potencializando mal-estar.

Por meio dos poemas “Ego feminino” e “Voo livre”, constata-se que o sofrimento é gerado, muitas vezes, pela culpa do existir, o que gera um desejo de subverter as forças do poder e romper com normas punitivas. Nos poemas “Segunda pele” e “Presságios”, os sujeitos femininos são tomados pela angústia, sentimento justificado pela tensão entre a vontade de se libertar das amarras de preceitos moralizantes e a consciência das consequências relacionados ao ato.

O isolamento na poesia de Adler se refere não só à marginalização e à falta de protagonismo social, mas também ao silenciamento e a repressão dos desejos femininos. Ademais, a solidão e o aprisionamento do corpo destacados no poema “Presságios” apresentam-se como um fator impulsionador do mal-estar social, sendo este responsável, segundo Freud, pelo declínio e à dissolução do eu através do próprio corpo, resultante de uma relação ambivalente entre o desejo de se preservar e de se isolar do mundo externo como forma de se defender.

Nesse sentido, a poesia de Dilercy Adler revela a consciência de sujeitos líricos femininos acerca das pressões sociais sobre vidas de mulheres e expõe o corpo feminino impactado por conflitos internos e externos, pautados em comportamentos de assujeitamento.

Por outro lado, a poesia de Adler sugere um processo de autoconhecimento do ser feminino e de possibilidade de mudan-

ça. Ao tomar consciência de sua condição de empoderamento, os sujeitos poéticos femininos traçam um caminho que perpassa reflexões íntimas, como possibilidade de compreensão sobre si, enquanto protagonista de seus desejos, assim como sobre a maneira de perceber o outro e se colocar no mundo. Com isso, ressignifica-se e reinventa-se continuamente.

REFERÊNCIAS

.....

ADLER, Dilercy Aragão. **Crônicas & poemas róseos-gris**. São Luís: [s. n.], 1991.

ADLER, Dilercy Aragão. **Desabafos... flores de plástico... libidos e licores liquidificados**. São Luís: Estações Produções, 2008.

ALMEIDA, Angela Maria Menezes de. Feminilidade – caminho de subjetivação. **Estudos de Psicanálise**, Belo Horizonte, n. 38, p. 29-44, 2012.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. LOURO, Guacira Lopes (Org.). Tradução de Thomaz Tadeu da Silva. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 151-172.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREUD, Sigmund. **O Mal-estar na civilização**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 14, p. 45-86, 2015.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. Crítica literária e Psicanálise: contribuições e limites. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, Brasil, v. 7, n. 6, p. 166–185, 2002.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. *In: **Corpo feminino em debate***. MATOS, Maria Izilda S. de; SOIHET, Rachel (Orgs.). São Paulo: Editora UNESP, 2003.

RÍSIA E A JORNADA DE INDIVIDUAÇÃO: UM PERCURSO PSICANALÍTICO EM AS *MULHERES DE TIJUCOPAPO*

Maria das Dores Costa Campos

Josenildo Campos Brussio

.....

INTRODUÇÃO

A literatura é, desde sempre, um espaço privilegiado para a expressão simbólica da subjetividade humana. Em *As Mulheres de Tijuco Papo* (1982), de Marilene Felinto, a narrativa da protagonista Rísia transcende a linearidade dos fatos para revelar uma jornada interior marcada por fragmentações, silêncios e memórias ancestrais. Mais do que contar a história de uma mulher negra nordestina em deslocamento, o romance propõe uma imersão profunda na constituição do eu, evocando aspectos inconscientes da *psique* que podem ser compreendidos à luz da psicanálise.

Ao mobilizar a teoria da psicologia analítica de Carl Gustav Jung, este artigo propõe interpretar a trajetória de Rísia como um processo de individuação, conceito junguiano que designa o caminho de integração entre consciente e inconsciente, rumo à totalidade do *self*. Nesse, a jornada da personagem envol-

ve o confronto com a sombra, a ativação de arquétipos, o retorno simbólico ao “centro” e a reconexão com o feminino arquetípico, especialmente a figura da Grande Mãe. A literatura, nesse sentido, torna-se espaço de elaboração simbólica e de cura subjetiva.

Contudo, para ampliar essa análise, é necessário dialogar com outras vertentes da psicanálise, como os conceitos de Freud sobre o inconsciente e a elaboração do trauma, as formulações de Melanie Klein sobre os objetos internos, a teoria do ambiente de Winnicott, e a estrutura simbólica da linguagem em Lacan. Ao articular essas diferentes perspectivas, a jornada de Rísia revela-se também como uma narrativa de reexistência, uma forma de reinscrever a dor no campo da linguagem, da memória e da ancestralidade.

Dessa forma, o presente artigo investiga como a obra de Felinto mobiliza imagens e estruturas profundamente psíquicas para narrar a travessia de uma mulher em busca de si. A análise parte da perspectiva de que a subjetividade, especialmente em contextos atravessados por opressões de raça, gênero e classe, é sempre também uma construção simbólica e coletiva. A jornada de Rísia, assim, não é apenas individual, mas coletiva, arquetípica e, sobretudo, transformadora. Embora o foco principal seja a teoria de Jung, articulam-se também as contribuições de Freud, Melanie Klein, Donald Winnicott e Jacques Lacan, ampliando o entendimento da subjetividade em jogo.

CONTEXTO LITERÁRIO E HISTÓRICO DA OBRA

Marilene Felinto e o espaço da mulher na literatura brasileira

A trajetória de Marilene Felinto se inscreve no contexto da literatura brasileira marcada pelo surgimento de vozes femininas que, nas décadas de 1970 e 1980, começaram a romper com os paradigmas patriarcais de representação da mulher. Nascida em Recife, Felinto constrói uma escrita que dá voz à subjetividade feminina nordestina, explorando temas como identidade, memória, corpo e resistência. Conforme afirma Nunes (2000, p. 57), “a literatura de autoria feminina, ao emergir com força, reposiciona o lugar da mulher não apenas como objeto de discurso, mas como sujeito produtor de linguagem e de poder simbólico”.

Diante do contexto, a autora insere-se em um movimento mais amplo de escritoras brasileiras, como Lygia Fagundes Telles, Conceição Evaristo, Helena Parente Cunha e Clarice Lispector, que desconstroem o olhar masculino e constroem novas narrativas sobre o feminino. Showalter (1985) denomina esse processo de *gynocriticism*, um esforço para criar uma crítica literária que se baseie na experiência das mulheres e na sua forma de produção simbólica. Em *As Mulheres de Tijucopapo*, Felinto faz exatamente isso: reposiciona a voz feminina, dando-lhe densidade psicológica e autonomia narrativa.

As Mulheres de Tijucopapo: enredo, narradora e temas centrais

Publicado em 1982, o romance *As Mulheres de Tijucopapo* é narrado em primeira pessoa por Rísia, uma mulher que, após viver em São Paulo, retorna ao Nordeste em busca de suas origens e de uma reconciliação com o passado. A narrativa é fragmentada, introspectiva e fortemente marcada por fluxos de consciência, o que revela um mergulho nas profundezas da *psique* da protagonista. Segundo Bosi (2002, p. 134), “a literatura contemporânea brasileira tem na interiorização da narrativa uma das suas marcas, um movimento que transforma o enredo em espaço de elaboração existencial e simbólica”.

Desse modo, o título da obra faz referência ao episódio histórico das mulheres de Tijucopapo, vila pernambucana onde, em 1646, mulheres resistiram à invasão holandesa. Esse fato histórico funciona como metáfora da luta feminina e da herança de resistência transmitida através das gerações. A memória coletiva e o mito se fundem à experiência individual de Rísia, criando um texto em que o passado histórico se transforma em inconsciente simbólico. Como observa Candido (2006, p. 45), “a obra literária é uma mediação entre o individual e o social, revelando o homem (e a mulher) em sua dimensão histórica e existencial”.

O contexto nordestino e a herança de resistência feminina

O Nordeste, na obra de Felinto, não é apenas um cenário geográfico, mas um território simbólico da dor, da ancestralida-

de e da resistência. A autora articula um discurso que denuncia as opressões de gênero, classe e região, mas também celebra a força das mulheres que transformam o sofrimento em luta e criação. Durval Muniz de Albuquerque Júnior (1999, p. 22) aponta que “o Nordeste é uma invenção histórica e discursiva que condensou representações de atraso e resistência, de miséria e força vital”, o que se reflete na tessitura poética e política de *As Mulheres de Tijucopapo*.

Sendo assim, a obra faz ecoar um duplo movimento: o da mulher que busca a si mesma e o da região que reivindica sua dignidade histórica. Rísia personifica a jornada de individuação e de reconciliação com suas raízes, em um processo que se assemelha ao retorno simbólico ao útero materno, à terra e à memória ancestral. Segundo Bachelard (1993, p. 98), “a casa e o solo natal são os primeiros universos psíquicos de abrigo do ser”. Felinto, ao narrar esse retorno, constrói um espaço simbólico onde o feminino e o nordestino se encontram para curar suas feridas históricas.

A individuação como caminho de cura (Jung e Freud)

Na psicanálise, a cura não é entendida como a simples supressão de sintomas, mas como um processo profundo de transformação da subjetividade. Tanto Sigmund Freud quanto Carl Gustav Jung compreendem que os sofrimentos psíquicos derivam de conflitos internos, frequentemente inconscientes, que precisam ser elaborados e integrados à consciência. Para Freud, a cura ocorre quando o sujeito é capaz de tornar consciente o conteúdo recalcado: “Onde estava o id, deve advir o ego” (Freud,

1933, p. 91). Esse movimento de reconhecimento e simbolização do inconsciente permite ao sujeito conquistar autonomia diante das forças pulsionais que o atravessam.

Por sua vez, Carl Gustav Jung desenvolve a noção de individuação como um processo terapêutico e existencial, no qual o indivíduo caminha rumo à totalidade psíquica por meio da integração dos opostos: consciente e inconsciente, *persona* e *sombra*, *anima* e *animus*. Ao contrário de Freud, que enfatiza o conflito entre o ego e o id, Jung propõe a reconciliação entre essas instâncias como forma de atingir a cura interior. “A individuação significa tornar-se um indivíduo indivisível, uma unidade autônoma e auto-realizada” (Jung, 2000, p. 173). Esse percurso é muitas vezes simbólico, mediado por sonhos, imagens arquetípicas e vivências emocionais profundas.

A cura, portanto, na perspectiva junguiana, não ocorre pela normalização do comportamento, mas pela aproximação do sujeito com o seu *self*, núcleo mais profundo e verdadeiro da personalidade. Esse movimento exige o confronto com a *sombra*, os aspectos rejeitados ou ignorados de si mesmo, e o acolhimento de conteúdos inconscientes. Jung afirma que “não se torna iluminado imaginando figuras de luz, mas tornando consciente a escuridão” (Jung, 2000, p. 112), ressaltando a necessidade de encarar a dor e o desconhecido como parte do processo de cura.

Apesar das diferenças teóricas, Freud e Jung convergem na concepção de que o sofrimento psíquico pode ser transformado por meio da escuta, da palavra e do autoconhecimento. Enquanto Freud concebe a cura como resultado da elaboração dos desejos recalcados e dos traumas infantis, Jung amplia essa

visão ao considerar também os aspectos simbólicos e arquetípicos da *psique*. Em ambos os casos, a cura não é um destino fixo, mas um processo contínuo de integração. Assim, a individuação torna-se um caminho de cura não apenas para a neurose, mas para a existência, uma busca por sentido, inteireza e autenticidade.

Desse modo, para Jung (2000), o processo de individuação é o movimento pelo qual o sujeito se torna quem é, através da integração dos conteúdos conscientes e inconscientes de sua *psique*. Tal processo não ocorre sem dor, pois exige o confronto com a sombra, isto é, com os aspectos reprimidos, negados ou não reconhecidos do eu.

Nessa perspectiva, Rísia, mulher negra, nordestina e periférica, retorna simbolicamente ao seu passado, e, nesse retorno, mergulha em um processo de individuação. Sua jornada representa um enfrentamento com traumas pessoais e coletivos — memórias coloniais, dores raciais e opressões de gênero — que compõem sua sombra. Como afirma Jung, “o encontro com o self é simultaneamente o encontro com o inconsciente coletivo” (Jung, 2000, p. 125).

Ao narrar sua experiência, Rísia ativa também o que Freud (1923) chamaria de elaboração simbólica do sintoma. Para o fundador da psicanálise, a dor psíquica reprimida tende a retornar como sintoma, e somente pela linguagem, pelo trabalho de elaboração (*Durcharbeitung*), ela pode ser integrada ao eu. A escrita de Rísia, portanto, assume uma função catártica e reparadora.

Cidade como arquétipo: Tijucopapo como espaço iniciático

Na psicologia analítica de Carl Gustav Jung, o espaço físico pode adquirir significados profundos quando lido como símbolo da jornada interior do sujeito. Entre esses símbolos, destaca-se o arquétipo do centro, frequentemente associado a lugares sagrados, cidades míticas ou espaços de transformação. Esses locais funcionam como representações do *self*, núcleo organizador da *psique*, e aparecem em sonhos, mitos e narrativas como pontos de reencontro, reconciliação ou renascimento. Jung afirma que “o centro é o ponto de interseção entre o consciente e o inconsciente” (Jung, 2000, p. 130), sendo, portanto, espaço privilegiado para processos iniciáticos e de cura simbólica.

Nesse contexto, no romance *As Mulheres de Tijucopapo* (1982), de Marilene Felinto, a cidade homônima emerge não apenas como local de origem da protagonista Rísia, mas como um espaço iniciático em sua jornada de individuação. Ao retornar a Tijucopapo, Rísia realiza um movimento simbólico de retorno às origens, revisitando suas dores, sua ancestralidade e sua identidade fragmentada. A cidade, marcada pela memória da resistência de mulheres negras no século XVII, transforma-se em um espelho simbólico da trajetória de Rísia: assim como as mulheres históricas resistiram à dominação externa, Rísia resiste à opressão interna e à exclusão social contemporânea.

Esse retorno, no entanto, não é uma simples regressão nostálgica, mas uma travessia psíquica. Como em um rito de passagem, Rísia precisa confrontar os fantasmas do passado, suas dores silenciadas e suas lembranças recalçadas. Nesse sen-

tido, a cidade funciona como um espaço liminar, onde a protagonista transita entre o velho e o novo, entre a fragmentação e a possibilidade de reintegração. Segundo Eliade (1992), o espaço sagrado nas mitologias tradicionais sempre representa uma ruptura do tempo profano e permite a reiniciação do sujeito. Tijuco-papo cumpre esse papel, permitindo à protagonista não apenas reviver, mas ressignificar sua história.

Sendo assim, a cidade de Tijuco-papo assume, sob a ótica junguiana, a função de um arquétipo do centro, lugar onde o inconsciente se revela por meio de símbolos coletivos e pessoais. É nesse espaço que Rísia ativa sua ancestralidade, reconecta-se com o feminino arquetípico e inicia um processo de reconstrução subjetiva. A cidade torna-se cenário e símbolo da individuação, pois, como afirma Jung, “todo processo de individuação passa por um ponto de retorno ao centro, onde o sujeito encontra aquilo que é, e sempre foi” (Jung, 2000, p. 147). Tijuco-papo é, portanto, mais do que um lugar geográfico: é o espaço iniciático em que a protagonista pode, enfim, começar a se tornar inteira.

A linguagem como expressão do inconsciente (Lacan e Jung)

A estrutura narrativa de *As Mulheres de Tijuco-papo* é marcada por uma escrita fragmentada, lírica e introspectiva, o que a aproxima daquilo que Jung identifica como o modo simbólico de expressão do inconsciente (Jung, 2000). A linguagem funciona como veículo de sentidos que escapam à lógica linear, e, por isso, acessa camadas profundas da *psique*.

Segundo Jacques Lacan (1985), “o inconsciente é estruturado como uma linguagem”. A escrita de Rísia, com suas rupturas e imagens sensoriais, reflete essa estrutura e evidencia a tensão entre o simbólico (ordem da linguagem e da cultura), o real (aquilo que escapa à simbolização) e o imaginário (construções identitárias). Em seu discurso, o trauma é lentamente transformado em significante, sendo inscrito no campo simbólico.

Logo, a presença da oralidade na narrativa, marcada pelo ritmo, pela ancestralidade e pela força da palavra falada, remete também ao conceito junguiano de inconsciente coletivo. Através da oralidade, Rísia conecta-se aos saberes populares afro-brasileiros, ativando o que Jung denomina arquétipos culturais, que transcendem a experiência individual.

A grande mãe e o feminino arquetípico (Jung, Klein, Winnicott)

Na trajetória de Rísia, evidencia-se o arquétipo da Grande Mãe, símbolo junguiano da nutrição, do cuidado, da origem e da sabedoria ancestral. Esse arquétipo aparece não apenas na relação de Rísia com sua ancestralidade africana e indígena, mas também na corporeidade, na escuta dos tambores e no reencontro com as mulheres de sua linhagem (Jung, 1990).

Melanie Klein (1991), ao estudar as primeiras relações mãe-bebê, descreve o impacto psíquico das figuras maternas boas e más internalizadas. Rísia, ao reconectar-se com o feminino arquetípico, parece resgatar aspectos de um objeto materno integrador, necessário para a reconstrução do *self*. Klein aponta que a integração desses objetos internos bons e maus é o que

permite ao sujeito desenvolver uma identidade mais coesa.

Da mesma forma, Winnicott (1975) afirma que o desenvolvimento saudável do *self* requer um ambiente suficientemente acolhedor, representado pela figura da “mãe suficientemente boa”. Rísia busca essa experiência de acolhimento simbólico no coletivo feminino de Tijucopapo, que representa uma matriz cultural e afetiva capaz de amparar sua subjetividade ferida.

Confronto com a sombra: a travessia da dor

Freud, ao teorizar sobre o inconsciente e o recalque, já havia apontado que os conteúdos psíquicos recalcados não desaparecem, mas retornam sob a forma de sintomas, fantasias ou lapsos. Para ele, “a lembrança reprimida age como um corpo estranho dentro da psique” (Freud, 1914, p. 20). Em Rísia, esse corpo estranho se manifesta como dor crônica, raiva contida, sentimentos de inadequação e um discurso permeado por silêncios. A travessia da personagem rumo à sua cidade natal funciona como um gatilho que desperta memórias reprimidas e ativa a necessidade de dar nome ao sofrimento, gesto que marca o início de um processo de cura simbólica.

A psicanálise pós-freudiana também contribui para a compreensão dessa travessia. Melanie Klein destaca o papel da dor psíquica na constituição do sujeito e afirma que enfrentar a angústia primária é fundamental para integrar o mundo interno. Rísia, ao revisitar suas experiências traumáticas, realiza um trabalho de elaboração que se aproxima do que Klein chamaria de posição depressiva, uma etapa de luto e integração do objeto perdido. Já Donald Winnicott, ao enfatizar a importância do am-

biente facilitador, sugere que a elaboração do sofrimento depende da possibilidade de um espaço suficientemente seguro para o sujeito expressar seu verdadeiro *self* (Winnicott, 1975). No caso de Rísia, a linguagem fragmentada e poética do texto funciona como esse espaço transicional, onde ela pode (re)construir sua subjetividade.

Diante do exposto, para Jung, a sombra é a parte da *psique* que reúne os conteúdos rejeitados pelo ego, traços considerados inaceitáveis, experiências dolorosas, memórias reprimidas. A travessia da sombra é essencial ao processo de individuação. Como ele escreve, “não se torna iluminado imaginando figuras de luz, mas tornando consciente a escuridão” (Jung, 2000, p. 134).

Nesse viés, Rísia, ao confrontar a dor do racismo, da exclusão social e do silenciamento histórico, caminha rumo à integração psíquica. Sua escrita é o gesto de iluminar a sombra, de nomear o trauma, e de transformar a ferida em palavra. Esse gesto ecoa também Freud (1920), que compreendia o retorno do recaiado como repetição sintomática — repetição que só se rompe pela elaboração consciente.

A individuação como reexistência

A psicanálise, em especial a psicologia analítica de Carl Gustav Jung, oferece ferramentas potentes para compreender os processos de subjetivação e cura por meio daquilo que ele chamou de individuação, o caminho pelo qual o sujeito se torna ele mesmo, ao integrar conteúdos conscientes e inconscientes da *psique*. Dentro desse percurso, o confronto com a sombra é uma

etapa inevitável e profunda. A sombra, segundo Jung (2000, p. 131), “representa os aspectos inferiores da personalidade, aqueles que o ego não deseja reconhecer, mas que não deixam de existir por isso”. Esse encontro, longe de ser destrutivo, é transformador: a dor enfrentada torna-se matéria para a construção de um eu mais inteiro.

Nesse sentido, a sombra abriga os medos, as memórias traumáticas, as repressões históricas e afetivas. Na teoria freudiana, esses conteúdos inconscientes reprimidos não desaparecem, mas retornam sob a forma de sintomas, repetições ou deslocamentos. Freud afirma que “aquilo que não se elabora retorna sempre de forma disfarçada” (Freud, 1914). Jung amplia essa noção ao considerar que a sombra também é fonte de vitalidade e criatividade quando integrada. É ao encarar aquilo que foi silenciado, seja no plano individual ou coletivo, que o sujeito se abre à possibilidade de transformação e, mais do que isso, de reinvenção de si.

No caso de sujeitos historicamente marginalizados, mulheres negras, periféricas, dissidentes, a individuação não é apenas um movimento interno, mas também um ato de reexistência, no sentido de existir apesar das estruturas que negam sua subjetividade. A filósofa Carneiro (2003) aponta que a luta das mulheres negras no Brasil é, simultaneamente, uma afirmação de identidade e uma resistência à invisibilidade imposta pelo racismo estrutural. Assim, o processo de individuação pode ser lido também como um gesto político: tornar-se quem se é, neste contexto, implica revisitar feridas históricas e coletivas, e transformar dor em potência, ou até mesmo resistência.

A individuação, portanto, é inseparável da dimensão simbólica. Jung compreendia que a cura não se dá pela eliminação do conflito, mas pela integração dos opostos, razão e emoção, luz e sombra, dor e linguagem. Esse processo ocorre através do símbolo, da arte, da palavra. Quando o sujeito é capaz de narrar o que antes era apenas sintoma ou silêncio, ele se reinscreve no mundo. Como diz Jung (2000, p. 112), “não se torna iluminado imaginando figuras de luz, mas tornando consciente a escuridão”. Nesse gesto, o que era sofrimento se converte em significação, e a existência se torna ato de criação.

Nesse sentido, a individuação como reexistência propõe uma ética do cuidado de si e uma estética da resistência. E a passagem da dor muda para a palavra significativa, da fragmentação para a reintegração, do silenciamento para a voz. Ao confrontar a sombra, o sujeito não apenas se cura, mas afirma seu direito de ser. A reexistência, então, não é apenas sobreviver, mas insistir em existir com sentido, criando novos modos de ser, de sentir e de estar no mundo.

Nesse viés, a jornada de Rísia pode ser lida como um processo de individuação, nos termos propostos por Jung, mas também como um ato de reexistência, conceito que dialoga com as epistemologias do Sul (Santos, 2010). Ao dar forma simbólica à sua dor, Rísia não apenas se cura: ela reinscreve sua existência em um mundo que tentou apagá-la.

Dessa forma, Rísia retorna à sua origem não para se perder no passado, mas para reconstruir a si mesma no presente. Ao resgatar sua ancestralidade, ao confrontar sua sombra e ao reconfigurar sua linguagem, ela afirma sua presença no mundo como sujeito singular. Como sintetiza Jung (2000), “a individua-

ção é o processo pelo qual o indivíduo se torna aquilo que ele é destinado a ser”. No caso de Rísia, esse destino é escrito com o corpo, a palavra e a memória.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

A trajetória literária de Marilene Felinto se insere em um movimento amplo de reconfiguração da literatura brasileira, especialmente nas décadas de 1970 e 1980, quando escritoras começam a romper com os paradigmas patriarcais e a contestar as representações femininas dominantes. De acordo com Nunes (2000), “a literatura de autoria feminina, ao emergir com força, reposiciona o lugar da mulher não apenas como objeto de discurso, mas como sujeito produtor de linguagem e de poder simbólico”.

Esse movimento, para Showalter (1985), é denominado *gynocriticism*, uma crítica literária que se baseia na experiência das mulheres e na sua forma de produção simbólica. Felinto, assim, se insere nesse contexto ao reposicionar a mulher não apenas no centro da narrativa, mas ao conferir-lhe autonomia psicológica e simbólica. O trabalho de Felinto, ao lado de outras autoras como Lygia Fagundes Telles, Conceição Evaristo, e Clarice Lispector, propõe um olhar crítico e desconstrutivo sobre as tradições literárias, estabelecendo uma nova forma de abordar o feminino e suas experiências.

A obra *As Mulheres de Tijucoapapo* (1982) de Felinto faz uso de uma narrativa introspectiva e fragmentada, com foco no mergulho psicológico de Rísia, a protagonista. Como Bosi (2002) afirma, “a literatura contemporânea brasileira tem na interiorização

da narrativa uma das suas marcas, um movimento que transforma o enredo em espaço de elaboração existencial e simbólica”. A obra não apenas reconta a história de Rísia, mas também coloca em foco sua jornada interna, sua busca por identidade e reconciliação com o passado.

Candido (2006) observa que “a obra literária é uma mediação entre o individual e o social, revelando o homem (e a mulher) em sua dimensão histórica e existencial”. Felinto, ao integrar a história de resistência das mulheres de Tijucopapo ao drama pessoal de Rísia, cria um ponto de interseção entre o vivido individual e as representações históricas e coletivas, entrelaçando a memória e a experiência pessoal com o contexto social.

O Nordeste, no romance, assume um caráter simbólico e não se limita a um cenário geográfico. Durval Muniz de Albuquerque Júnior (1999) argumenta que “o Nordeste é uma invenção histórica e discursiva que condensou representações de atraso e resistência, de miséria e força vital”. Nesse contexto, Felinto articula um discurso que denuncia as opressões de gênero, classe e região, mas que também celebra a força vital e criativa das mulheres. A obra resgata um duplo movimento: o da mulher que busca a si mesma e o da região que reivindica sua dignidade histórica.

Nesse viés, Bachelard (1993) sugere que “a casa e o solo natal são os primeiros universos psíquicos de abrigo do ser”, e, ao narrar o retorno de Rísia ao Nordeste, Felinto constrói esse retorno simbólico como um momento de cura e reconciliação, onde o feminino e o nordestino se encontram para cicatrizar suas feridas históricas.

No campo da psicanálise, a noção de individuação, proposta por Carl Gustav Jung, oferece uma leitura poderosa do processo pelo qual Rísia passa ao confrontar seu passado e suas sombras. Para Jung (2000), “a individuação significa tornar-se um indivíduo indivisível, uma unidade autônoma e auto-realizada”. Este conceito é contrastado com a teoria de Freud, para quem a cura ocorre quando o sujeito torna consciente o conteúdo recalçado, permitindo-lhe lidar com as forças pulsionais internas.

Diante do contexto, Freud (1933) descreve esse processo como “onde estava o id, deve advir o ego”, indicando o movimento de reconhecimento e simbolização do inconsciente como um caminho para a autonomia do sujeito. Rísia, ao retornar ao seu passado e enfrentar suas memórias reprimidas, encarna esse processo junguiano de integração dos opostos e de busca pela totalidade psíquica. Sua jornada reflete um processo contínuo de autoconhecimento, onde, como afirma Jung (2000), “não se torna iluminado imaginando figuras de luz, mas tornando consciente a escuridão”.

Sendo assim, a cidade de Tijucoapapo, em Felinto, é mais do que um espaço geográfico, sendo um arquétipo simbólico que representa o centro da *psique*, conforme a teoria de Jung. Ele afirma que “o centro é o ponto de interseção entre o consciente e o inconsciente” (Jung, 2000, p. 130), indicando que a cidade se configura como um espaço liminar, onde a protagonista confronta sua dor e ressignifica sua história. Para Eliade (1992), o espaço sagrado nas mitologias sempre representa uma ruptura com o tempo profano e possibilita uma reinicialização do sujeito. Em *As Mulheres de Tijucoapapo*, o retorno à cidade serve como um espaço iniciático, onde Rísia reconfigura sua identidade e

o seu passado, ressignificando não apenas sua trajetória individual, mas também a memória histórica das mulheres de sua linhagem.

Portanto, a estrutura narrativa da obra, com sua escrita fragmentada e lírica, pode ser lida à luz das teorias de Lacan (1985), que afirma que “o inconsciente é estruturado como uma linguagem”. A escrita de Rísia, repleta de rupturas e imagens sensoriais, acessa camadas profundas da *psique*, refletindo as tensões entre o simbólico, o real e o imaginário. A oralidade presente na narrativa também conecta a personagem aos saberes populares afro-brasileiros, ativando arquétipos culturais, como o conceito junguiano de inconsciente coletivo. Rísia, ao se expressar por meio dessa linguagem simbólica e transgressora, está, assim, dando forma ao inconsciente e transformando o trauma em significante.

Nesse sentido, o arquétipo da Grande Mãe também se manifesta na trajetória de Rísia, que, ao se reconectar com sua ancestralidade, resgata o feminino arquetípico. Jung (1990) associa esse arquétipo à nutrição, à origem e à sabedoria ancestral. Melanie Klein (1991), ao estudar as primeiras relações mãe-bebê, descreve o impacto psíquico das figuras maternas internalizadas, boas e más, que influenciam a construção do *self*.

Da mesma forma, Winnicott (1975) destaca a importância da figura da “mãe suficientemente boa” para o desenvolvimento saudável do *self*. Rísia, ao buscar esse acolhimento simbólico no coletivo feminino de Tijucopapo, encontra o espaço para reconfigurar sua subjetividade e integrar as partes fragmentadas de sua identidade.

O processo de cura simbólica em *As Mulheres de Tijucopapo* também pode ser compreendido através da noção freudiana de elaboração do sintoma. Freud (1914) argumenta que “a lembrança reprimida age como um corpo estranho dentro da *psique*”, e em Rísia, essa dor reprimida se manifesta como uma série de sintomas psíquicos que só podem ser transformados por meio da palavra. O confronto com a sombra, conforme Jung (2000), é essencial para o processo de individuação, pois permite ao sujeito integrar os aspectos reprimidos de sua *psique*. Rísia, ao enfrentar as opressões e traumas históricos, ilumina sua sombra, transformando seu sofrimento em palavra, e, assim, possibilita sua cura simbólica.

Dessa forma, a individuação, como processo de transformação e reintegração, é também um gesto de reexistência, especialmente no caso de sujeitos marginalizados, como mulheres negras e periféricas. Carneiro (2003) sugere que a luta das mulheres negras no Brasil é uma afirmação de identidade e resistência ao racismo estrutural. A jornada de Rísia, ao confrontar suas sombras, não é apenas uma busca por cura pessoal, mas também uma reexistência política e simbólica, que, como aponta Jung (2000), permite ao sujeito tornar-se quem realmente é, integrando as partes fragmentadas de sua *psique* e resistindo às estruturas que tentam apagá-lo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo de *As Mulheres de Tijucopapo* de Marilene Felinto nos proporciona uma leitura rica e multifacetada da jornada de Rísia, que, ao retornar ao seu passado e confrontar suas dores

históricas e pessoais, realiza um processo profundo de individuação. A obra, ao resgatar a memória coletiva das mulheres de Tijucopapo e integrá-la à experiência individual da protagonista, oferece uma reflexão sobre a luta pela identidade, a resistência feminina e o poder simbólico da escrita. Ao longo desta análise, exploramos como a narrativa fragmentada e introspectiva de Felinto é não apenas uma representação do sofrimento, mas também um meio de transformação e cura, mediado pela palavra e pela elaboração simbólica.

A partir das teorias psicanalíticas de Freud e Jung, podemos entender o processo de cura e individuação de Rísia, que se dá através da integração dos conteúdos inconscientes, do enfrentamento da sombra e da reconciliação com seu passado. A cidade de Tijucopapo, nesse sentido, assume um papel crucial como um espaço simbólico de reencontro com suas origens e ancestralidade, um ponto de interseção entre o individual e o coletivo. Através dessa jornada, Rísia não apenas ressignifica sua história, mas também ativa a resistência feminina histórica, consolidando um ato de reexistência, especialmente no contexto de mulheres marginalizadas e historicamente silenciadas.

Além disso, a obra de Felinto é uma manifestação de resistência cultural e política, que se insere em um movimento literário de reconfiguração do papel da mulher na literatura brasileira. Ao dar voz ao feminino nordestino e colocar em primeiro plano as experiências e subjetividades das mulheres, Felinto contribui para a desconstrução de representações patriarcais e para a criação de uma nova narrativa sobre o feminino. Como mostram os debates de autores como Showalter, Nunes, Bosi e Candido, a literatura de Felinto se inscreve em um contexto mais

amplo de escritoras brasileiras que, por meio de sua escrita, desafiaram o *status quo* e propõem uma visão mais autêntica e plural da mulher e de suas histórias.

Em síntese, *As Mulheres de Tijucopapo* não é apenas uma narrativa sobre a luta pessoal de Rísia, mas uma reflexão profunda sobre a identidade, a memória e a resistência feminina, que encontra ressonância em questões históricas, culturais e psíquicas. A obra de Felinto, portanto, não apenas resgata a memória das mulheres do Nordeste, mas também convida o leitor a um processo de introspecção e autoconhecimento, alinhado com a jornada de individuação proposta por Jung. Ao confrontar suas sombras e ao integrar os aspectos reprimidos de sua *psique*, Rísia simboliza, assim, a possibilidade de uma reintegração e de uma transformação não apenas individual, mas também coletiva, permitindo-nos repensar as narrativas sobre o feminino e a identidade no Brasil contemporâneo.

REFERÊNCIAS

.....

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e Outras Artes**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1999.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 41. ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 10. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2006.

CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2003.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FELINTO, Marilene. **As Mulheres de Tijuco Papo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1982.

FREUD, Sigmund. **O ego e o id**. Tradução de Durval Marcondes. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Original publicado em 1923).

FREUD, Sigmund. **O Eu e o Id**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. **Além do Princípio do Prazer**. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

FREUD, Sigmund. **Além do Princípio do Prazer**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FREUD, Sigmund. **Recordar, repetir e elaborar (1914)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Obras completas. v. 12.

FREUD, Sigmund. **Totem e Tabu**. 7. ed. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2012.

JUNG, Carl Gustav. **A Individuação**. São Paulo: Editora Cultrix, 2000.

JUNG, Carl Gustav. **A Natureza da Psique**. Petrópolis: Vozes, 2000.

JUNG, Carl Gustav. **Arquétipos e o Inconsciente Coletivo**. Petrópolis: Voz, 2000.

JUNG, Carl Gustav. **O Eu e o Inconsciente**. São Paulo: Editora Pensamento, 1990.

JUNG, Carl Gustav. **O Homem e Seus Símbolos**. São Paulo: Editora Cultrix, 2000.

KLEIN, Melanie. **Inveja e gratidão e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LACAN, Jacques. **O Seminário, Livro 11: Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

NUNES, Benedito. **O Tempo na Narrativa**. 3. ed. São Paulo: Ática, 2000.

SHOWALTER, Elaine. **A Literatura Feminina e a Crítica Literária**. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

WINNICOTT, Donald W. **O brincar e a realidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

RACHEL VINRACE E A DISSOLUÇÃO DO EU: O SENTIMENTO OCEÂNICO EM *THE VOYAGE OUT* DE VIRGINIA WOOLF

Natália Leitão Barros da Silva

José Ailson Lemos de Souza

.....

INTRODUÇÃO

“O que eu queria era transmitir a sensação de um vasto tumulto de vida, o mais variado e desordenado possível... o todo deveria possuir uma espécie de padrão e ser, de algum modo, controlado. A dificuldade era manter qualquer tipo de ‘coerência’.”

(Virginia Woolf)

O presente estudo apresenta uma análise sobre o romance *The Voyage out*¹⁵, de Virginia Woolf, publicado em 1915. A narrativa se concentra em perso-

15 O uso do título original, *The Voyage out*, visa garantir a precisão terminológica e o reconhecimento da obra no âmbito dos estudos de Virginia Woolf. Esta opção busca, ainda, fomentar o diálogo científico com as pesquisas internacionais sobre o romance. Através de uma leitura analítica, o título remete simultaneamente à viagem literal da protagonista e a uma jornada simbólica de autoconhecimento, transformação e emancipação. O uso de *voyage* sugere o movimento de descoberta e amadurecimento, e *out* indica a passagem do espaço restrito para o desconhecido, configurando uma travessia de natureza geográfica e existencial que reflete a perspectiva modernista da autora.

nagens que embarcam em uma jornada que os leva à vila fictícia de Santa Marina, localizada na América do Sul. A protagonista, Rachel Vinrace, uma jovem inglesa de 24 anos que não possui conhecimento acerca dos aspectos sociais, lida com novas ideias e concepções sobre a realidade de seu futuro. O romance, que culmina no desfecho trágico da protagonista, versa sobre o amadurecimento de Rachel e é carregado de movimentações.

Nessa travessia, Woolf aborda questões sociais pertinentes às mulheres e à jornada individual de aprendizado de Rachel. A protagonista é posta à prova ao conviver com outros personagens, experimentando uma cultura que a reprime, refletindo um mal-estar inerente à construção social. O romance, assim, narra experiências possíveis quando se está distante do cenário familiar, em um contexto que permite observar os decoros sociais e as possibilidades de um novo futuro. É fundamental ressaltar que, ao longo da viagem, Rachel oscila constantemente entre o mundo social (o civilizado e racional), característico de sua vida exterior, e sua percepção interior (sensível e simbólica).

Essa dualidade estrutural revela o entrelaçamento entre vida e arte de Woolf, autora que transforma a concepção do autoconhecimento em princípio narrativo. A partir da análise deste romance, é possível observar o percurso pessoal da autora em direção à maturidade artística e emocional, marcado pela estranheza do existir e pelo sentimento de deslocamento, temas recorrentes em suas obras.

O objetivo central deste trabalho é propor uma leitura do romance a partir da intensidade dessa tensão entre a vida exterior e a vida interior de Rachel Vinrace¹⁶. Buscamos demons-

16 A análise proposta não possui caráter psicológico ou clínico. Ela se fundamenta em um diálogo entre literatura e psicanálise, compreendendo os

trar como o mal-estar provocado pela repressão social e pelos decoros externos impulsiona o autoconhecimento da protagonista, culminando em uma alegoria da dissolução do Eu e a experiência oceânica.

Para desenvolver esta proposta, a estrutura do artigo seguirá as seguintes etapas. Primeiramente, serão consideradas algumas ideias de Woolf sobre os aspectos de sua escrita, sua visão de mundo, os aspectos do sujeito moderno no início de um novo século e o processo que originou sua primeira narrativa. Em seguida, analisa-se como *The Voyage out* elucida aspectos pertinentes sobre a jornada física e simbólica de autoconhecimento, reverberando da vida social à introspecção. Estes elementos presentes na narrativa podem ser lidos como um reflexo do processo da própria protagonista.

Posteriormente, serão apresentadas algumas concepções sobre a relação do indivíduo e a sociedade, pontuadas por Sigmund Freud, bem como a ideia do sujeito dividido em exterioridade, interioridade e dissolução do Eu. Por fim, destaca-se o processo da própria protagonista, que culmina através de toda essa tensão. Este processo pode refletir como Woolf representa a formação e a dissolução do sujeito moderno, questões centrais para discussões filosóficas e psicanalíticas no início do século XX.

conceitos freudianos estritamente como instrumentos de leitura simbólica e interpretativa, e não como categorias diagnósticas aplicadas à personagem.

A ESCRITA COMO ARQUITETURA DE INTERIORIDADE

O sujeito moderno manifesta-se como fragmentado e instável, o que evidencia a perda de uma identidade fixa e o reconhecimento enaltecido da interioridade como o principal lugar de significado. Regina Pontieri (2010), em seu ensaio *Onde foi parar o sujeito? – Experiências da subjetividade na ficção do século XX*, observa que essa crise da subjetividade se reflete também no romance moderno. Este se afasta do padrão modular focado na objetividade e passa a priorizar a experiência subjetiva. Sob essa perspectiva, Pontieri aponta: “Diferentemente do romance tradicional, ao qual o realismo era imanente, o romance moderno solaparia o preceito épico da objetividade, graças a uma subjetividade narrativa que transmuta para seus próprios termos a matéria narrável” (Pontieri, 2010, p. 137).

Diante desse cenário de transformação, Virginia Stephens¹⁷ (Virginia Woolf) incorporou essa perspectiva subjetiva em seu romance inaugural. Essa transposição de foco ocorreu enquanto a autora passava por um longo processo de concepção e reescrita da obra. Tal ruptura com os paradigmas anteriores é reforçada de acordo com a análise de Hermione Lee (1999), na biografia *Virginia Woolf*, que explora a complexa vida da autora e suas conquistas literárias. “Foi em 1910, no auge da efervescência cultural que antecedeu a guerra, que Virginia Woolf, retrospectivamente, identificou a ruptura crucial entre os ‘eduardianos’ e os ‘georgianos’ – o momento em que ‘o caráter humano

17 O nome Virginia Stephens é empregado neste aspecto do texto por ser o nome de solteira da autora, antes de seu matrimônio com Leonard Woolf. A escrita de *The Voyage Out* foi iniciada em 1908, antes que ela adotasse o sobrenome Woolf. E publicada somente em 1915 após inúmeros processos de reescrita da autora.

mudou”¹⁸ (Lee, 1999, p. 258, tradução nossa).

Contudo, torna-se crucial esclarecer que a narrativa de *The Voyage out* se firma com características ainda tradicionais em sua composição, embora já apresente um retrato eminente do que viria a marcar a escrita de Woolf. A escritora garantiu seu lugar no círculo dos revolucionários da forma em obras posteriores, conforme detalha Pontieri:

De fato, a escritora garantiu seu lugar no círculo dos revolucionários da forma, graças a romances como *Mrs. Dalloway*, *To the lighthouse*, *The waves*, entre outros, em que a mimese do real se faz através de um ponto de vista sempre móvel e múltiplo, colado à experiência interna da personagem, a partir da qual o mundo exterior se configura, por isso mesmo, de modo fortemente impressionista. Seus dois primeiros romances publicados – *The voyage out*, de 1915, e *Night and Day*, de 1918 – possuem ainda vínculos claros com o romance inglês tradicional, embora em alguns momentos do primeiro livro já seja possível entrever a originalidade futura. (Pontieri, 2010, p. 138)

A referida originalidade concentra-se na protagonista Rachel como um exemplo dessa interioridade emergente. Sua percepção flutuante e sua dificuldade de integração social já revelam o início da dissolução do sujeito coeso. Essa dissolução, que Pontieri interpreta em termos literários, encontra em Freud uma formulação simbólica paralela: o sentimento oceânico¹⁹,

18 And it was in 1910, at the height of pre-war cultural activity and excitement, that Virginia Woolf retrospectively identified the crucial break between the “Edwardians” and the “Georgians,” the point when “human character changed.” (Lee, 1999, p. 258).

19 Termo ‘sentimento oceânico’ é cunhado em 1930 e integra a obra *O Mal-estar na Civilização*. A partir de uma conversa entre Romain Rolland e Freud este sentimento é descrito como uma sensação de pertencimento ilimitado ao todo.

visto como o retorno à unidade perdida.

Sigmund Freud (2010), em seu texto *O Mal-Estar na Civilização*, discute o sentimento oceânico como a sensação de pertencimento por completo, uma evidência psíquica presente no Eu desde o estágio infantil.

O bebê lactante ainda não separa seu Eu de um mundo exterior [...]. Aprende a fazê-lo aos poucos, em resposta a estímulos diversos. [...] É assim que ao Eu se contrapõe inicialmente um ‘objeto’, como algo que se acha ‘fora’ e somente através de uma ação particular é obrigado a aparecer. (Freud, 2010, p. 12)

O sentimento oceânico, retratado por Freud (2010), demonstra um vestígio desse estado psíquico inicial, anterior à separação entre o Eu (o ser) e o mundo. Essa é uma experiência de fusão que unia o sujeito a tudo que o cercava. Na medida em que a civilização impõe limites e restringe essas “expulsões”, o sujeito é reprimido, sendo compelido ao controle de seus desejos. Desse modo, o processo civilizatório cria barreiras e normas que afastam o indivíduo desse sentimento de unidade, gerando o desejo de fusão, que passa a existir de forma contida e silenciosa dentro do próprio sujeito.

É nessa perspectiva que se insere a obra *The Voyage out*. Embora a narrativa e a obra de Freud tenham mais de quinze anos que as separem, notamos aspectos que convergem com o romance de Woolf, que evidencia as repressões civilizatórias no que diz respeito às convenções sociais e morais que aprisionam a protagonista, Rachel. Sua crescente entrega ao sensível, portanto, representa a tentativa de reconciliação com o mundo.

Essa reconciliação simbólica é figurada na linguagem e na forma narrativa de Woolf, conforme observa Julia Briggs (2006) ao analisar o modo como a autora transforma a percepção em matéria estética. Em *Virginia Woolf: A Inner Life*, Briggs (2006) salienta que a perspectiva da escrita, em interação com o mundo, demonstrava um cuidado especial com a relação entre a vida exterior e a interior, bem como a subjetividade, para traduzi-las por meio da Literatura e do uso simbólico dos sonhos.

A ficção de Woolf é centralmente voltada para a vida interior e para a busca de maneiras de (re)criar essa vida na narrativa. Seus dois primeiros romances, embora apresentem uma estrutura mais tradicional que a de sua ficção posterior, revelam uma preocupação com os sonhos — tanto os sonhos noturnos quanto os devaneios. (Briggs, 2006, p. ix, tradução nossa)²⁰

Ao inclinar sua escrita para narrativas que demonstram “uma preocupação em reconhecer a interioridade e a subjetividade dos outros seres humanos”²¹ (Briggs, 2006, p. x, tradução nossa), nota-se que a autora concebe aspectos de sua obra que se concentram na dissolução. A percepção torna-se o espaço em que o Eu se fragmenta e se expande, constituindo o equivalente formal ao sentimento oceânico.

Portanto, a literatura produzida por Woolf é marcada pela representação simultânea da crise e da libertação potencial do sujeito moderno. Essa dualidade é articulada por meio da uti-

20 Woolf's fiction is centrally concerned with the inner life, and finding ways of re-creating that life in narrative. Her first two novels, though more traditional than her later fiction, are preoccupied with dreams — both night dreams and day dreams. (Briggs, 2006, p. ix)

21 Certainly Woolf's fiction is concerned to acknowledge the interiority, the subjectivity of other human beings. (Briggs, 2006, p. x)

lização de ambientes, tanto individuais quanto sociais, os quais funcionam como espelhos da subjetividade. Tais cenários evidenciam o movimento essencial que transcende a esfera íntima do Eu e se projeta em direção à totalidade coletiva, o Todo.

A VIDA EXTERIOR NO ROMANCE

Em *The Voyage out*, Virginia Woolf utiliza o espaço social como o cenário condutor da narrativa, exemplificando os aspectos da vida exterior que representam o domínio do princípio da realidade. Por meio do simbolismo do navio e da vila fictícia de Santa Marina, os espaços são configurados para representar a civilização, a ordem e o controle. A protagonista Rachel nota que, apesar de embarcar na experiência da jornada, esses mesmos aspectos a cercam e a controlam. Essa necessidade de se adequar às normas e expectativas é percebida por Rachel desde o seu primeiro encontro com os tios, Helen e Ridley Ambrose, no qual ela tenta corresponder a estas exigências. Sua antecipação era marcada por uma “[...] animação pouco natural para recebê-los”, e ela os aguardava “como gente civilizada em geral aguarda a primeira visão de gente civilizada, como se fosse da natureza deles a iminência de um desconforto físico – um sapato apertado ou uma janela com corrente de ar.” (Woolf, 2021, p. 14).

Essa imposição da ordem social se estende geograficamente, já que, conforme Antonio Bivar (2008 *apud* Woolf, 2008, p. 09) em seu prefácio de *A Viagem*²² para editora Novo Século, “[o] vilarejo tem também um hotel cujos hóspedes, ingleses clas-

22 A edição do romance *The Voyage Out* de Virginia Woolf no Brasil obteve este título com tradução de Lya Luft pela Editora Siciliano em 1993 e posteriormente pela editora Novo Século nos anos de republicação de 2008 e 2021.

se média de várias idades e extrações, improvisam uma típica colônia inglesa[...]”, exprimindo assim uma extensão da sociedade inglesa como um microcosmo que os segue e reafirma o controle.

Por meio da observação e da interação nesses espaços exteriores, Rachel constrói um olhar crítico sobre todo esse mundo social. Embora participe dessas relações sociais e tente se moldar às expectativas, a personagem falha em se reconhecer plenamente nelas. Ela se sente estranha e distante ou confusa diante dos rituais sociais, atuando como se apenas observasse, sem conseguir se conectar. Essa vida exterior é apresentada como uma vitrine de moralidade e *status*, sustentada por regras invisíveis que impõem a repreensão dos instintos, configurando o preço de uma vida em sociedade. Desse modo, estabelece-se uma espécie de participação nessas relações, mas não de reconhecimento de si nelas. Um episódio que ilustra esse profundo estranhamento ocorre quando:

Rachel sentiu-se incapaz de aguentar mais aquela atmosfera particular, e estava por dizer que tinha de voltar quando Terence passou por elas, arrastado numa conversa com Evelyn M. Rachel então contentou-se em dizer que as pessoas pareciam muito respeitáveis, comentário negativo que Sra. Flushing interpretou como afirmação de que Rachel ficaria. (Woolf, 2021, p. 285)

Essa dificuldade de engajamento e a consequente percepção crítica podem ser compreendidas segundo Pontieri (2010), que esclarece que o sujeito moderno perde o centro de si mediante a exposição de fatores externos.

Nessa abordagem, a experiência da protagonista é caracterizada pela perda do centro de si diante das formas externas. Para a manutenção de um eu coeso, o equilíbrio entre interior e exterior é fundamental, contudo, essa coesão entra em colapso. A subjetividade, que antes funcionava como um eixo responsável por organizar o contato com as forças externas, não mais consegue sustentar essa organização. O contato com as formas externas, portanto, não apenas cria um falso eu, mas o dissolve.

O resultado é que o sujeito moderno perde o centro de si justamente nesse contato com o mundo exterior. O Eu já não domina o mundo, sendo por ele atravessado e, conseqüentemente, se desestabilizando. É através dessa desintegração do eu que Rachel desenvolve sua percepção crítica sobre as “forças da vida exterior”.

A percepção crítica de Rachel sobre as “forças da vida exterior” emerge diretamente da análise da tensão entre o indivíduo e a civilização, conforme explorado pela psicanálise. De frontar-se com essas experiências passa pelo que Freud (2010) afirma ser uma espécie de caminhada da civilização que, apesar de trazer benefícios materiais, paralelamente aumenta o sofrimento do indivíduo.

Neste cenário, o homem moderno vive mediante a uma dicotomia, pois a cultura o protege, mas, ao mesmo tempo, o oprime. A civilização atua como uma força repressora, impondo limites claros através das instituições, como as leis, a moralidade e a religião, que buscam proteger a própria sociedade, mas acabam por reprimir o sujeito. Essa repressão o força a se tornar autoconsciente e vigilante sobre como deve agir e interagir com

os outros. O mundo social impõe um comportamento de maneira a uniformizar e reduzir a liberdade do indivíduo, construindo a necessidade da renúncia dos próprios instintos. Para existir, a civilização exige que o indivíduo passe a controlar seus impulsos, tornando a repressão constante uma condição da vida em sociedade. Assim, o homem precisa reprimir seus desejos naturais para adequar-se às regras coletivas. O sacrifício da liberdade individual é o resultado desse processo, no qual, segundo Freud, o mundo social atua como uma força repressora. Conclui-se que quanto mais civilizada é uma sociedade, menos livre é o indivíduo.

A pressão do mundo exterior se manifesta pelas “frequentes, variadas, inevitáveis sensações de dor e desprazer”. O princípio do prazer busca eliminar e evitar tais sensações, resultando na tendência a isolar do Eu tudo que possa gerar desprazer, projetando-o para fora. Forma-se, assim, um “puro Eu-de-prazer, ao qual se opõe um desconhecido, ameaçador ‘fora’” (Freud, 2010, p. 12-13).

Nessa dinâmica, o sujeito cede seu poder interior em troca de ordens de segurança coletiva. O fato de o Eu utilizar os mesmos métodos de defesa contra excitações desprazerosas vindas do interior e de fora pode se tornar o “ponto de partida de significativos distúrbios patológicos” (Freud, 2010, p. 13).

É nessa perspectiva que se insere a protagonista de Woolf, Rachel. Ela é controlada por seu superego que age tanto pelos aspectos de uma sociedade patriarcal quanto pelo mundo social que funciona como força repressora. Rachel vivencia o mal-estar permanente, sendo obrigada a negar parte de si mesma para se adaptar ao convívio social. Ao longo da narrativa, en-

quanto tenta encaixar-se na sociedade, ela está sacrificando sua própria liberdade individual. A consciência de Rachel, portanto, reproduz o movimento descrito por Freud: a cisão entre interior e exterior nasce como defesa, onde “o Eu expulsa o desprazer e projeta no ‘fora’ o que não quer reconhecer em si”.

A VIDA INTERIOR NO ROMANCE

A cisão entre o Eu interior e o mundo externo, que se estabelece como um mecanismo de defesa, marca o desencadeamento de um novo eixo de desenvolvimento na narrativa. Com o progredir do romance, o olhar da protagonista, Rachel, é redirecionado do mundo exterior para o mundo interior. Este movimento de internalização surge como uma reação à percepção de um cenário social em que Rachel se sente pressionada, visto que o ambiente externo é regido por convenções e repressões. Diante do conflito com as normas sociais, Rachel busca refúgio e expressão em sua “vida interior”. A vida exterior, que anteriormente detinha a dominância e desencadeava conflitos internos é substituída pela experiência subjetiva. É neste espaço psicológico que a tradicional oposição entre razão e sensibilidade se manifesta de maneira palpável. O mundo interior de Rachel torna-se, assim, o palco de suas sensações, de suas dúvidas perceptivas do silêncio e de instantes de consciência que, em conjunto, sinalizam a abertura para a dissolução do Eu.

Em decorrência dessa intensa subjetivação, o foco da narrativa movimenta-se do mundo objetivo para a interioridade. A realidade no romance não é apresentada de forma direta, mas é mediada e distorcida pelo olhar interno de Rachel. Esse

fenômeno se manifesta “[...] graças a uma subjetividade narrativa que transmuta para seus próprios termos a matéria narrável” (Pontieri, 2010, p. 137). A interioridade de Rachel se torna, portanto, visível na constante oscilação entre o plano sensível e o racional.

A personagem principal passa a demonstrar que a consciência se volta para o silêncio e o mundo. Embora Virginia Woolf ainda não utilizasse a técnica plena do fluxo de consciência, que seria desenvolvida em obras posteriores como *A Marca na Parade* e *Mrs. Dalloway*, a autora emprega a perspectiva psicológica de Rachel para inserir momentos cruciais de pausa e reflexão.

A complexidade das sensações experimentadas por Rachel é intensificada pela sua evidente inexperiência em relação aos códigos sociais de sua época. A protagonista dirige-se para um estado de intensa subjetividade, em que a consciência se volta para o silêncio do mundo. Essa transição da profundidade da consciência é ilustrada em momentos de reflexão, como na descrição do mar:

Rachel deitou-se apoiada no cotovelo e partiu os talos de capim altos que cresciam na beira para poder ter a vista desimpedida. A água estava muito calma, balançava na base do rochedo, tão clara que se podia ver o vermelho das pedras no fundo. Assim fora no nascimento do mundo, e assim continuava desde então. Provavelmente nenhum ser humano jamais rompera essas águas com barco ou com seu corpo. Obedecendo a um impulso, ela decidiu quebrar aquela eternidade de paz e jogou a maior pedra que pôde encontrar. Ela bateu na água, e as ondulações se espalharam mais e mais. (Woolf, 2021, p. 253)

Nesta perspectiva, a utilização da natureza, e especificamente o mar, funciona como espelho das emoções contrastantes de Rachel. O conflito manifesto entre a vida exterior e interior da protagonista surge durante a experiência da viagem e da descoberta do novo, expondo-a a um ponto de tensão. Essa tensão interna se materializa na percepção de que a vasta extensão de terra observada lhe confere uma sensação que “nenhuma paisagem na Inglaterra oferecia” (Woolf, 2021, p. 252).

Woolf então, constrói esse embate interno ao empregar os elementos externos da paisagem da Vila de Santa Marina. A sugestão do que Rachel sente internamente é elaborada através da instabilidade e da expansão. Nesse sentido, o mar projeta o inconsciente de Rachel em batalha. A descrição detalha a instabilidade emocional refletida nas águas:

O mar, embora fosse ali uma água fina e cintilante, parecendo incapaz de rompantes de ira, eventualmente estreitava-se, nublava o seu azul puro com cinza, escorria por estreitos canais e disparava num tremor de águas fragmentadas contra as maciças rochas de granito. Era esse mar que corria até a boca do Tâmis; e o Tâmis lavava as raízes da cidade de Londres. (Woolf, 2021, p. 252-253)

A autora não se limita a descrever o pensamento diretamente, mas o espelha em imagens sensoriais e simbólicas. A correspondência entre o sensível e o psíquico transforma o mar em um símbolo ambíguo: ele atrai e, simultaneamente, ameaça, representando tanto o desejo de expansão quanto o risco de dissolução. Essa dinâmica faz do mar uma reprodução da imagem “limite”, que atua como espelho da mente em expansão.

Essa tradução literária do inconsciente, mantida no realismo da narrativa, encontra ressonância na discussão de Sigmund Freud sobre o sentimento oceânico em *Mal-estar da Civilização* (2010). O sentimento oceânico é descrito como uma sensação de unidade e fusão, um vestígio de um sentimento primário do Eu que era todo-abrangente e correspondia a uma ligação mais íntima com o mundo.

O Eu se desliga do mundo externo. Ou, mais corretamente: no início o Eu abarca tudo, depois separa de si um mundo externo. Nosso atual sentimento do Eu é, portanto, apenas o vestígio atrofiado de um sentimento muito mais abrangente — sim, todo-abrangente —, que correspondia a uma mais íntima ligação do Eu com o mundo em torno. Se é lícito supormos que esse primário sentimento do Eu foi conservado na vida psíquica de muitos homens — em medida maior ou menor —, então ele ficaria ao lado do mais estreito e mais nitidamente limitado sentimento do Eu da época madura, como uma espécie de contraparte dele, e os seus conteúdos ideativos seriam justamente os da ausência de limites e da ligação com o todo, os mesmos com que meu amigo ilustra o sentimento “oceânico”. (Freud, 2010, p. 13)

Na narrativa woolfiana, essa expansão surge primeiro de modo metafórico, para depois ser psíquico, demonstrando a técnica da autora em utilizar os elementos naturais como ferramentas de exploração da *psique* da personagem.

O mar assume um aspecto relevante na narrativa, pois funciona não apenas como elemento de figuração da interioridade de Rachel, mas também como o prenúncio da dissolução que se concretizará na febre final. De forma paralela, o movimento de introspecção da protagonista, que a princípio parecia

revelar o embate entre a vida exterior e as problemáticas envolvidas nas repressões sociais, passa a evidenciar a delicadeza sensível da própria Rachel. Este processo se transforma, de modo gradual, em um indício de uma desordem psíquica, visto que a personagem começa a viver intensamente regida pelo id.

A própria Rachel demonstrava-se alheia a esse processo parecendo “não suspeitar de que estava sendo observada ou de que houvesse em seu comportamento algo que pudesse chamar atenção,” e sequer sabia o que lhe tinha acontecido. Sua condição mental é, inclusive, comparada à “água em disparada com a qual Helen a comparava” (Woolf, 2021, p. 273). Diante desse quadro de desordem, o que se apresentava como sensibilidade e abertura para o mundo, torna-se, pouco a pouco, vertigem. Nesse clímax, a consciência de Rachel já não se sustenta, e o mar que antes a atraía agora a absorve.

A DISSOLUÇÃO DO EU: A EXPERIÊNCIA OCEÂNICA

Através de *The Voyage out*, Woolf revela a exploração da morte e da dissolução da identidade, manifestada primariamente no desenvolvimento da personagem Rachel²³. A morte, na perspectiva da autora, pode ser entendida como um elemento intrinsecamente ligado ao conflito existencial. A tragédia central do romance reside na incapacidade de Rachel de harmonizar seu mundo interior com o mundo social ao seu redor, o que culmina fatalmente em sua morte. Este conflito é acentuado quando a protagonista atinge a compreensão do mundo social,

23 A dissolução do eu, nesse contexto, não indica anulação da subjetividade, mas sua transformação simbólica diante da percepção da finitude e da perda de fronteiras entre o eu e o mundo.

mas, paradoxalmente, se vê confusa quanto à sua própria individualidade dentro dele.

O processo de crise e dissolução identitária é narrado de forma intensa através do delírio febril de Rachel. Durante este episódio, a autora descreve a perda gradual das fronteiras entre o corpo da personagem e o ambiente externo, transformando a doença física em um estado de dissolução ou esvaziamento da consciência. A protagonista perde a capacidade de distinguir entre o que é real e suas visões, evidenciando um colapso perceptivo.

A anulação dos limites do Eu e a fusão com o meio são ilustradas pela imagem da submersão: “[...] os rostos afastaram-se; ela caiu num profundo poço de água viscosa, que depois fechou-se sobre sua cabeça” (Woolf, 2021, p. 414). Este artifício narrativo da submersão pode ser interpretado à luz do conceito freudiano de sentimento oceânico, definido como uma sensação de unidade ilimitada e a perda das barreiras que separam o sujeito do mundo. Conforme apontado por Freud (2010, p. 10), ele preferia denominar essa sensação de “eternidade”, um sentimento de algo ilimitado e sem barreiras, sendo este um fato puramente subjetivo.

Neste contexto, o delírio febril atua como uma metáfora do desvanecimento da identidade individual de Rachel. A febre representa a passagem da protagonista para uma dimensão onde sua consciência se confunde com o todo, caracterizando a presença de algo ilimitado em sua própria consciência. Deste modo, a febre não é encarada como mera doença física, mas sim como o ponto crucial em que o Eu se desfaz, configurando um retorno simbólico ao indeterminado.

Destacamos que Virginia Woolf por conjectura entendia a morte de sua protagonista como um aspecto efêmero pertencente à vida. Uma vez que a morte de Rachel é narrada com leveza e ambiguidade, não há punição, mas sim integração.

Portanto, a morte de Rachel se relaciona com o pensamento oceânico de Freud (2010). Nesta perspectiva, a morte é vista como o retorno ao todo, a fusão entre o Eu e o mundo. A morte, então, não é apenas o fim da vida biológica ou dos aspectos sociais e culturais construídos. Pelo contrário, ela integra a ideia de resolução e volta para si, para o todo.

Pontieri identifica essa circunstância como a condição do sujeito moderno, chamando-a de “dissolução subjetivista” (Pontieri, 2010, p. 138). Assim, Woolf transforma a morte em uma imagem estética de transcendência psíquica. O resultado é que a identidade e a continuidade da experiência se dissolvem, como mostra a percepção de Terence Hewet sobre a morte de sua noiva:

Uma vez susteve a respiração e escutou atentamente; ela ainda respirava. Ele continuou algum tempo pensando; pareciam estar pensando juntos; ele parecia ser Rachel e ele próprio; depois escutou de novo; não, ela deixara de respirar. Tanto melhor – aquilo era a morte. Não era nada; era deixar de respirar. Era felicidade, era felicidade perfeita. (Woolf, 2021, p. 428)

Diante do exposto, a morte é a imagem final da dissolução do Eu. Mas essa dissolução é vista como expansão, e não como aniquilamento. Assim, a análise realizada demonstra que a trajetória de Rachel possui um percurso que se estende desde o contato com o mundo exterior até a busca interior, culminando

na perda dos limites do Eu. O mar, recorrente na “viagem” narrativa, simboliza o conflito estabelecido entre as normativas da civilização e as pulsões do inconsciente.

Tal tensão gera o sentimento oceânico, o qual expressa o desejo de união com o todo e a subsequente fuga das imposições sociais. Virginia Woolf tece esse antagonismo por meio de uma linguagem estética, essencial para revelar o que se processa no inconsciente de sua personagem. Consequentemente, a travessia de Rachel, que evolui do convívio social para a fusão simbólica, configura-se como um retorno indeterminado, momento em que o Eu se desfaz e o mundo recomeça.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao compor seu primeiro romance, Virginia Woolf, em *The Voyage out*, utiliza a jornada de uma protagonista que atravessa inúmeros níveis de senso de propósito, com escopo de refletir sobre como nós, seres humanos, passamos por nossas próprias jornadas, articulando a perspectiva entre a vida exterior e a interior. A autora aborda, sobretudo, a sensação de estranhamento que enfrentamos mediante a vida, onde o indivíduo se sente parte não de um sujeito singular, mas de uma conjunção maior e interconectada. Woolf transcreve essa tensão através de uma voz ficcional que estrutura a narrativa por meio de uma “viagem” que conduz à dissolução. Rachel, como personagem principal, expressa, através de sua jornada singular, a metáfora da fusão simbólica entre o sujeito e o mundo, resultando no que é chamado de oceânico. A sensação oceânica evidencia a percepção ilimitada e de que as “coisas” não são finalizadas neste mundo.

Ao descrever o processo de desintegração de sua protagonista, Woolf oferece não um colapso psicológico, mas uma tentativa de reconciliação entre sensibilidade e civilização, entre o Eu e o mundo.

A sensação oceânica é entendida como um limite da subjetividade moderna, o ponto em que o Eu perde suas fronteiras e se confunde com uma totalidade maior. Nesse romance, a diluição ou desintegração do sujeito é apresentada de forma não danosa nem maligna, mas como um processo de libertação e perda. É libertação porque rompe as barreiras da consciência individual, e perda porque a identidade se desenvolve em algo que escapa à ideia de razão.

Woolf traduz essa fusão por meio de passagens do romance que utilizam sensações fluídas e silêncios. Tais elementos substituem a ação ativa por uma percepção interior onde o mundo se torna o espelho da mente. A narrativa não oferece uma resolução, mas sim uma suspensão, um adiamento, um estado tênue entre ser e desaparecer. Este “entre lugar”, entre presença e apagamento, anuncia a gênese de uma nova forma literária na qual a consciência se estabelece como o verdadeiro espaço para a criação.

Ao representar essa dissolução, Woolf estabelece uma das mais importantes redefinições do romance moderno: a escrita passa a ser um processo refletor da interioridade. Embora o romance empregue características de uma narrativa tradicional, ele possui elementos singulares que seriam proeminentes em obras posteriores da autora. Estes elementos se destacam, sobretudo, pelo olhar especial dedicado à percepção e à fluidez da consciência. Assim como o mar que permeia a narrativa, o

Eu de Rachel se dissolve nas ondas do sensível. Este gesto, longe de significar aniquilação, anuncia o nascimento de uma nova sensibilidade estética. A viagem de Rachel é, portanto, também a viagem da própria linguagem de Woolf: um movimento de dissolução que transforma a interioridade em forma literária

REFERÊNCIAS

.....

BRIGGS, Julia. **Virginia Woolf: An Inner Life**. UK: Penguin Books Ltd, 2006.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LEE, Hermione. **Virginia Woolf**. New York: Vintage Books, 1999.

PONTIERI, Regina. Onde foi parar o sujeito? - Experiências da subjetividade na ficção do século XX. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, Brasil, v. 15, n. 14, p. 136-147, 2010. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i14p136-147. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ls/article/view/64234>. Acesso em: 04 out. 2025.

WOOLF, Virginia. **A viagem**. Tradução de Lya Luft. Osasco, SP: Editora Novo Século, 2008.

WOOLF, Virginia. **A viagem**. Tradução de Lya Luft. Barueri, SP: Editora Novo Século, 2021.

**“MEU SECRETO DESEJO DE AINDA
SER VALERIA”:
O INTERDITO FEMININO E O DIÁRIO COMO
SÍMBOLO ARQUETÍPICO DA SOMBRA EM
*CADERNO PROIBIDO***

Rebeca Campos Silva
Josenildo Campos Brussio

.....

INTRODUÇÃO

A obra *Caderno proibido*, publicada na Itália em 1952, retrata os conflitos de Valéria Cossati, mulher de 43 anos, mãe de dois filhos e casada, que enfrenta uma jornada dupla de trabalho: o doméstico e o trabalho fora de casa. Escrito por Alba de Céspedes, autora Ítalo-Cubana fortemente engajada nos debates políticos e feministas, *Caderno proibido* aborda em seu enredo alguns valores vigentes de uma sociedade predominantemente patriarcal, como os papéis que se esperam da mulher no casamento e no lar, a maternidade, a submissão feminina, entre outros.

A narrativa, apesar de abarcar esse cenário, propõe um caráter libertário e emancipador para a mulher, sendo Valeria

uma figura feminina que constantemente questiona e reflete, ainda que interiormente, a sua posição, o espaço em que está inserida, a dinâmica da casa e a maneira como é vista e entendida pelos seus familiares. Isso ocorre a partir do momento em que Valeria compra um caderno proibido, objeto que não estava disponível para a compra no dia em que foi adquirido, mas, pelo fato de ser proibido, instigou em Valeria o desejo de comprá-lo. Desde então, a personagem, através da escrita, desenvolve o hábito de registrar o seu cotidiano, descobrindo e redescobrimdo partes de si que até então estavam ocultas e reprimidas em seu inconsciente.

Nesse sentido, a presente pesquisa propõem diálogos sobre a condição feminina presente na obra e o seu contexto, isto é, o cenário em que a personagem está inserida e de que forma isso influencia o seu modo de vida. Ainda, sob a perspectiva da psicologia analítica do psiquiatra Carl Gustav Jung, o estudo objetiva analisar o diário da personagem Valeria Cossati como símbolo do arquétipo da Sombra.

Metodologicamente, para discutir a condição histórica e social da mulher, a pesquisa apoia-se nas reflexões de Beauvoir (1967; 2008), Friedan (1971), Cixous (2022), entre outras. Já as contribuições de Jung (1998; 2008; 2016), Santos (2022), Zweig e Abrams (2008), entre outros teóricos junguianos, fundamentam a análise do arquétipo da Sombra e suas implicações na relação com o diário, proposta central da presente investigação.

A estrutura do artigo está organizada em duas seções: a primeira aborda a condição feminina na obra e os conflitos

enfrentados pela personagem Valeria diante de seu contexto histórico, social e pessoal; enquanto a segunda propõe a análise do diário como símbolo arquetípico da Sombra de Valeria.

A CONDIÇÃO FEMININA NA OBRA E OS CONFLITOS DA PERSONAGEM

O romance em questão foi produzido em meados dos anos 50, na Itália, especificamente no contexto do pós-guerra. Durante o conflito, muitos cargos ocupados por homens foram assumidos por mulheres, gerando um cenário de mudanças entre tradição e modernidade. No entanto, ao retornarem aos seus lares, os mesmos homens exigiam que as mulheres reasumissem os seus “verdadeiros” papéis: os encargos domésticos e a dedicação à família (Maddaleno, 2018). A protagonista do romance, inclusive, sofre com a incompreensão da família em relação ao trabalho que desempenha no escritório, sendo este visto por eles apenas como um passatempo.

Michele mal me escuta quando falo do meu trabalho, creio que nem sabe em que consiste exatamente, embora muitas vezes eu tenha repetido que hoje em dia não sou mais uma simples funcionária; mas, se falo dessas coisas, todos prestam tão pouca atenção que eu logo me calo e quase me envergonho. Ninguém considera o que faço nem minhas responsabilidades; parece que todo dia eu saio em determinado horário por capricho e que, a cada vez que trago para casa o salário, no fim do mês, é como se tivesse ganhado na loteria. (Céspedes, 2022, p. 83)

A personagem reconhece, ainda, que a preocupação da família com o seu descanso e bem-estar é passageira; insistem

para que a mãe descanse, “mas assim que me veem sentada lendo um jornal, logo me pedem: ‘Mamãe, já que você não tem nada para fazer, poderia cerzir o forro do meu paletó? Poderia passar a ferro minha calça?’” (Céspedes, 2022, p. 25).

Esse processo de autorreflexão sobre a própria condição ocorre de maneira gradativa no desenrolar do enredo, como quando Valéria compra um diário e não encontra um lugar em que pudesse chamar de seu para desfrutar da privacidade de escrever suas memórias: “Considerarei que em toda a casa já não dispunha de uma gaveta, um escaninho para chamar de meu” (Céspedes, 2022, p. 11); ou quando, ao conseguir escrever seus pensamentos, admitia: “Temo que, admitindo haver desfrutado nem que seja de um curto repouso, de uma distração, eu perca a fama de me dedicar à família a cada instante do meu tempo” (Céspedes, 2022, p. 25).

O temor de Valéria em acreditar que dispor de momentos de repouso e lazer diminuiriam o seu valor como dona de casa reflete os sintomas daquilo que foi construído histórica e socialmente por uma ideologia patriarcal. Segundo a teórica feminista Simone de Beauvoir, em *A mulher independente* (2008), o homem espera, naturalmente, que a mulher trate da harmonia do lar, ao mesmo tempo que assegure dos principais cuidados e da educação das crianças.

A própria mulher julga que, casando, assumiu encargos de que não a dispensa sua vida pessoal; ela não quer que o marido seja privado das vantagens que teria encontrado associando-se a “uma mulher de verdade”: quer ser elegante, boa dona de casa, mãe dedicada, como o são tradicionalmente as esposas. É uma tarefa que se torna facilmente extenuante. Ela a assume ao mesmo tempo por consideração para com seu parceiro e por fidelidade a si mesma: porque faz questão, já o vimos, de não falhar em seu destino de mulher. (Beauvoir, 2008, p. 53)

Em determinado trecho da obra, Valeria reflete sobre os papéis femininos e masculinos há muito tempo estabelecidos, ou melhor, construídos sob uma cultura androcêntrica.

Michele volta do escritório e começa a ler o jornal, ouve música sentado na poltrona, e pode pensar, refletir, se quiser. Já eu, volto do escritório e devo ir imediatamente para a cozinha. Às vezes, vendo-me passar atarefada, ele me pergunta: “O jantar está pronto? Quer ajuda?”. Eu logo declino de sua oferta, agradecendo. Na verdade, me envergonharia se ele tivesse de me ajudar em minhas obrigações femininas, a cozinhar, por exemplo; embora ele não se envergonhe nem um pouco em receber ajuda nas obrigações que são consideradas masculinas. Ou seja, fornecer o dinheiro com o qual se comprem os alimentos que serão cozinhados (Céspedes, 2022, p. 72).

Isto é, Valeria poderia colaborar com as despesas da casa através de seu trabalho – algo que, naquela época, era comum apenas aos homens –, mas seu esposo não fazia questão de cooperar com os afazeres domésticos. Tal constatação chama a atenção da protagonista quando ela declara ao marido: “Comentei que, evidentemente, presume-se que as mulheres sejam capazes de saber fazer mais coisas do que os homens, e Michele se

enfureceu” (Céspedes, 2022, p. 72). Diante do debate acerca dessas determinações, Beauvoir (1967, p. 9) afirma que “nenhum destino biológico, psíquico ou econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam de feminino”.

Além da constante dualidade entre seus desejos e obrigações, a protagonista percebe que está perdida dentro do próprio lar. A sua identidade como mulher, aos poucos, é sufocada pelo título de *mamãe*, como o próprio marido, Michele, a chama: “[...] comecei a mudar de índole a partir do dia em que meu marido, de brincadeira, passou a me chamar de ‘mamãe’. No início gostei muito, porque assim me sentia a única adulta em casa” (Céspedes, 2022, p. 13). No entanto, com o passar do tempo, esse ato passou a incomodá-la: “Ouvi-lo me chamar desse modo me fazia chorar mais ainda, já que para ele eu há anos personifico essa figura que agora está naufragando e me arrasta consigo” (Céspedes, 2022, p. 84).

Em algumas passagens da obra, Valéria também reflete sobre o apagamento da sua individualidade diante de outras pessoas. Para os pais, sempre foi chamada de Bebê; para as amigas, ainda é Pisani, a colega de escola; para outros, é a esposa de Michele e mãe de Ricardo e Mirella. Os papéis desempenhados por ela são, por diversas vezes, tidos como mais importantes do que de fato quem ela é, “sempre a extorquiram o direito a ela mesma, ao mesmo tempo que extorquiram seu nome (Cixous, 2022, p. 47)”.

É possível perceber que o cenário em que Valéria está inserida exerce uma dominação sobre ela, sendo a própria famí-

lia um retrato vigente da lógica machista da época. A personagem reconhece as violências e os silenciamentos cotidianos, e sofre de uma falta de pertencimento, preferindo estar em qualquer lugar, menos em casa. Deseja as ruas, o trabalho, um local de solidão: “Não sei me explicar, mas fora de casa não sou mais eu. Sinto vontade de percorrer ruas que não estão em meu itinerário cotidiano, encontrar pessoas novas, que desconheço até aquele momento, com as quais eu possa ficar alegre, rir. Tenho muita vontade de rir” (Céspedes, 2022, p. 62).

A ativista Betty Friedan (1971), em *Mística feminina*, compartilha experiências resultadas de pesquisas realizadas com cerca de duzentas mulheres americanas no século XX, a fim de compreender a discrepância entre a realidade da vida da mulher e a imagem configurada pela sociedade de consumo. Friedan nomeou essa imagem de “mística feminina”, fundamentada na crença que estabelece um modelo ideal de mulher, esposa e mãe. De acordo com essa mística, a mulher só se realizaria por completo exercendo sua feminilidade dentro do casamento.

Nos quinze anos que se seguiram à Segunda Guerra Mundial, esta mística de realização feminina tornou-se o centro querido e intocável da cultura americana contemporânea. Milhões de mulheres moldavam sua vida à imagem daquelas bonitas fotos de esposa suburbana beijando o marido diante do janelão da casa[...]. Faziam pão em casa, costuravam a roupa da família inteira e mantinham a máquina de lavar e secar em constante funcionamento. Seu sonho único era ser esposa e mãe perfeita. Sua mais alta ambição, ter cinco filhos e uma bonita casa. Sua única luta, conquistar e prender o marido. (Friedan, 1971, p. 20)

No entanto, a autora percebe em diversos relatos a presença de um sentimento comum entre muitas mulheres, que o mencionavam como um “problema”. Esse problema consistia na inadequação ou na dificuldade em se ajustar ao papel feminino imposto: mulheres insatisfeitas, incompletas, acompanhadas por um vazio que não sabiam nomear. Algumas delas relatavam dominar todos os *hobbies*, tarefas e responsabilidades, mas nenhum desses as fazia encontrar-se consigo mesmas. Friedan reuniu alguns relatos e nominou de “problema sem nome” o sentimento compartilhado por essas mulheres.

Cada dona de casa lutava sozinha com ele [o problema sem nome], enquanto arrumava camas, fazia as compras, escolhia tecido para forrar o sofá, comia com os filhos sanduíches de creme de amendoim, levava os garotos para as reuniões de lobinhos e fadinhas e deitava-se ao lado do marido, à noite, temendo fazer a si mesma a silenciosa pergunta: “É só isto?”. (Friedan, 1971, p. 15)

Essa frustração silenciosa é vivenciada por Valéria, que sente constantemente o vazio de uma vida dedicada ao cuidado dos outros e ao cumprimento de expectativas, adequando a sua identidade em função deles e sofrendo o apagamento diante dessa condição. A ideia dessa repressão externa abre terreno para o surgimento da Sombra, em que desejos, pensamentos, opiniões e a própria identidade permanecem reprimidos no inconsciente dessa mulher interditada. O diário, como veremos a seguir, surge então como espaço de manifestação dessa Sombra.

O DIÁRIO COMO SÍMBOLO DO ARQUÉTIPO DA SOMBRA

Os estudos acerca dos arquétipos e suas manifestações simbólicas e culturais encontram base, principalmente, nos postulados desenvolvidos pelo psicólogo e psiquiatra suíço Carl Gustav Jung, fundador da psicologia analítica. Jung introduziu a ideia de que existe uma camada mais profunda do inconsciente que corresponde a um caráter coletivo, universal, e não somente pessoal. Para ele, o inconsciente é coletivo, “isto é, contrariamente à *psique* pessoal, ele possui conteúdos e modos de comportamento, os quais são os mesmos em toda parte e em todos os indivíduos (Jung, 2016, p. 20).

Os conteúdos do inconsciente coletivo são denominados por Jung de arquétipos. “O conceito de arquétipo, que constitui um correlato da ideia do inconsciente coletivo, indica a existência de certas formas na psique que estão presentes em todo tempo e em todo lugar” (Jung, 2016, p. 73). Isto é, os arquétipos podem ser compreendidos como resíduos arcaicos, tipos primordiais, imagens universais que existem desde os tempos mais remotos, manifestados de diferentes formas, por diferentes sociedades. Ao defender essa tese, Jung esclarece que “apesar de me terem acusado frequentemente de misticismo, devo insistir mais uma vez em que o inconsciente coletivo não é uma questão especulativa nem filosófica, mas sim empírica” (Jung, 2016, p. 76).

O arquétipo da Grande-Mãe, por exemplo, reúne a experiência da humanidade – desde os primórdios de sua existência – na sua relação com o maternal. Seja essa experiência ligada

ao cuidado, à afeição, ao lar; como também, com a destruição. “Seus atributos são o ‘maternal’ simplesmente a mágica autoridade do feminino; o bondoso, o que cuida, o que sustenta, o que proporciona as condições de crescimento, fertilidade e alimento” (Jung, 2016, p. 123).

Tal arquétipo é simbolizado em diferentes figuras maternas, como a Virgem Maria, no Cristianismo, as divindades femininas da mitologia grega e os símbolos da natureza, como a terra e o mar. Sob um aspecto biológico e pessoal, o arquétipo da Grande Mãe é também projetado na mãe pessoal e/ou na avó. “Ela significa nada menos do que a presença, em cada psique, de disposições vivas inconscientes, nem por isso menos ativas, de formas ou ideias que instintivamente pré-formam e influenciam seu pensar, sentir e agir” (Jung, 2016, p. 121). Todas essas representações pertencem ao mesmo núcleo arquetípico, variando apenas em forma, segundo a cultura, a religião, entre outros aspectos.

Nesse sentido, Jung (2008) apresenta a Sombra como um arquétipo que se refere ao desconhecido da própria personalidade, aquilo que é ignorado, oculto, reprimido, a face não expressa do *eu* enquanto campo de consciência.

A ideia de sombra pessoal poderia ser aludida à concepção freudiana de inconsciente, envolvendo simbolismos, impulsos e vivências que foram reprimidas na trajetória individual, os preconceitos cominados levam à repressão de determinadas coisas pela criança. (Santos, 2022, p. 4)

Diversos fatores atuam na formação da Sombra de um indivíduo, incluindo pessoas, culturas, modos de vida, contextos históricos, familiares e sociais, podendo inclusive determinar o

que pode ou não ser manifestado pelo ego. “Por exemplo, alguns permitem a expressão da raiva ou da agressividade; a maioria, não. Alguns permitem a sexualidade, a vulnerabilidade ou as emoções fortes; muitos, não” (Zweig; Abrams, 2008, p. 14).

Embora a Sombra seja um arquétipo universal, isto é, um padrão comum ao inconsciente coletivo, ela pode se manifestar de maneira única no inconsciente pessoal de cada indivíduo: “conteúdos do inconsciente pessoal são aquisições da existência individual, ao passo que os conteúdos do inconsciente coletivo são arquétipos que existem sempre e a priori” (Jung, 1988, p. 19). A Sombra seria, então, o que está oculto, mas faz parte do *eu*.

Como é inevitável que tenhamos uma personalidade ligada à sombra, dizemos que a Sombra é um arquétipo. Dizer que uma coisa é um arquétipo equivale a afirmar que ela é um bloco de construção essencial da personalidade. Ou, usando a palavra na sua forma adjetiva, dizer que algo é “arquetípico” significa que ele é “típico” de todos os seres humanos. (Sanford, 2008, p. 78)

Os conteúdos reprimidos no inconsciente, no entanto, permanecem ativos e influenciam pensamentos, sentimentos e comportamentos. Tais conteúdos ou tendências, segundo o teórico, projetam no consciente uma sombra sempre presente e “potencialmente destruidora. Mesmo as tendências que poderiam, em certas circunstâncias, exercer uma influência benéfica, são transformadas em demônios quando reprimidas” (Jung, 2008, p. 89). No caso de Valeria, em *O caderno proibido*, essa projeção da sombra se evidencia a partir do momento em que ela demonstra, através da escrita em um diário, partes de um *eu* que outrora não eram manifestadas, ditas ou sequer pensadas, não

significando, no entanto, que não existiam.

A protagonista reflete: “Cada vez mais me convenço que a inquietação se apoderou de mim desde o dia em que comprei este caderno: nele parece se esconder um espírito maligno, o diabo” (Céspedes, 2022, p. 129). O que consta no caderno, no entanto, é o mais íntimo de si mesma, capaz de assustá-la por ter sido desconhecido até então, visto que “a sombra é uma questão moral que provoca a personalidade do ego, haja vista essa não ser trazida ao consciente sem causar espanto” (Santos, 2022, p. 12). Sobre esse aspecto, Whitmont (2008, p. 38) comenta:

Quando nos recusamos a enfrentar a sombra, ou quando tentamos combatê-la com a força da nossa vontade, exclamando: “Para trás, Satanás!”, estamos tão-somente relegando essa energia para o inconsciente e dali ela exercerá seu poder de uma forma negativa, compulsiva, projetada. (Whitmont, 2008, p. 38)

A personagem relata em seu diário os acontecimentos cotidianos, incluindo conflitos, angústias, opiniões, memórias, desejos e segredos. Em meio a tudo isso, Valeria vive constantemente em conflito com a filha, Mirela, que possui modos de pensar e comportamentos diferentes daqueles que ela própria tivera. A filha é questionadora e moderna, dona de opiniões fortes para uma mulher de sua época, e raramente aceitava que a mãe a criticasse injustamente. A maioria dos embates entre ambas causava grande irritabilidade em Valeria, pelo fato de ela não ter tido a oportunidade de ser da forma como Mirela é.

Não lembro ter sido livre para escolher entre meu bem e meu mal, como é ela hoje; e não por causa dos muitos costumes que mudaram, mas justamente por uma condição íntima minha. Nos meus vinte anos, já existiam Michele e as crianças, antes mesmo que eu o conhecesse e que elas nascessem; estavam na minha sina, mais ainda do que na minha vocação. Eu só precisava me entregar, obedecer. (Céspedes, p. 70)

Por isso, agora, ao saber que Mirella quer trabalhar e só se casará quando considerar vantajoso, me parece que ela agiu mal contra mim, mais do que contra si mesma, enfim, que me lesou. (Céspedes, 2022, p. 79)

No entanto, a mãe não assume esse pensamento diante da filha. Mirela desejava uma boa faculdade e a liberdade de sair de casa sem precisar de um casamento para isso, escolha da qual Valeria discordava. Em um de seus confrontos, Mirela questiona a mãe:

Não vê como ficou acabada, na sua idade? Por favor, mãe, você não quer compreender nada da vida, mas eu sempre a considereei uma mulher inteligente, inteligentíssima. Raciocine: que vida você e papai levam? Não vê que papai é um falido e que a arrastou junto com ele? Se você me quer bem, como pode desejar que eu tenha uma vida semelhante à sua? (Céspedes, 2022, p. 44-45)

Questionada pela filha, Valeria reconhece interiormente a infelicidade que vive dentro do próprio casamento, fato que, inclusive, registrou por diversas vezes em seu diário. Entretanto, responde à Mirela:

Disse a Mirella que sempre fui felicíssima, que verdadeiramente desejava que ela o fosse também. Acrescentei que esta é a vida que toda mulher deve ter, que não lhe permitiria agir como se propunha: enquanto estivesse na minha casa, não lhe permitiria. (Céspedes, 2022, p. 45)

Tempos depois, Valeria descobre que a filha se relaciona com um homem casado que estava prestes a se divorciar, e condena a ação de Mirela. Acontece que Valeria mantém uma relação extraconjugal com o seu chefe – também casado –, encontrando-se com ele todos os sábados no escritório em que trabalha. A protagonista, a partir de então, repudia toda a situação em que Mirela está inserida, sem reconhecer, no entanto, que condena a si própria. A mãe, inclusive, deseja ter posse do diário da filha:

Senti que a gaveta cedia logo: não tinha sido trancada. O diário não estava. Não está mais. O desaparecimento do diário, aliás, demonstra claramente sua culpa. Vou revistar tudo, eu pensava, se ela o esconde tão bem é porque não quer ser conhecida como a pessoa que de fato é; **mas vou revelá-la, vou desmascará-la, e, em pensamento, me via diante dela, batendo a mão sobre a página escrita.** (Céspedes, 2022, p. 117, grifo nosso)

Logo, Valeria se dá conta de seus próprios atos e reconhece que também guarda um diário em segredo, e que nele confessa suas mais profundas intimidades:

De repente pensei que eu também escondo um caderno e que Mirella, procurando um esconderijo para o dela, pode encontrá-lo. **Se o lesse, descobriria que sou diferente de como acredita que eu seja.** Conheceria todos os meus segredos, saberia até do diretor, do encontro que combinei para sábado, da ansiedade com que me pergunto se ele está apaixonado por mim. O fato de pensar nele, o temor de que o caderno seja descoberto e a impressão de que um denso mistério envolve cada um de nós não me deixam em paz. (Céspedes, 2022, p. 117, grifo nosso)

Os trechos acima exemplificados conversam diretamente com os conceitos postulados por Jung (2008) quando ele destaca que a Sombra é uma parte do inconsciente que negligencia profundamente certas características até redescobri-las ou reconhecê-las em outras pessoas. “Quando uma pessoa tenta ver a sua sombra, ela fica consciente (e muitas vezes envergonhada) das tendências e impulsos que nega existirem em si mesma, mas que consegue perfeitamente ver nos outros” (Jung, 2008, p. 164). Isso constitui, portanto, a projeção da própria Sombra no outro.

Por essa razão, em geral vemos a sombra indiretamente, nos traços e ações desagradáveis das outras pessoas, lá fora, onde é mais seguro observá-la. Quando reagimos de modo intenso a uma qualidade qualquer {preguiça, estupidez, sensualidade, espiritualidade etc.) de uma pessoa ou grupo, e nos enchemos de grande aversão ou admiração — essa reação talvez seja a nossa sombra se revelando. Nós nos projetamos ao atribuir essa qualidade à outra pessoa, num esforço inconsciente de bani-la de nós mesmos, de evitar vê-la dentro de nós. (Zweig; Abrams, 2008, p. 15)

Diante de seus atos e do hábito de escrever e refletir sobre a sua própria vida, Valeria começa a sentir que o diário assumiu um papel ativo em sua vida, “talvez preferisse não escrever

para fugir à necessidade de me julgar. De uns tempos par cá, me parece que tudo em mim é pecado” (Céspedes, 2022, p. 166). A protagonista, ainda, sente que o caderno carrega em seu conteúdo uma força na qual ela não consegue dominar: “o esforço para esquecer a mim mesma durante vinte anos foi inútil. Esse esforço deu resultado até o momento em que trouxe para casa este caderno negro e luzidio, como uma sanguessuga” (Céspedes, 2022, p. 225). Acontece que, o diário representa uma parte oculta de Valéria, um símbolo daquilo que ela nunca pôde transparentemente manifestar, e lidar com a própria Sombra despende de grande perturbação.

Em momentos como esses, quando somos dominados por fortes sentimentos de vergonha ou de raiva, ou quando descobrimos que nosso comportamento é inaceitável, é a sombra que está irrompendo de um modo inesperado. E em geral ela retrocede com igual velocidade; pois encontrar a sombra pode ser uma experiência assustadora e chocante para a nossa autoimagem. (Zweigh; Abrams, 2008, p. 16)

De acordo com Jung (2016), a Sombra não representa somente o aspecto sombrio, maldoso, obscuro do inconsciente. Ela abarca, inclusive, aspectos positivos que não encontraram vazão, “a sombra possui algumas boas qualidades – instintos normais e impulsos criadores” (Jung, 2016, p. 114). O teórico junguiano Whitmont (2008, p. 34) complementa, sob esse mesmo aspecto, que: “pode haver também uma sombra positiva, que surge quando tendemos a nos identificar com as nossas qualidades negativas e a reprimir nossas qualidades positivas”. A Sombra da personagem também se reprime no que se refere à sua intelectualidade, às suas opiniões críticas sobre o mundo e o

seu entorno, o próprio ato de ser pensante e de falar sobre o que pensa diante da família.

Devo sempre fingir só pensar em coisas práticas, e essa dissimulação me desgasta. Se dissesse que estou pensando em um problema moral, ou religioso, ou político, sei lá, eles começariam a rir, caçoando afetuosamente de mim, como fizeram na noite em que afirmei meu direito a ter um diário. (Céspedes, 2022, p. 72)

Ao se envolver com outro homem que a fazia se sentir jovem, amada e desejada, a protagonista desenvolve um novo olhar sobre si mesma, reconhecendo detalhes e qualidades pelos quais ela já não deixava que fossem a florados.

Enquanto me despia, me olhava no espelho; procurava me ver velha, humilhada inclusive quanto ao aspecto exterior, e não conseguia. Pelo contrário, voltei a chorar porque me via jovem: minha pele era bronzeada e lisa sobre o desenho enxuto dos ombros, a cintura fina, o busto cheio. Contive os soluços com dificuldade. (Céspedes, 2022, p. 211-212)

A personagem Valeria expressa, também, em seu diário, os sonhos e os desejos pelos quais não se realizaram, por falta de oportunidade ou de tempo para dedicar a si mesma.

Eu já era mãe para todos. Poucos meses depois ouviria Marina dizer “minha sogra” e em breve alguém me chamaria de “vovó”. Era um domingo e o moço da tabacaria não queria me vender o caderno, eu lembro. Ele disse: “É proibido”. Então fui tomada por um desejo irrefreável de tê-lo, tinha esperança de poder extravasar nele, sem culpa, meu secreto desejo de ainda ser Valeria”. (Céspedes, 2022, p. 260)

Em uma de suas confissões, a protagonista relata que gostaria de desfrutar de um dia inteiro em um lugar desconhecido, sem obrigações e a família ao redor:

É o seguinte: às vezes, antes de adormecer, eu me divertia imaginando ser uma daquelas mulheres jovens, bonitas, elegantes, que vivem viajando, vão de um hotel a outro nas grandes estâncias turísticas, e sobre as quais se diz: “São aventureiras”. Eu imaginava ser uma delas ao menos por um dia, uma noite; e poder me encontrar com um homem que não soubesse de onde eu vinha nem meu nome, nada. **Pouco a pouco, incitada por esse jogo, sentia muitos desejos que, de outro modo, jamais ousaria reconhecer em mim.** Agradava-me acreditar que tinha muito dinheiro, muitas roupas, peliças, joias, que podia viajar a países distantes que eu sequer sabia imaginar; e, sobretudo, ser amada por um homem diferente de Michele, de um modo diferente de como Michele me amou, de como eu conheço o amor. (Céspedes, 2022, P. 222-223, grifo nosso)

Essas e outras confissões de Valeria em seu diário manifestam a expressão de uma Sombra relutando com o próprio eu da personagem, isto é, uma parte sufocada e reprimida que desejava tornar-se consciente. “Só quando percebemos aquela parte de nós mesmos que até então não vimos ou preferimos não ver, podemos avançar para questionar e encontrar as fontes das quais ela se alimenta e as bases sobre as quais repousa” (Whitmont, 2022, p. 38). A experiência de autoconhecimento da personagem a conduz a uma nova relação consigo mesma: Valeria compreende aspectos de sua personalidade e a forma como interage com seus traumas. Conhece o lado sombrio, mas também o benéfico de si. “Eu hoje sou muito mais livre, mais rebelde. Ele continua a se relacionar comigo por meio de uma imagem que

não me espelha mais” (Céspedes, 2022, p. 86). O enredo de Valeria encerra-se com a queima do diário e de todo o seu conteúdo:

Devo destruir o caderno, destruir o diabo que se esconde nele entre uma página e outra, como entre as horas da vida. À noite, quando nos sentamos à mesa todos juntos, parecemos transparentes e leais, sem insídias; mas eu, a esta altura, **sei que nenhum de nós se mostra como verdadeiramente é, todos nos escondemos, nos camuflamos, por pudor ou despeito.** [...] Todas as mulheres escondem um caderno negro, um diário proibido. E todas devem destruí-lo. **Agora me pergunto aonde é que fui mais sincera: se nestas páginas ou em minhas ações, aquelas que deixarão de mim uma imagem, como um belo retrato.** Não sei, ninguém nunca saberá. (Céspedes, 2022, p. 265, grifo nosso)

Por isso, cabe presumir que o diário, em *Caderno proibido*, simboliza o arquétipo da Sombra de Valeria por conter tudo aquilo que, para ela, representa o pecado, o obscuro, o mais íntimo e reprimido de seu próprio eu. A escolha da protagonista em queimar o caderno proibido demonstra a reação do ego ao lidar com a própria Sombra. “Existem diversas maneiras possíveis de reagir à sombra. Recusamo-nos a enfrentá-la. Ou, uma vez conscientes de que ela é parte de nós, tentamos eliminá-la e removê-la de imediato” (Whitmont, 2008, p. 38). Embora o seu processo de individuação – isto é, o momento em que se tornam conscientes os aspectos negativos e positivos antes inconscientes – tenha resultado em uma nova percepção de Valeria sobre si mesma, a personagem escolhe afastar-se desse processo, negando a integração de sua Sombra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo permitiu destacar o diário da protagonista Valeria assumindo um papel central na narrativa, servindo como espaço de confissão e resistência, visto que, por meio dessa escrita, a personagem consegue refletir e compreender de maneira mais ampla o contexto que a interdita. Além disso, ao trazer à tona questões acerca da condição feminina retratada na obra, foi possível interpretar que Valeria vivencia os conflitos de uma mulher inserida em um contexto de transição entre modernidade e tradição, que sofre entre o desejo e o dever, entre o eu e o outro, marcada por uma identidade reprimida, uma mulher que sempre precisou ofuscar uma parte de si para cuidar dos filhos e do marido.

Em diálogo com os pressupostos de Beauvoir (1967; 2008) e Friedan (1971), foi possível destacar que a narrativa evidencia as opressões naturalizadas pela família e por aqueles que cercam a personagem, bem como o peso das expectativas que sustentam a chamada “mística feminina”, fundamentada na crença de um modelo ideal de mulher. Essas repressões que acompanham Valeria contribuem para que ela se diminua a fim de caber em um espaço que, inclusive, não pode chamar de seu. A protagonista não dispõe de um quarto, de um canto, de uma pequena parte da casa que possa ser somente sua, como se toda a sua individualidade fosse roubada, tanto física quanto subjetivamente, no sentido de que sua existência estivesse pautada em servir à família e zelar pelo espaço deles. O caderno, nesse sentido, atua como símbolo de ruptura e subversão, o único local de liberdade onde ela pode, enfim, ser Valeria.

Ao optar por queimar o diário, Valeria demonstra que, apesar de não ser mais a mesma, e de ter reencontrado a si mesma, ainda está cercada por amarras sociais que a aprisionam, podendo esse gesto ser compreendido também como uma denúncia da forma como as mulheres daquela época não podiam se mostrar plenamente sem sofrer punições. A obra se encerra demonstrando que a destruição do diário não apaga o despertar que ele proporcionou. A Sombra permanece interdita, mas o contato com sua existência é fundamental para que o ego perceba o eu em sua totalidade.

Dessa forma, com base na psicologia analítica de Jung, a pesquisa apresentou o diário como símbolo do arquétipo da Sombra, por representar e reunir, em seu conteúdo, uma parte oculta da *psique* da personagem. O lado reprimido, os desejos, os sonhos e as opiniões que ela jamais expressara antes ganham vida e voz nessas páginas. Tornar isso consciente, contudo, não é um processo fácil, como sustenta Jung (2016). Valeria, por diversas vezes, acreditou que no diário habitava o diabo, que as páginas a perseguiram, que a escrita a aprisionava ao mesmo tempo em que a libertava. A tomada de consciência em seu processo de individuação conduz a personagem ao encontro de sua própria interioridade, em um movimento duplo de negação e libertação.

REFERÊNCIAS

.....

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: a experiência vivida. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BEAUVOIR, Simone de. **A mulher independente**. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 2008.

CÉSPEDES, Alba de. **Caderno proibido**. Tradução de Joana Angélica d'Ávila Melo. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CIXOUS, Hélène. **O Riso da Medusa**. Tradução de Natália Guerellus. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

FRIEDAN, Betty. **Mística feminina**. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.

JUNG, Carl Gustav. **Aion**: estudos sobre o simbolismo do si-mesmo. Petrópolis-RJ: Vozes, 1998.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2008.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

MADDALENO, Izabella. O desvelar da personagem feminina através da escrita pactuária do diário. **Garrafa**, [S. L.], v. 16, n. 44, p. 129-146, jan./jun. 2018.

SANFORD, John A. Os pais e a sombra dos filhos. In: ZWEIG,

Connie; ABRAMS, Jeremiah (Orgs.). **Ao encontro da sombra:** o potencial oculto do lado escuro da natureza humana. São Paulo: Cultrix, 2008. p. 77-79.

SANTOS, Douglas Manoel. A psicologia analítica e sombra em confronto com o sujeito. **Revista de Estudos Universitários**, Sorocaba, SP, v. 48, 2022.

WHITMONT, EDWARD C. A evolução da sombra. *In*: ZWEIG, Connie; ABRAMS, Jeremiah. **Ao encontro da sombra:** o potencial oculto do lado escuro da natureza humana. São Paulo: Cultrix, 2008. p. 34-40.

ZWEIG, Connie; ABRAMS, Jeremiah. Introdução: o lado da sombra na vida cotidiana. *In*: ZWEIG, Connie; ABRAMS, Jeremiah (Orgs.). **Ao encontro da sombra:** o potencial oculto do lado escuro da natureza humana. São Paulo: Cultrix, 2008. p. 13-22.

**“O QUE ELA ERA, ERA APENAS UMA PEQUENA
PARTE DE SI MESMA”:
O DUPLO COMO EXPERIÊNCIA DE SUBJETIVAÇÃO
EM *UMA APRENDIZAGEM OU O LIVRO DOS
PRAZERES*, DE CLARICE LISPECTOR**

Ricardo Lima da Silva

.....

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A literatura, enquanto expressão simbólica do humano, é capaz de refletir as múltiplas dimensões da experiência existencial e os conflitos que atravessam o *ser*. Entre os temas presentes na tradição literária, o arquétipo do duplo destaca-se por traduzir, sob diversas formas, a cisão do *eu* e o anseio por uma totalidade perdida. Desde os mitos antigos até a literatura contemporânea, o duplo se manifesta representando o confronto do sujeito com suas zonas inconscientes e com o mistério de sua própria interioridade.

Em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, de Clarice Lispector, a figura do duplo pode ser percebida na relação entre os personagens Lóri e Ulisses. Ulisses surge como o *outro* que espelha a protagonista, funcionando simultaneamente como complemento e como guia em sua jornada interior. A presença

dele desperta em Lóri o movimento de autoconhecimento, conduzindo-a a um processo de aprendizagem existencial no qual o encontro com o *outro* se transforma em via para a descoberta de si mesma.

Diante disto, a presente pesquisa tem como objetivo geral analisar a manifestação do arquétipo do duplo no romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, de Clarice Lispector.

A questão norteadora que orienta esta pesquisa é: de que forma o arquétipo do duplo, representado na relação entre Lóri e Ulisses, contribui para a construção da subjetividade da protagonista?

Parte-se da hipótese de que, no romance, o duplo ultrapassa a dimensão de conflito ou oposição entre o *eu* e o *outro*, para se configurar como uma experiência de reconciliação interior. Assim, a partir dessa concepção, Ulisses atuaria como figura simbólica, como espelho da consciência de Lóri e mediador entre o inconsciente e o consciente, permitindo que a protagonista alcance uma unidade interior e uma aprendizagem do *ser*.

A metodologia adotada se caracteriza como uma abordagem qualitativa e bibliográfica, de caráter descritivo e interpretativo, para tanto, recorre-se às teorias do imaginário e da psicologia analítica de Jung (2008), encontradas também em Meletínski (1998), assim como o entendimento de Lamas (2002) sobre o arquétipo do duplo. O trabalho também dialoga com reflexões de Platão (2003), a partir do mito do andrógino.

Recorreu-se ainda a Campbell (2009), Freud (2020), Bosi (2006) e Schollhammer (2009). A análise interpretativa do romance busca, portanto, evidenciar como o arquétipo do duplo

se atualiza na narrativa como um processo simbólico de individuação e de aprendizagem existencial.

O ARQUÉTIPO DO DUPLO

A partir de suas obras literárias, diversos autores foram capazes de representar estruturas simbólicas que compõem o imaginário coletivo da humanidade. Entre essas estruturas, os arquétipos se sobressaem como formas universais de representação, que atravessam mitos, lendas e narrativas de diferentes épocas e culturas.

De acordo com Jung (2008, p. 67), o termo arquétipo:

[...] é muitas vezes mal compreendido, julgando-se que expressa certas imagens ou motivos mitológicos definidos. Mas estes nada mais são que representações conscientes [...] O arquétipo é uma tendência para formar estas mesmas representações de um motivo — representações que podem ter inúmeras variações de detalhes — sem perder a sua configuração original.

Essas imagens primordiais expressam as experiências humanas mais profundas e revelam padrões recorrentes de comportamento, emoção e conflito. Compreender os arquétipos é, portanto, compreender parte da própria constituição simbólica do sujeito e sua tentativa de dar sentido à existência.

À luz disso, Meletínski (1998, p. 20) afirma que ao introduzir o conceito de arquétipos na ciência comportamental, Jung apoiou-se na:

[...] utilização que deste termo fizeram Fílon de Alexandria, Dioniso Aeropagita e em algumas representações semelhantes de Platão e Santo Agostinho, Jung mostrou também a analogia entre esses arquétipos e as “representações coletivas” de Durkheim, as “idéias *a priori*” de Kant e os “modelos de comportamento” dos behavioristas.

Desta maneira, a noção de arquétipo surge na modernidade como uma herança de longa tradição filosófica e religiosa. Jung sistematiza ainda o conceito de arquétipo ao vinculá-lo à psicologia profunda, identificando nessas imagens primordiais uma ponte entre o inconsciente e as formas simbólicas universais que permeiam a experiência humana. Assim, os arquétipos são entendidos como estruturas pré-existentes de significação, capazes de atravessar culturas e épocas, configurando-se como uma matriz de imagens e comportamentos partilhados coletivamente (Meletínski, 1998).

Em relação ao caráter coletivo dessas imagens primordiais, Meletínski (1998) sublinha que, para Jung, os arquétipos coletivos deveriam se diferenciar dos complexos individuais descritos por Freud, deslocando, assim, o foco do inconsciente pessoal para o inconsciente coletivo, buscando uma compreensão mais abrangente da *psique* humana.

Seguindo essa linha, Jung, Campbell e Neumann voltaram-se ao estudo das tradições de diversos povos ao redor do mundo, buscando associar determinados acontecimentos e narrativas a certos arquétipos universais. A partir dessas análises, Jung passou a compreender os arquétipos sob uma ótica simbólica e metafórica, reconhecendo neles grandes representações carregadas de múltiplos significados, e não meros signos estáticos.

Além disso, Meletínski (1998, p. 22) afirma que Jung tomava os arquétipos como:

[...] imagens, papéis a serem desempenhados e, apenas em medida muito menor, temas. [...] todos esses arquétipos representam etapas do que Jung chamou de processo da individuação, isto é, o destacar gradativo da consciência individual a partir do inconsciente coletivo, a mudança da correlação consciente/inconsciente na personalidade humana, até sua harmonização final no término da existência. De acordo com Jung, os arquétipos traduzem os acontecimentos anímicos inconscientes em imagens do mundo exterior.

A partir dessa formulação, entende-se que um arquétipo atua como um mediador entre o inconsciente e a consciência, oferecendo formas imaginárias para conteúdos que, de outra maneira, permaneceriam inarticulados. Cada arquétipo representa assim, uma etapa do processo de individuação, em que o sujeito, confrontado com suas imagens internas, busca a integração de aspectos reprimidos ou desconhecidos de si.

Adiante, Jung (2008) entendia que a psicologia da época lidava com os arquétipos de modo a esvaziar seus sentidos. Ele assevera que:

Pode-se saber tudo a respeito de santos, de sábios, de profetas, de todos os homens-deuses e de todas as mães-deusas adoradas mundo afora. Mas se são meras imagens, cujo poder numinoso nunca experimentamos, será o mesmo que falar-se como num sonho, pois não se sabe do que se fala. As próprias palavras que usamos serão vazias e destituídas de valor. Elas só ganham sentido e vida quando se tenta levar em conta a sua numinosidade — isto é, a sua relação com o indivíduo vivo. Apenas então começa-se a compreender que todos aqueles nomes significam muito

exploram a duplicidade como metáfora da cisão moral e psicológica do homem moderno. Já nas narrativas contemporâneas, a figura do duplo assume novos contornos, podendo representar conflitos de identidade e autodescoberta. Assim, o arquétipo do duplo, em sua permanência e transformação, revela-se como um espelho da própria condição humana: a eterna tentativa de encontrar, no reflexo do *outro*, o sentido da própria existência.

Desse modo, compreender o arquétipo do duplo implica reconhecer sua força simbólica como expressão das tensões internas do sujeito diante de si mesmo e do mundo. Essa figura, que atravessa os séculos e se ressignifica conforme o contexto histórico e estético, mantém viva a reflexão sobre a identidade, a alteridade e o autoconhecimento. Em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, de Clarice Lispector, o duplo adquire nuances singulares, revelando-se não apenas como espelho, mas também como possibilidade de integração e amadurecimento existencial.

Assim, a análise da presença do duplo no romance permitirá compreender de que modo esse arquétipo é apresentado como instrumento de descoberta e de libertação interior.

O DUPLO EM UMA APRENDIZAGEM OU O LIVRO DOS PRAZERES

Em meio aos inúmeros escritores de língua portuguesa, Clarice Lispector se sobressai por sua escrita que alia profundidade psicológica, lirismo e uma rara sensibilidade para sondar os aspectos mais íntimos e complexos da condição humana. Ao longo de sua produção, a autora lançou olhar para os recônditos

da mente humana e os dilemas íntimos, fazendo com que suas obras fossem denominadas como *literatura do eu*, lembrada por Schollhammer (2009, p. 26), como “a continuidade de uma prosa mais existencial e intimista”.

Em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, o leitor é apresentado à lenta jornada de Lóri rumo à descoberta de si. A narrativa é marcada por um processo de autoconhecimento em que a protagonista aprende a sentir, a habitar o próprio corpo e, sobretudo, a existir. No início do romance, a moça é revelada como alguém que teme o amor, o prazer e se entregar a relações profundas com seus amantes por medo de “não saber os limites de uma pessoa” (Lispector, 2020, p. 122).

Além disso, ela teme descobrir quem é, pois achava que: “[...] se ela fosse ela, os conhecidos não a cumprimentariam na rua porque até sua fisionomia teria mudado. ‘Se eu fosse eu’ parecia representar o maior perigo de viver, parecia a estrada nova do desconhecido” (Lispector, 2020, p. 122).

Nesse percurso, a presença de Ulisses assume papel essencial: ele é aquele que desperta em Lóri o desejo de compreender-se e de reconciliar-se com o mundo. Mais do que um parceiro amoroso, Ulisses personifica o *outro*¹ que completa, ou o duplo em sua dimensão integradora, funcionando ainda como espelho e guia em seu processo de aprendizagem.

Como observa Marcela Lordy, no posfácio da edição comemorativa do romance, “é no espelho-Ulisses que Lóri se reconhece. Como um psicólogo, ele a conduz pacientemente ao longo de sua jornada de crescimento” (Lordy, 2020, p. 153). Assim,

1 O *outro* é compreendido, neste trabalho, como a manifestação simbólica do arquétipo do duplo: o duplo representa a cisão e a busca de unidade do *ser*, sendo o *outro* sua expressão concreta na experiência humana e literária em questão.

até que Lóri aprenda a existir por si mesma, Ulisses a espera pacientemente sem que entre eles haja qualquer relação carnal.

Desta maneira, a relação entre ambos é, antes de tudo, simbólica: Lóri se reconhece em Ulisses, não fisicamente, mas por compartilharem da mesma jornada existencial, embora o perceba um pouco mais adiantado em sua aprendizagem. Além disso, ela projeta nele a parte de si que lhe falta, uma vez que ela se considera incompleta, como revela o fragmento a seguir: “o que ela era, era apenas uma pequena parte de si mesma” (Lispector, 2020, p. 40). E é através do *outro*, projetado em Ulisses, que a personagem deseja tornar-se completa: “Mas também sabia de uma coisa: quando estivesse mais pronta, passaria de si para os outros, o seu caminho era os outros. Quando pudesse sentir plenamente o outro estaria salva e pensaria: eis o meu porto de chegada” (Lispector, 2020, p. 53).

Diante disto, pode-se dizer que Lóri parece buscar no mundo e no *outro* uma forma do chamado sentimento oceânico, conceito discutido por Freud (2020), no qual o sujeito anseia por uma sensação profunda de unidade com o todo, uma espécie de fusão do *eu* com o universo em que o indivíduo se percebe dissolvido, ilimitado e conectado a algo maior do que si mesmo.

Além disso, essa consciência da incompletude revela o impulso arquetípico que move o indivíduo em direção ao duplo, como visto do mito do andrógino (Platão, 2003), ao desejo de integrar as polaridades da alma, unindo o consciente e o inconsciente, o racional e o sensível, o *eu* e o *outro*. Ulisses encarna, assim, a alteridade que conduz Lóri à plenitude, mas também ao confronto com o próprio vazio e com a dor, como será demonstrado posteriormente.

Até conhecer Ulisses, Lóri era uma mulher que vivia afastada de suas emoções. Ela teme o sofrimento e, por isso, reprime o sentir. A experiência com o amante, porém, revela-lhe a necessidade de aceitar a dor como parte do processo de existir:

O que acontecia na verdade com Lóri é que, por alguma decisão tão profunda que os motivos lhe escapavam – ela havia por medo cortado a dor. Só com Ulisses viera a aprender que não se podia cortar a dor – senão sofreria o tempo todo. [...] ela só queria, parecia querer dele aprender alguma coisa [...]. (Lispector, 2020, p. 37)

A partir desse fragmento, percebe-se o caráter pedagógico da relação dos personagens: Ulisses não ensina teorias, como Lóri esperava de início, mas conduz a protagonista à vivência. Ele simboliza a força integradora do duplo, que não elimina o conflito, mas o torna instrumento de transformação. O aprendizado que se inaugura é, portanto, um aprendizado do ser, uma travessia interior em que Lóri é convidada a sentir novamente, a reconhecer-se em sua dor e a reconciliar-se com o humano.

A figura de Ulisses, no entanto, não se impõe; ela revela. Seu papel é provocar a consciência, não ditar caminhos. Ele reconhece a importância de Lóri percorrer parte de sua jornada sozinha, como se observa neste fragmento:

[...] Muitas coisas você só tem se for autodidata, se tiver a coragem de ser. Em outras, terá que saber e sentir a dois. Mas eu espero. Espero que você tenha a coragem de ser autodidata apesar dos perigos, e espero também que você queira ser dois em um. (Lispector, 2020, p. 107)

Pode-se perceber, portanto, que a presença de Ulisses

atua como um catalisador do autoconhecimento de Lóri: ele a instiga a reconhecer sua própria força interior, mas sem anular sua individualidade. Essa influência sutil é percebida também em outro momento da narrativa, quando a personagem reflete sobre o impacto das palavras dele em seu processo de descoberta: “Sou um monte intransponível no meu próprio caminho. Mas às vezes, por uma palavra tua [...] de repente tudo se esclarece. Sim, tudo se esclarecia e ela surgia de dentro de si mesma quase com esplendor” (Lispector, 2020, p. 50).

A imagem do “monte intransponível” que Lóri utiliza coaduna-se com sua própria interioridade, um território fechado que, diante do *outro*, começa a se abrir. A palavra de Ulisses funciona como uma reverberação de sua própria alma, como se a voz do personagem emergisse do inconsciente dela.

Entretanto, o caminho da integração não se dá sem resistência. Lóri teme a entrega e a intimidade, como se o amor significasse dissolver-se. A narrativa revela esse temor na seguinte passagem: [...] era seu pavor de uma possível intimidade de alma com Ulisses o que a deixava irritada com ele. Estaria na verdade lutando contra a sua própria vontade intensa de aproximar-se do impossível de um outro ser humano? (Lispector, 2020, p. 39).

Diante disso, o arquétipo do duplo revela seu aspecto ambivalente: ao mesmo tempo em que conduz à totalidade, ele ameaça o *eu* com a perda de sua individualidade. O *outro* é, portanto, espelho e abismo, aquilo que atrai e assusta. O medo de Lóri é o medo de reconhecer-se no reflexo do *outro* e, assim, descobrir a fragilidade de sua identidade. Esse conflito é central na narrativa: é preciso enfrentar a alteridade para integrar o que está reprimido.

A tensão entre o desejo de fusão e o medo da perda se expressa novamente quando a personagem questiona a possibilidade de salvação pelo amor:

Se era salvação que ela esperava de Ulisses, isso seria pedir tanto e tão grande que ele negaria? Ela nunca vira ninguém salvar o outro, então temia uma aproximação que só faria desiludi-la na confirmação de que um ser não transpassa o outro como sombras que se transpassam. (Lispector, 2020, p. 39)

A reflexão de Lóri expõe um impasse: a salvação que ela busca em Ulisses não pode vir de fora, pois, a verdadeira transformação é interior. O duplo apenas desperta o processo, mas é o próprio sujeito quem precisa percorrê-lo.

No entanto, apesar do medo, o impulso pela união é inevitável, uma vez que o amor na narrativa se revela por meio da busca pela transcendência, um modo de religar o humano ao mundo e ao sagrado. Pode-se observar isso quando Lóri diz: [...] não, eu não quero ser eu somente, por ter um eu próprio, quero é a ligação extrema entre mim e a terra friável e perfumada. O que chamava de terra já se tornara o sinônimo de Ulisses, tanto ela queria a terra de seus antepassados (Lispector, 2020, p. 39).

Ademais, a personagem deseja uma união integradora, de forma que ela não signifique a morte do seu *eu*, como observa-se em uma de suas orações ao Deus: “[...] alivia a minha alma, faze com que eu sinta que Tua mão está dada à minha, [...] faze com que eu sinta que amar é não morrer, que a entrega de si mesmo não significa a morte” (Lispector, 2020, p. 52).

Para Lóri, o amor aparece como um ritual de morte e renascimento. Amar é entregar-se – mas não para desaparecer, e

sim para tornar-se um com o *outro*. O duplo, então, é o mediador dessa passagem: ele conduz Lóri da fragmentação à unidade, da solidão à comunhão. O temor inicial de morrer no *outro* converte-se em experiência de vida plena.

Assim, ao longo da narrativa e a partir de sua relação com Ulisses, Lóri inicia o processo de reconciliação consigo mesma e com o mundo, aprendendo a reconhecer no amor uma via de revelação interior. Nesse movimento de autodescoberta, ela começa a pressentir a transformação que se opera em sua existência:

Iniciada, pressentia a mudança de estação. E desejava a vida mais cheia de um fruto enorme. Dentro daquele fruto que nela se preparava, dentro daquele fruto lento, havia lugar para a mais leve das insônias diurnas que era a sua sabedoria de bicho acordado: um véu de alerteza, esperta bastante para apenas pressentir. (Lispector, 2020, p. 111)

Esse despertar sensível, quase orgânico, marca o início de um novo ciclo, no qual Lóri se permite também sentir a felicidade, agora não mais como uma experiência fugaz, mas como um estado de plenitude interior, como se vê no seguinte fragmento: “A primeira calidez fresca da primavera... mas aquilo era amor! A felicidade a deixava com um sorriso de filha. Cortara os cabelos e andava toda bem penteada” (Lispector, 2020, p. 112).

Lóri se permite viver um extraordinário em meio ao ordinário, algo que não está no exterior das coisas, mas no modo como se habita o cotidiano, como se vê no seguinte trecho:

[...] cada dia nunca era comum, era sempre extraordinário. E que a ela cabia sofrer o dia ou ter prazer nele. Ela queria o prazer extraordinário que era tão simples de encontrar nas coisas comuns: não era necessário que a coisa fosse extraordinária para que nela se sentisse o extraordinário. Durante dias parecia meditar profundamente mas não meditava em nada: só sentia o leve prazer, inclusive físico, de bem-estar. (Lispector, 2020, p. 115)

Ela já não se encontra paralisada diante da vida, mas desperta para o prazer de existir. O amor, antes ameaçador, passa a ser acolhido como caminho de autoconhecimento e comunhão. É nesse ponto que sua transformação se consuma, quando o encontro com Ulisses deixa de representar risco e passa a simbolizar destino e completude: “E então veio finalmente o dia em que ela soube que não era mais solitária, reconheceu Ulisses, tinha encontrado o seu destino de mulher” (Lispector, 2020, p. 113).

Pode-se atestar isso em outra passagem, quando em uma conversa com o homem, ela percebe que:

O amor por Ulisses veio como uma onda que ela tivesse podido controlar [...]. E quando notou que aceitava em pleno o amor, sua alegria foi tão grande que o coração lhe batia por todo o corpo [...]. Um direito-de-ser tomou-a, como se ela tivesse acabado de chorar ao nascer. (Lispector, 2020, p. 124)

É através dessa conversa que Ulisses percebe que Lóri finalmente estava pronta e aprendera a existir. Ele então a convida para que, enfim, pudessem se entregar um ao outro:

– Você está pronta, Lóri. Agora eu quero o que você é, e você quer o que eu sou. E toda essa troca será feita na cama, Lóri, na minha casa e não no seu apartamento.

[...]

– Lóri, eu não telefonarei mais para você. Até você vir sozinha. Preferia que você não telefonasse avisando que vinha. Queria que você, sem uma palavra, apenas viesse. (Lispector, 2020, p. 132-133)

Apesar do convite, Lóri preferia que Ulisses marcasse um dia e horário, pois sabia que poderia nunca ir por medo de que, após atingirem um amadurecimento na relação, o encantamento se quebrasse ao dormirem juntos. Nos dias que se seguiram ao último encontro, ela mergulhou em profunda meditação e, observando de sua varanda a chuva que caía durante a noite, percebeu que era, enfim, “uma mulher, era uma pessoa, era uma atenção, era um corpo habitado olhando a chuva grossa cair [...] ela era a chuva” (Lispector, 2020, p. 138). Nesse instante, Lóri se reconhece viva e mansamente feliz.

Subitamente, sente uma vontade lancinante de dar essa felicidade a alguém – a Ulisses. Debaixo da chuva, vestindo apenas uma camisola e coberta por uma capa, ela pega um táxi em direção à casa dele. Após se entregarem um ao outro, Lóri tem uma revelação: “Eu não estou perdendo nada! Estou enfim me dando e o que me acontece quando eu estou me dando é que recebo, recebo” (Lispector, 2020, p. 140). Seu desejo foi atendido: ao se entregar, seu *eu* não se dissolveu no *outro*, mas se ampliou.

Por fim, refletindo sobre sua própria identidade, Lóri tem uma iluminação e a expressa a Ulisses: “– Você tinha dito que, quando me perguntassem meu nome eu não dissesse Lóri, mas ‘Eu’. Pois agora eu me chamo ‘Eu’. E digo: eu está apaixonada

pelo teu eu. Então nós é. Ulisses, nós é original” (Lispector, 2020, p. 143).

Essa afirmação marca o ponto culminante do processo de autodescoberta de Lóri, revelando que ela finalmente alcançou a consciência de si e a autonomia existencial que buscava ao longo de toda a narrativa. O *eu*, antes fragmentado, transforma-se em identidade plena, capaz de se relacionar com o *outro* sem perder sua essência.

Ao romper deliberadamente com a norma gramatical, a fala da personagem simboliza a fusão entre ambos, não uma simples união amorosa, mas uma comunhão ontológica em que cada um se torna inteiro através do encontro. Assim, Lóri consagra a integração entre o *ser* e o *outro* como origem criadora, na qual o amor se manifesta como via de transcendência e de revelação do próprio existir.

À luz do exposto, o duplo, em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, constitui o eixo de construção do ser. A partir da dualidade entre Lóri e Ulisses, pode se averiguar a busca por uma totalidade que reconcilie o humano em sua condição fragmentária, que é característico da escrita de Clarice Lispector. Como observa Bosi (2006, p. 424): “Há na gênese dos seus contos e romances tal exacerbação do momento interior que à certa altura do seu itinerário, a própria subjetividade entra em crise”. E é nesse itinerário, atravessado pela crise, que o *outro* se torna mediador da revelação interior.

O encontro com o duplo é, portanto, também o encontro com a linguagem e com o mistério de existir, é a travessia do silêncio à palavra, do medo à consciência. Lóri, ao reconhecer em Ulisses a parte que lhe faltava, aprende a reconhecer-se inteira,

não porque o *outro* apenas a complete, mas também porque ele a faz ver-se. Assim, o romance transforma o arquétipo do duplo em um movimento de autoconhecimento e transcendência, em que amar e compreender-se se tornam gestos equivalentes. A aprendizagem do prazer é, enfim, a aprendizagem do ser.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo do arquétipo do duplo em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* permitiu compreender como a narrativa transforma uma imagem primordial em um processo de auto-descoberta profundamente humano. A partir da relação entre Lóri e Ulisses, o duplo se revela não como oposição, mas como princípio integrador, mediador entre o inconsciente e a consciência.

A análise demonstrou que, ao se deparar com o *outro*, Lóri é conduzida ao encontro consigo mesma. Ulisses, enquanto figura do duplo, desempenha o papel simbólico daquele que desperta, conduz e reflete, instaurando em Lóri a possibilidade de renascimento espiritual e existencial.

Observou-se ainda que a representação do duplo no romance rompe com a tradição literária: se o duplo, frequentemente, simboliza a fragmentação e o conflito moral, na prosa clariceana, ele se converte em via de autoconhecimento e transcendência. Clarice Lispector desloca o olhar do trágico para o metafísico, transformando o amor em experiência de aprendizagem e o encontro com o *outro* em caminho de revelação interior.

Dessa forma, confirmou-se a hipótese inicial: o arquétipo do duplo em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* não expressa apenas uma cisão, mas a busca por unidade. Ele é o instrumento pelo qual Lóri se reconhece e se reconcilia com sua própria humanidade. A narrativa, ao apresentar essa travessia simbólica, reafirma o poder da literatura como espaço de revelação e transformação, em que o espelho do *outro* reflete a jornada do *ser* em direção a si mesmo.

REFERÊNCIAS

.....

APOLLODORO. **Biblioteca**. Segrate: Mondadori, 2019.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2009.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. São Paulo: Cienbook, 2020.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinho. 6 ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2008.

LAMAS, Berenice Sica. **Lygia Fagundes Telles: imaginário e a escrita do duplo**. 2002. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade do Rio Grande do Sul, 2002.

LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LORDY, Marcela. Uma Lóri dentro de si. Posfácio. In: LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020, p. 151-158.

MELETÍNSKI, Eleazar. **Os arquétipos literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução de Rodrigo Tadeu Gonçalves. São Paulo: Penguin Companhia, 2023.

PLATÃO. **O banquete**. Versão eletrônica. Pará de Minas: Virtual Books Online, 2003. Disponível em: <http://www.virtualbooks.com.br/>. Acesso em: 2 out. 2025.

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

SOBRE OS AUTORES e AUTORAS

.....

Adrianne de Cássia Assunção Vellozo

É professora da educação básica, atuando nas redes pública e privada, com experiência no ensino de linguagens. Mestranda em Teoria Literária pela Universidade Estadual do Maranhão, onde desenvolve pesquisa voltada ao estudo do imaginário e às dimensões simbólicas na literatura. E-mail: adrianne.vellozo@gmail.com

.....

Beatriz Rodrigues Cunha de Oliveira

É advogada e mestranda em Teoria Literária (PPGL-UEMA), possuindo bacharelado em Direito e Letras, com especializações em docência, neuropsicopedagogia e ensino de Língua Portuguesa e Literatura. Pesquisa literatura, cultura e memória, integrando o Grupo de Estudos da Personagem (PUC-GO) e o Grupo de Estudos e Pesquisas em Meio Ambiente, Desenvolvimento e Cultura (UFMA-Campus São Bernardo). E-mail: biaoliveirar@outlook.com.br

.....

Bruno Leonardo Serra Costa

É psicólogo, mestrando em Letras pela Universidade Federal do Maranhão - UFMA, com estudos em psicologia/psicanálise e literatura, escrita e subjetividade. E-mail: brunoleoserracosta@

Byanca Borges de Araújo Cardoso

É mestra em Letras pela UEMA. Participa do Grupo de Pesquisa GEPEMADEC e do LEI (Laboratório de Estudos do Imaginário), liderados pelo prof. Dr. Josenildo Brussio. Pós-graduada em Metodologia da Língua Espanhola, Supervisão e Coordenação Escolar, Psicopedagogia Clínica e Institucional. Graduada em Letras, habilitação em Língua Portuguesa, Língua Espanhola e suas Respectivas Literaturas pela Universidade Estadual do Maranhão (2014). E-mail: byanca.cardoso@outlook.com

.....

José Ailson Lemos de Souza

É professor do Departamento de Letras da Universidade Estadual do Maranhão (CECEN) e do PPGLetras/UEMA. Doutor em Literatura e Cultura (UFBA) e mestre em Letras (UFC). E-mail: ailsonlsj@gmail.com

.....

Josenildo Campos Brussio

É Pós-Doutor em Turismo pelo PPGTUR (Programa de Pós-graduação em Turismo) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) Doutor em Psicologia Social pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2012), Mestre em Educação pela Universidade Federal do Maranhão (2008), Bacharel em Direito pela Universidade Federal do Maranhão (2012) e Licenciado em Letras Português/Inglês e respectivas Literaturas pela Universidade Estadual do Maranhão (1998). Professor Associado III do Curso de Licenciatura em Ciências Humanas/Sociologia do Centro de Ciências de São Bernardo, da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLetras-UEMA), da Universidade Estadual do Maranhão. E-mail: josenildo.brussio@ufma.br

Juliana da Rocha Silva

É professora efetiva do município de São Luís, atua na educação básica, além da docência em algumas redes privada da cidade, com larga experiência no ensino de linguagens. É mestranda em Teoria Literária pela Universidade Estadual do Maranhão, com pesquisa voltada ao estudo da memória. E-mail: juliana.darochoa16@gmail.com

.....

Kércya Rayanne da Costa Santos

É mestranda em Teoria Literária do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão. Bolsista CAPES. Integra o Grupo de Pesquisa Interdisciplinar em Literatura e Linguagem- LITERLI, no qual desenvolve pesquisas voltadas para a literatura maranhense contemporânea. E-mail: kercyaldre@gmail.com

.....

Maria das Dores Costa Campos

É mestranda em Letras (PPGLEtras/UEMA). E-mail: doraccampos79@gmail.com

.....

Natália Leitão Barros da Silva

É mestranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão (PPGLEtras/UEMA). Bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). É licenciada em Letras – Português/Inglês pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA).

Desenvolve pesquisas na área de Literatura Inglesa, com foco na obra da escritora Virginia Woolf. E-mail: natalialbds@gmail.com.

.....

Rebeca Campos Silva

É mestranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão (PPGLETRAS/UEMA). Bolsista CAPES. Graduada em Letras – Português/Inglês pela UEMA, desenvolve pesquisas sobre a obra de Jorge Amado. Foi bolsista PIBIC com destaque no Seminário de Iniciação Científica (SEMIC) em 2024. E-mail: rebecacampos504@gmail.com

.....

Ricardo Lima da Silva

É mestrando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão (PPGLETRAS/UEMA). Bolsista vinculado à Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão - FAPEMA. Licenciado em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Estadual do Maranhão, Campus Zé Doca. Professor de Língua Portuguesa no município de Araguanã - MA, com atuação nos anos finais do Ensino Fundamental. E-mail: ricardols2506@gmail.com

.....

Silvana Maria Pantoja dos Santos

É professora do Curso de Letras da UEMA, Campus Timon, e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UEMA. Coordena o Grupo de Pesquisa Interdisciplinar em Literatura e Linguagem

e Linguagem – LITERLI. Atua na linha de Pesquisa Literatura e Memória cultural (PPGLETRAS-UEMA). Bolsista de Produtividade do CNPq. E-mail: silvanapantoja3@gmail.com

.....

Solange Santana Guimarães Moraes
É professora do Curso de Letras da UEMA, Campus Caxias, e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UEMA. E-mail: solangemoraes@professor.uema.br

.....

EDITORADEBULHAR

CNPJ: 67.929.300/0001-20

www.editoradebulhar.com.br

debulhar@editoradebulhar.com.br

@editoradebulhar

(86) 98147-8117