

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE  
NÚCLEO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM LETRAS**

**A TRAJETÓRIA HEROICA EM *A CORRENTEZA*, DE ALINA PAIM: uma leitura  
mítico-psicológica**

**DANIELE BARBOSA DE SOUZA ALMEIDA**

**São Cristóvão, março de 2010.**

**DANIELE BARBOSA DE SOUZA ALMEIDA**

**A TRAJETÓRIA HEROICA EM A *CORRENTEZA*, DE ALINA PAIM: uma leitura  
mítico-psicológica**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (UFS/UFAL), como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras com área de concentração em Estudos da Linguagem e Ensino.

**Orientadora:** Profa. Dra. Ana Maria Leal Cardoso

**São Cristóvão, março de 2010.**

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profª. Dra. Ana Maria Leal Cardoso

---

Prof. Dr. Carlos Magno Gomes

---

Profª. Dra. Maria Goretti Ribeiro

## RESUMO

---

Este estudo interpreta a trajetória mítico-psicológica da heroína no romance *A correnteza*, escrito por Alina Paim. Para tanto, estaremos embasados nas trajetórias mítica do herói e da heroína propostos, respectivamente, por Joseph Campbell e Annis Pratt, bem como nas implicações psicológicas do herói enquanto arquétipo do inconsciente coletivo apresentadas por Carl G. Jung e Erich Neumann. À medida que a protagonista vivencia seu processo de individuação, caminho tortuoso que implica introspecção, auto-análise, morte simbólica e renascimento, nos deparamos com outros motivos míticos que sustentam a narrativa. Dentre eles, destacamos, principalmente, o mito de Medéia, à luz das reflexões de Olga Rinne. Concluimos que após descer às profundezas da memória e avaliar perdas e ganhos, a heroína iluminada pelo Si-mesmo verdadeiro torna-se uma Velha Sábia.

**Palavras-chave:** Heroína; Mito; Psicologia Analítica; Processo de Individuação.

## ABSTRACT

---

This study focuses on the heroine's mythical-psychological trajectory in the romance *A correnteza*, by Alina Paim, based on the hero's and heroine's mythical trajectories proposed by Joseph Campbell and Annis Pratt, as well as on the psychological implications of it as collective unconscious archetypes presented by Carl G. Jung and Erich Neumann. As the main character lives its individuation process, a tortuous path that implies introspection, self analysis, symbolic death and rebirth, we could notice other myths that sustain the plot. Between them, we highlight, Medea's myth, based on Olga Rinne's view of the topic. We concluded that after going down her memories and estimate wins and loses, the heroine illuminated by the real Self becomes an Old Wise.

**Key-words:** Heroine; Mith; Analitical Psychology; Individuation Process.

Ao meu companheiro, Elton Nillo.

Em seu projeto de felicidade havia lugar para o homem, desejo de um companheiro. Luísa não alimentava ilusões, seria difícil encontrar aquele que andasse lado a lado com ela, sem a tentação de adiantar-se no caminho para se seguido. Era difícil, não impossível. Sentia-se livre, possuía uma força vinda do mais profundo do seu ser, emprestando-lhe segurança e firmeza necessárias para fazer-se respeitar, para amar e fazer-se amada, dentro do clima em que isto só é possível – na igualdade real entre homem e mulher.

**Alina Paim**

## SUMÁRIO

---

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>MITO: UMA CHAVE PARA COMPREENDER O LITERÁRIO .....</b>	<b>16</b>
1.1. O mito através dos tempos .....	16
1.2. A remitologização na literatura de Alina Paim .....	27
1.3. O mito do herói .....	31
1.4. A Psicologia junguiana .....	38
1.5. O mito de Medéia .....	42
<b>A JORNADA DE RENASCIMENTO DE ISABEL .....</b>	<b>46</b>
2.1. O chamado da aventura.....	47
2.2. O quadro de selva-floresta .....	54
2.2.1 Isabel: costureira, tapeceira, tecelã .....	55
2.3. Entre sonhos e guardiões do destino .....	57
2.3.1. Tia Mariota: uma representação da deusa Ártemis e do arquétipo da feiticeira.	61
2.4. O quarto dos fundos como o ventre da baleia.....	64
2.5. O caminho de provas .....	66
2.5.1. O espelho de Narciso .....	67
2.5.2. Uma vingança digna de Medéia .....	70
2.6. Sintonia com o pai .....	77
2.7. Guias e auxílio do sobrenatural .....	81
2.8. O marido celeste .....	84
2.8.1. Os infanticídios.....	87
2.8.2. A teoria da jaula.....	92
2.9. O resgate da alma.....	95
2.9.1. Água mole em pedra dura...cria lodo, lama, transforma a alma. ....	99
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>103</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>105</b>

## INTRODUÇÃO

---

Uma revisão histórica da literatura brasileira permite verificar que a escritora Alina Paim, nascida em Estância a 10 de outubro de 1919, embora tenha produzido dez romances, a saber: *Estrada da liberdade* (1944), *Simão Dias* (1949 e 1979), *A sombra do patriarca* (1950), *A hora próxima* (1955), *Sol do meio dia* (1961), a trilogia de Catarina composta pelos romances: *O sino e a rosa* (1965), *A chave do mundo* (1965) e *O círculo* (1965), *A sétima vez* (1969) e *A correnteza* (1979), e quatro obras dedicadas ao público infantil, encontra-se praticamente desconhecida.

Infelizmente, nem mesmo a pesquisa de pós-doutorado<sup>1</sup> da professora Constância Lima Duarte (UFMG), que estabelece o diálogo entre feminismo e literatura de autoria feminina, contempla a obra dessa autora. O que prova a quase invisibilidade, em termos de literatura brasileira, que a obra de Alina Paim sofre, uma vez que a pesquisa de Duarte refere-se aos vários momentos do feminismo no Brasil e aponta escritoras representativas de cada “onda feminista”. Para nós, o desconhecimento da obra de Paim por parte da crítica é algo que precisa ser mudado, não só devido à maturidade estética como também pela variedade temática da sua obra.

A literatura dessa escritora sergipana centra-se na luta feminina por melhores condições de vida, nas questões políticas, nas discrepâncias entre a educação pública e a privada, além da situação do idoso. Tudo é narrado considerando o contexto social e psicológico no qual as personagens estão inseridas. Felizmente, desde 2007, essa situação começa a se reverter e alguns pesquisadores, motivados pela pesquisa da Professora Dra. Ana Maria Leal Cardoso, tem se dedicado a estudar a obra de Paim. Nos valeremos desses estudos, artigos científicos na sua maioria, para compor um panorama da obra desta valiosa escritora.

Cardoso (2009b) divide a obra de Alina Paim em dois grupos. Cada grupo parece corresponder a diferentes fases da vida da autora, considerando-se que ela estivera desligada, por algumas vezes, do partido PC do B, para depois tornar a ligar-se a ele. O primeiro corresponde ao realismo social e reflete o engajamento político da romancista junto ao partido comunista: *Estrada da liberdade*, *A sombra do patriarca*, *A hora próxima*, *A sétima vez*; o

---

<sup>1</sup> Esse trabalho, cujo título é ‘Feminismo e Literatura no Brasil’, por sua importância, faz parte da revista de Estudos Avançados, 17 (49), 2003.

segundo corresponde ao viés introspectivo, característico da escritura feminina: *Simão Dias*, *Sol do meio dia*, *A correnteza* e a trilogia de Catarina, composta pelas obras *O sino e a rosa*, *A chave do mundo* e *O círculo*. A citada professora observa que os romances de Paim encerram universos diferentes, mas que são melhores entendidos quando vistos como um projeto artístico no todo.

Consoante Cardoso, Elódia Xavier (2009, p. 1) reforça o caráter múltiplo da obra de Paim no artigo intitulado *Alina Paim: duas faces da mesma moeda*. Esta pesquisadora revela que apesar do título do seu artigo, “para falar sobre a obra de Alina Paim, o ideal seria apontar para as múltiplas faces da mesma moeda”. No decorrer deste texto, Xavier ressalta o que para ela são as principais facetas de Paim: a social e a existencial. Além de Cardoso e Xavier, Rosa Gens em *Fantasia e formação ética na ficção para crianças e jovens de Alina Paim* (2009) também comenta a diversidade ideológica e estética da escrita desta sergipana.

Uma rápida leitura dos romances *Estrada da liberdade* e *Simão Dias* são suficientes para perceber que eles assimilam as experiências da infância e juventude da escritora, podendo inclusive ser considerados como obras autobiográficas, principalmente *Simão Dias*. Ambos têm suas narrativas centradas nos conflitos entre uma jovem destemida que tenta romper com as barreiras sociais em busca de um mundo mais humano.

Nas duas obras o tema da educação é recorrente, o que motivou Fabiana dos Santos a discorrer no artigo intitulado *O convento e sua representação mítico-histórica em Estrada da Liberdade, de Alina Paim* (2009), sobre a importância desta instituição para formação e a educação feminina. Neste texto, Santos também leva a discussão para esfera mítica e analisa o convento como uma representação importante do mito da Grande Mãe. Acerca da mesma obra, Elsilene Santos Rolim (2009) escreve sobre a relação entre memória e identidade e retrata o longo e difícil processo de construção identitária da personagem Mariana, dividida entre o desejo de ser quem escolheu e respeitar os ensinamentos das freiras do convento onde estudou e trabalha.

O terceiro romance de Paim, *A sombra do patriarca* privilegia dentre outros temas, as questões de gênero, a pluralidade do corpo feminino e o descentramento identitário o que revela a íntima relação com a estética do realismo social. Lendo *A sombra do patriarca* e *Simão Dias*, cujos relatos ficcionais estão centrados no nordeste brasileiro das décadas de 1930 e 1940, Cardoso (2009), observa que eles tratam também do binarismo província/metrópole, já observado por Afrânio Coutinho, ao estudar as ‘regiões culturais’ do

Brasil, como característica importante no que concerne ao regionalismo na produção literária. Assim, Cardoso conclui que é possível situar a obra de Alina Paim dentro da tradição de escritores como Graciliano Ramos e Euclides da Cunha.

Entendemos que *A sombra do patriarca*<sup>2</sup> merece destaque pela sua proposta de *Bildungsroman*. O espaço rural nordestino, o latifúndio de um poderoso patriarca é o elemento estruturante da transformação por que passa a personagem narradora. Na realidade, Raquel, quando chega à propriedade do tio Ramiro, é uma jovem inocente, cujo aprendizado é proveniente do contato com as injustiças, a miséria e o sofrimento dos empregados da fazenda Fortaleza.

As ideias socialistas são trabalhadas na sua terceira narrativa de forma a evidenciar as desigualdades entre a pujança dos senhores e a penosa situação dos quase escravos, mas ela não adota um estilo panfletário. Concomitantemente, o romance também apresenta uma crítica à educação das mulheres nas primeiras décadas do século XX pela voz de Raquel, que juntamente com sua prima Leonor, consegue se libertar das amarras do tio ‘carrasco’, que via a mulher apenas como destinada ao casamento, pois a educação era coisa para homem.

Em *Uma leitura feminista da narrativa de Alina Paim* (2007), Cardoso ressalta a identidade de Raquel como parte do projeto transgressor de uma ordem social androcêntrica que preza pela dependência e submissão feminina. “O feminismo de Alina Paim reside na forma de ver e ler o mundo, na simplicidade de atitudes que se impõem ao sistema patriarcal” (2007, p. 294).

O professor Dr. Carlos Magno Gomes (2009), destaca a especificidade de *A sombra do patriarca* no contexto da literatura nacional, pois admite que embora a narrativa se apresente como um romance de formação, comum à escrita feminina do século XX, revela uma protagonista que além de feminista, é consciente da luta de classes no interior da Fazenda Fortaleza. Para ele, ao fundir feminismo e socialismo na mesma obra, Paim inova e inclui na tradição feminina o retrato de personagens femininas subalternas. O romance *A sombra do*

---

<sup>2</sup> Em 2007 empreendemos um estudo monográfico intitulado *As marcas do corpo em A sombra do patriarca*, sob a orientação do Professor Doutor Carlos Magno Gomes, no qual analisamos as personagens femininas da obra e encontramos quatro dos dez tipos de corpo indicados por Elódia Xavier no livro *Que corpo é esse?* (2007) como os mais recorrentes na literatura brasileira de autoria feminina. Este estudo apontou para maturidade estética de Paim em revelar as injustiças do sistema patriarcal e retratar múltiplas identidades femininas na mesma narrativa. Este estudo nos rendeu publicações acerca das questões de gênero, da pluralidade do corpo feminino, do descentramento identitário e das características realistas da obra em questão.

*patriarca* mereceu ainda a atenção de Maria de Fátima Morais Silva Almeida. No artigo *A trajetória mítica da heroína nas terras sombrias do patriarca*, Almeida tratou do mito do herói seguindo o esquema campbelliano e destacando as etapas míticas vivenciadas pela protagonista Raquel.

*A hora próxima* apresenta-se como um romance de cunho político e é, talvez, uma das poucas obras da literatura brasileira que apresenta como personagem toda uma coletividade – os ferroviários da Rede Mineira, espalhados por várias cidades. Neste sentido, Cardoso (2009) afirma que se Aluísio Azevedo, em *O cortiço*, conseguiu esta façanha, Alina Paim a repete com um envolvimento ideológico maior, pois construiu um universo muito mais amplo, diversificado, mas extremamente coeso com a luta das mulheres e dos operários.

A trilogia de Catarina mereceu a atenção de Aline Suelen Santos e Maria Elizabeth Barros, ambas orientandas PIBIC de Cardoso. No artigo *O imaginário feminino em O sino e A rosa, de Alina Paim* elas reforçam a ideia de que a obra de Paim “apresenta uma nova visão da mulher que avalia e contesta a sua atuação no mundo, subverte os padrões comportamentais tradicionalmente exigidos” (BARROS & SANTOS, 2009, p. 12).

*A sétima vez* trata da questão do aposentado, refletindo principalmente a aposentadoria irrisória do idoso que, muitas vezes, tem que ‘banciar’ a casa, vive na miséria e sem dinheiro para cuidar da saúde, um problema que se estende até a atualidade. Este é o único romance de Paim cuja personagem principal é um homem.

Por fim, o romance *A correnteza*, objeto de estudo desta dissertação, obedece a uma estética introspectiva que se coaduna com a ideia de Mielietinnski de que o romance do século XX tem como característica a interiorização da ação. Além disso, a narrativa apresenta um multiperspectivismo que proporciona uma riqueza interpretativa à obra. Isso porque apesar de Isabel ser a personagem e narradora central, esse romance apresenta vários focos narrativos onde personagens diferentes são convidadas a colocar seu ponto de vista sobre Isabel e suas memórias. Em capítulos intercalados, essas personagens ajudam a compor o cenário da narrativa construindo assim um universo multifacetado. Analisando a obra em questão, Ana Leal Cardoso (2007), conclui que

*A correnteza*, de caráter intimista, marca o drama existencial da personagem Isabel, uma matrona de 56 anos cujo maior sonho era possuir uma casa própria; flagrada num determinado momento da sua trajetória em que a vida parece perder o sentido, a personagem, através da regressão ao passado, desfaz-se das máscaras sociais ao entrar num processo psicológico entendido por Jung como individuação (2007, p. 142).

No que concerne a ficção infanto-juvenil de Alina Paim, a Professora Dra. Rosa Gens afirma que “a escritora sergipana Alina Paim marca-se pela audácia. Audácia em abordar temas instigantes, audácia ao construir uma escrita inovadora e audácia em transitar por diferentes esferas de realização artística” (2009, p. 1).

Essas rápidas referências servem para provar quão variado é o universo ficcional de Alina Paim, que está a exigir uma pesquisa minuciosa não só sobre os diferentes motivos temáticos, mas também sobre seu estilo, uma linguagem em que as imagens têm um enorme poder sugestivo. Nessa perspectiva, os romances de Paim revelam um leque para leituras diversas, abrindo-se para pesquisa que contemplem não apenas o imaginário sócio-cultural, mas mítico-simbólico, que ressaltem imagens arcaicas que perpassam na *psique* humana desde o seu aparecimento na face da terra.

Considerando-se a abrangência temática, entendemos que a obra desta escritora, incansável lutadora pelos direitos não só das mulheres, mas do ser humano em geral, está a exigir visibilidade e pode ser colocada no patamar de algumas escritoras brasileiras já reconhecidas pelo meio acadêmico e canonizadas, tais como Clarice Lispector, Lygia Fagundes Teles e Raquel de Queiroz. Por este motivo nos debruçamos sobre o romance *A correnteza* para realizar um estudo que leve em consideração a importância do mito e da psicologia do inconsciente.

Nesta empreitada estaremos respaldadas sobretudo pelos estudos de Mielietinski (1987, p. 352) que afirma que o romance do século XX é marcado pelo renascimento do mitologismo tanto como procedimento artístico, quanto como visão de mundo. Acerca deste tema, ele ressalta que é natural que os motivos míticos que ressurgem nas obras literárias deste século não signifiquem um retorno à autêntica mitologia. Isso porque há também um apelo à recém-descoberta psicologia do inconsciente, ciência que emancipa o homem, e consequentemente a arte, das circunstâncias sociais, motivo pelo qual o referido pesquisador prefere tratar o movimento em torno do mito no século XX como neomitopsicologismo.

Como consequência desta tendência, muitas obras literárias, a exemplo de *A correnteza*, apresentam a ação principal interiorizada sob a forma de monólogos interiores e fluxos de consciência comparáveis ao método psicanalítico da livre associação. Assim, o plano histórico-social passa a conviver com o mitológico e o psicológico em relações especiais de complementaridade na criação artística do período.

Ao ler a obra de Alina Paim descobrimos que esta escritora sergipana falou de

mulheres e as tornou heroínas como uma estratégia educativa que visa a superação de medos e traumas perpetuados por uma sociedade machista, capitalista e excludente. Assim, a nossa pesquisa visa desnudar o heroísmo de Isabel, protagonista de *A correnteza*. Ao optar pela construção de personagens femininas e feministas, Paim posicionou-se diante de mitos clássicos tornando-os atuais e locais, numa perfeita sintonia com a coletividade em que ela estava inserida. A este respeito recorremos a Carl Gustav Jung (1991, p. 89-90) tendo em vista sua afirmativa de que o ato criador está geralmente relacionado à esfera mítica. Para ele, o mito é a terra natal da inspiração das artes.

Acreditamos que estudar o significado do mito do herói em *A correnteza* traduz-se não apenas em uma tentativa de enriquecer o conhecimento referente à obra de Paim, mas num modo de compreender a forma arquetípica que as leis orgânicas da existência humana estão sendo aplicadas em determinada época. Assim, tentadas a buscar uma resposta para a motivação mítica em Paim, nosso problema resumiu-se em revelar as estruturas míticas presentes em *A correnteza*, isso porque consideramos a hipótese de que Isabel vivencia não só as etapas do mito do herói e do processo de individuação descrito por Jung, mas que outros temas arquetípicos como o da Mãe Terrível, representado sobretudo pela figura de Medéia, a disputa clássica entre irmãos e a figura da mulher tecelã eclodem na narrativa. Em oportunidades anteriores, destacamos que “a obra em questão torna-se, ao mesmo tempo, uma escrita contemporânea e representativa dos tempos primeiros, explicitando os laços entre o homem moderno e o homem primitivo” (ALMEIDA, 2009, p. 12), agora pretendemos explicitar a reelaboração dos mitos clássicos como ferramenta educativa para atualidade.

Embora saibamos que esses temas estão repetidas vezes dispostos em diferentes lugares, transformando a história cultural da humanidade numa unidade, questionamo-nos sobre a importância da irrupção desses arquétipos na criação artística de Alina Paim. Visando encontrar esta resposta, fomos buscar respaldo nos escritos de Joseph Campbell, conhecido teórico nos estudos acerca do mitologema do herói.

Assim, nossa abordagem do neomitopsicologismo da heroína em *A correnteza* se pauta nos esquemas do herói mítico, traçado por Campbell, e da heroína madura, apresentada por Annis Pratt. O primeiro vê na mitologia e nos rituais a chave para compreender os princípios permanentes e universais na natureza humana, o que nos foi de grande valia, pois ao lermos a obra mencionada, reconhecemos na protagonista este arquétipo. Nos estágios da trajetória do herói, Campbell reconstrói uma história universal do herói similar ao *processo de*

*individuação* junguiano, englobando no monomito os elementos históricos e imaginários que possibilitam criar um modelo de indivíduo em transformação interior. Assim sendo, a teoria junguiana constitui-se num método necessário para a nossa investigação, pois nos fornece o aparato teórico apto à sondagem do inconsciente como base poética da mente. Além disso, nos subsidiamos da *poética do mito* (1987) de Mielietinski, texto basilar para essa análise, posto que permite um diálogo mais amplo com as principais teorias do mito e da literatura do nosso tempo.

Gostaríamos de destacar que no campo da mitocrítica, as teses de Goreti Ribeiro sobre a trajetória da heroína problemática, bem como a de Ana Maria Leal Cardoso, que apresenta um estudo comparativo do mito da serpente em duas obras modernistas: *Cobra Norato* de Raul Bopp e *A serpente emplumada* de D.H. Lawrence, muito nos serviu para esclarecer sobre a aplicação do esquema campbelliano.

Esse estudo será composto de dois capítulos. O primeiro trata da interdisciplinaridade e da importância da mitocrítica e da crítica junguiana. O segundo capítulo, de análise textual propriamente dita, ocupa-se da trajetória mítica da heroína, cuja façanha encena o drama metafórico da busca feminina que culmina com a morte psíquica com perspectiva de transformação; assim, também serão abordados todos os arquétipos pertinentes à individuação e outros temas míticos que eclodem na narrativa. É imperioso ressaltar que as nossas considerações finais corresponderão a um capítulo conclusivo, embora exíguo, pois muito já terá sido dito ao longo da análise.

Tendo em vista a ausência de estudos mais profundos acerca da produção literária de Alina Paim, entendemos que um estudo mítico-simbólico de sua obra contribui para aumentar o leque diversificado de olhar e apreender o texto literário, inesgotável em sua natureza; assim como, esclarecer os padrões que regem o comportamento do homem moderno (sujeito social/psicológico), cada vez mais distante dos seus laços primitivos. Além disso, permite não só o conhecimento de arquétipos capazes de ‘marcar’ a vida do homem de todas as épocas e de todas as culturas, mas contribuir para a construção da fortuna crítica dessa escritora.

## CAPÍTULO 1

---

### MITO: UMA CHAVE PARA COMPREENDER O LITERÁRIO

---

O tempo de origem é um tempo forte justamente porque foi, de certo modo, o receptáculo de uma nova criação. O retorno à origem permite viver um tempo em que às coisas se manifestaram pela primeira vez.

Mircea Eliade

#### 1.1. O mito através dos tempos

O mito faz parte da sociedade humana desde a mais remota antiguidade. De acordo com o antropólogo americano Raphael Patai (1982, p. 19), existem evidências do mito como parte da vida humana já no Paleolítico. Nas sociedades antigas, a presença da mitologia podia ser observada com bastante clareza, evidenciando que os mitos, em especial os mitos culturais, sempre atenderam a vários objetivos vitais, considerando-se que explicaram o funcionamento do mundo para pessoas perplexas ante os fenômenos naturais; ajudaram as transições para as várias etapas de desenvolvimento pessoal; colaboraram com os membros da sociedade na descoberta do significado de sua posição social, situação econômica e imposições éticas; permitiram que seres humanos participassem dos mistérios do cosmos e adorassem uma entidade. Porém, eles fragmentaram-se progressivamente quando a ciência e a tecnologia produziram formas mais confiáveis de compreender e controlar a natureza; e quando costumes sociais, leis nacionais e doutrinas religiosas criaram parâmetros pelos quais o comportamento humano podia ser regido.

A propósito dos estudos do mito, Patai (1982) apresenta em sua obra *O mito e o homem moderno* uma retrospectiva histórica, destacando a sua importância para a vida sócio-político-religiosa da humanidade, além dos vários enfoques que recebeu ao longo dos séculos. Para ele, independente de na atualidade se saber do mito muito mais do que já se soube em qualquer época, ainda estamos tão longe quanto antes de um consenso geral no tocante ao seu

significado. Reitera que antes mesmo de o homem começar a se questionar sobre os significados do mito, ele o aceitava sem discussões, em outras palavras, “o mito constituía uma parte muito importante do conjunto de conhecimentos que cada indivíduo precisava adquirir a fim de preparar-se para a batalha da sobrevivência” (PATAI, 1982, p. 19). Assim, em cada grupo humano, o mito era preservado e transmitido de geração a geração com o mesmo cuidado com que se preservavam e transmitiam os detalhes do conhecimento prático, como fabricar um arco.

Naquela época, indivíduos que mais tarde conheceríamos como artistas interessaram-se pelos mitos, emprestando-lhes formas rítmicas bastante simples que permitiam a memorização dos mesmos por parte dos homens comuns. Graças à iniciativa de antigos poetas sumerianos, acadianos, hititas e cananeus de incorporar os mitos do Oriente Próximo aos seus poemas épicos e outros escritos, e dos antigos gregos que os colocaram na base de sua cultura, esta importante fonte de conhecimento foi preservada e continua a ser lembrada e re-escrita até os dias de hoje.

Paradoxalmente, a civilização grega que tanto cultuou o mito contribuiu após o século VI a.C. para a progressiva desvalorização dos mitos e das imagens que eles fomentam. A partir de então, a atitude dos filósofos gregos em relação à verdade dos mitos era sempre crítica ou mesmo cética, uma vez que os consideravam deficientes. Assim, pensadores como Tales e Pitágoras entenderam os mitos como meras alegorias da natureza; para eles, entidades como Oceano ou mesmo as Ninfas eram personificações da água, estando todos os deuses reduzidos a personificações dos elementos da natureza.

No século seguinte, Heródoto dedica-se a conversão dos mitos em relatos históricos. As vertentes historicizantes do mito permitiram o rebaixamento dos mesmos à categoria de historinhas falsas que não mereciam credibilidade de filósofos e pesquisadores sérios. Os metafísicos mostraram que os deuses e espíritos contidos nos velhos mitos referiam-se, na verdade, aos conceitos primitivos da metafísica. Os moralistas, por sua vez, tentaram mostrá-los, mesmo nos relatos obscenos, como alegorias didáticas. Enquanto que os sofistas, procurando uma reconciliação, mostraram os mitos tradicionais e as narrativas teogônicas como alegorias que revelam verdades morais e naturalistas. Este método, embora não acatado por Platão, foi muito apreciado pelos neoplatônicos do período helenístico, cuja escola defendia que os mitos escondiam profundos princípios morais. Para Aristóteles, os mitos não passavam de fábulas; os estóicos os entendiam como personificações de funções

humanas; e os epicuristas entenderam as narrativas míticas como um apoio aos sacerdotes e governantes. Assim, no auge de sua racionalidade, os gregos, que há muito tempo interpelavam os mitos em relação à verdade, fundaram a dicotomia *logos-mythos*, relacionando o *logos* a todo conhecimento e forma de argumentação objetiva, racional, e o *mythos* a tudo o que é subjetivo e irracional, estando o *logos* privilegiado socialmente.

A dessacralização do mito agravou-se ainda mais com o advento do monoteísmo Judaico-Cristão, momento em que os mitos antigos foram mais uma vez relacionados a fatos históricos e políticos. Os teólogos cristãos reforçaram a redução dos deuses a figuras heroicas, relacionando-os a personagens do Antigo Testamento, ou a demônios que mereciam ser combatidos e esquecidos. Na intenção de atrair para a crença cristã indivíduos que ainda cultuavam entidades míticas, o cristianismo absolveu e re-elaborou vários mitos antigos, culminando na criação de “novos” mitos cristãos que em grande medida substituíram os mitos arcaicos, como por exemplo, o mito da Grande Deusa Mãe, cultuada até o início do Paleolítico. Com isso, os mitos antes postos em oposição à ciência, passam a dividir espaço também com a religião na estruturação do conhecimento humano e na organização das sociedades.

Paradoxalmente, a iniciativa de tratar os deuses ditos pagãos em figuras históricas, contribuiu para a abertura de mais um capítulo na interpretação dos mitos na renascença. Visando fixar os períodos históricos em que homens reais eram transformados em deuses, os eruditos permitiram que os deuses pagãos do mundo clássico sobrevivessem como gênios humanos da Antiguidade, responsáveis pela nossa civilização. Este comportamento em relação aos mitos contribuiu para que o velho costume medieval de reivindicar um herói mítico por antepassado, persistisse em plena Renascença, ocasionando o florescimento de temas míticos pagãos na arte, em especial nas pinturas e esculturas da época e a produção de vários manuais de mitografias que contribuíram para popularizar as divindades greco-românicas, egípcias, sírias, fenícias, assírias, persas, árabes, celtas, germânicas, dentre outras.

No século XVIII, apesar da tentativa empreendida por Voltaire de impor a razão como fundamento de todas as normas de conduta, visando desacreditar os mitos clássicos, juntamente com as escrituras hebraico-cristãs, mostrando-as como superstições irracionais, o mito sofreu um grande avanço. Este período testemunhou o ressurgimento de novas escolas de interpretação dos mitos, muitas vezes contrárias umas às outras, que culminaram no advento de novas ciências do século XIX. O homem assiste o irromper da escola romântica

formada pelos herdeiros do neoplatonismo, para a qual o mito poético passou a ser um tema de 'veneração', entendido como a chave principal da cultura humana.

Essa mudança em relação ao valor do mito proporcionou terreno para a posterior discussão sobre seu significado. Neste contexto, as partes interessadas eram os antropólogos, psicanalistas e linguistas, e não apenas os poetas e filósofos. Sir Edward Taylor, um dos fundadores da antropologia cultural, defende que "o mito é uma história dos seus autores e não dos seus temas; registra as vidas, não de heróis sobre-humanos, senão de nações poéticas" (Apud PATAI, 1982, p. 25). Vale acrescentar que a escola romântica abre espaço para a crença na animação da natureza, de modo a elevá-la à personificação.

No raiar do século XX as reflexões teórico-críticas em torno do mito se intensificaram. A esse respeito Heloísa Cardoso (1995, p. 91) destaca: "nunca um século começou tão materialista quanto o século XX e termina com uma busca tão desesperada de renovação espiritual, estratégia de sobrevivência final". A perda de espaço da crença religiosa, substituta anterior do mito, criou a necessidade de retomada de mecanismos correspondentes no interesse pela busca espiritual. Esse movimento acaba por revisar dentre outras coisas o próprio termo mito, desvalorizado socialmente como designador do fantasioso e inverossímil, ou representante de uma linguagem repressora utilizada para controlar a sociedade. Ainda neste século, veríamos explicitar-se o caráter dogmático das religiões e das verdades científicas outrora atribuídas exclusivamente aos mitos, apontando os mecanismos pelos quais tanto a ciência quanto a religião serviram de instrumentos eficazes para o controle social, principalmente a ciência ao se disfarçar de verdade e forma de conhecimento.

Gilbert Durand ao defender em *Mito, Símbolo e Mitodologia* (1982) o regresso do mito no século XX e das preocupações que gravitam em torno deste tema, enfoca também os conceitos de símbolo e de imaginário. Para ele, a civilização europeia, para não dizer ocidental, vivencia neste século uma zona de alta pressão imaginária que compreende toda cultura e começou com a eflorescência romântica. Na sua opinião, esse 'novo' comprometimento para com as imagens não se deu propositadamente, pois embora o ocidente as tivesse elaborado ao longo dos séculos, elas foram negligenciadas e marginalizadas, por uma ciência que se quis iconoclasta desde o racionalismo clássico. Reforçando tal ideia, Duran postula que as imagens foram reduzidas, pouco a pouco, desde Platão, a um por cento do jogo estético, enquanto o saber da percepção e do conceito que nos dá o fio da experiência científica e do raciocínio científico foi proporcionalmente reforçado. Para o antropólogo em

tela, o mesmo século XIX que pretendia destruir o obscurantismo do mito favorece uma reviravolta em favor da imagem, pois na corrente em que se misturam a revolução industrial e seus preceitos pragmáticos, de sucesso temporal e concreto, envolvem-se também o devaneio romântico.

Assim, no século XX ideias com a de Bachofen (Apud MIELIETINSKI, 1987, p. 47), para quem o mito é uma forma de expressão simbólica de ideias religiosas e filosóficas, entendidas como experiências da alma são reforçadas. Na concepção deste pesquisador, os mitos, apesar de sua importância, vivenciaram dois tempos: um em que eles foram interpretados como uma imagem ingênua, pré-científica do mundo e da história ou como produto de uma imaginação poética; e outro cujo marco é o século XIX, em que os estudos da mitologia descobrem o seu significado tanto religioso e psicológico quanto histórico.

Mielietinski (1987, p.16) observa que a fase transitória da concepção iluminista para a romântica se fez representar pelo alemão Johann Herder, a quem o mito atrai dada a sua emocionalidade, realidade e singularidade nacional. Herder preocupou-se em examinar os mitos de alguns povos primitivos, visando ressaltar não apenas a mitologia por si mesma, mas como parte da sabedoria popular e do folclore. Ainda em relação à fase de transição, Mielietinski postula que a filosofia do mito elucidada pelos trabalhos de Hein e Goethe, além dos discursos científicos de Schlegel, foram de grande valia e chegaram ao ápice em Shelling. A filosofia romântica, da qual ele é representante, interpreta o mito como ‘fenômeno estético’, mas lhe atribui a importância especial como modelo de criação artística de profundo significado simbólico, cuja ênfase está centrada na superação da tradicional interpretação alegórica do mito em proveito do simbólico.

Mielietinski (1987, p.16-7) defende ainda que a ‘estética da filosofia’ estabelecida por Shelling se nos apresenta como um modelo clássico de idealismo objetivo que se apodera das concepções platônicas. No seu sistema estético, a metodologia tem importância chave, uma vez que pelo seu intermédio ele constrói a matéria da arte partindo do pressuposto de que os “deuses” mitológicos têm para a arte a mesma importância que as ideias para a filosofia, ou seja, a de que cada forma incorporou a divindade integral e, na mitologia, a fantasia recria no particular toda a divindade do geral, graças à combinação do absoluto com o restrito. Nela, Shelling afirma que “a mitologia é condição indispensável e matéria prima de toda arte. (...) Ela é o universo e, por assim dizer, o solo único em que pode botar e medrar as obras de arte”.

A importância dos estudos de Schelling reside ainda, do ponto de vista da filosofia

da arte, no fato de ele ter trabalhado a sua teoria do mito em grandes poetas como Dante, Shakespeare e Cervantes, os quais lançaram mão dos ‘mitos eternos’ na construção dos seus textos. Esse estudo permitiu uma melhor compreensão no que diz respeito à ‘remitologização’ ou ‘renascimento’ do mito no século XX, que de forma avassaladora dominou vários aspectos da cultura europeia, sendo considerado um princípio eternamente ‘vivo’, capaz de cumprir função prática também na sociedade atual, além da sua estreita relação com o ritual do eterno repetir-se (mito do eterno retorno); vale registrar também a identificação do mito e do rito com a ideologia, a psicologia e as expressões artísticas em geral.

Mielietinski também afirma que o ritualismo e o funcionalismo foram as primeiras correntes científicas a discutir o mito no século XX. A escola ritualística de Frazer ocupou posição de destaque nas décadas de 30 e 40 e seguiu na mesma esteira de J. E. Harrison que interpretou o mito como a correspondência verbal do ato do rito. Para ambos, o mito é um molde de um rito em extinção, e o rito, por sua vez, origina não somente os mitos, como também a religião, a filosofia e a arte.

Frazer, embalado pelos discursos de Shelling e Bachofen, destaca na sua escola ritualística que os mitos de origem cultural estão relacionados aos ciclos calendáricos. Sua teoria explica a magia associada por semelhança e contiguidade ao espírito idealístico daquele século. Deduz quase inteiramente da magia os sacrifícios, o toteísmo e os cultos calendáricos, presentes na vida do ser humano desde o Neolítico, passando pelo Paleolítico até a modernidade. O estudo da magia como princípio ativo empurrou Frazer para o ritualismo, exaltando os mitos e cultos agrários dos deuses que ‘morreram’ e ‘ressuscitaram’. Os estudos de Frazer acerca dos mitos e ritos atraíram a atenção não só de etnólogos, mas também dos escritores pela dramática do sofrimento humano como caminho para a morte e renovação. Sua obra científica serviu de partida para a divulgação da doutrina ritualística, que influenciou direta ou indiretamente um considerável número de sociólogos, filósofos, psicólogos e escritores.

Bronislaw Malinowski, para quem o mito não é um reflexo do rito, uma vez que em sua concepção mito e rito constituem certa unidade, cria a chamada escola funcionalista em etnologia. Embora esta orientação ainda não constitua um ponto de vista novo, ela facilitou o surgimento. Malinowski prova que nas sociedades em que o mito ainda não se tornou um resquício, ele desempenha funções práticas de manter as tradições e a continuidade da cultura tribal através da realidade sobrenatural dos acontecimentos pré-históricos. Este

pesquisador sugere que “o mito não é apenas uma história narrada ou uma narrativa de significação alegórica, simbólica, etc.; ele (o mito) é vivenciado pelos aborígenes como uma espécie de “escritura sagrada” verbal, de realidade que influencia o destino do mundo e dos homens” (Apud MIELIETINSKI, 1987, p. 40). Na sua opinião, isto acontece porque embora a realidade do mito remonte a acontecimentos dos tempos pré-históricos, ela permanece uma realidade psicológica graças à reprodução dos mitos e ritos e à significância mágica destes.

Outra teoria do mito bastante apreciada no século XX é a da escola sociológica francesa, cujos principais representantes são Emile Durkheim e Lucien Lévy-Bruhl. Estes estudiosos partiram da psicologia coletiva e da existência de uma especificidade qualitativa do *socium*. Para Durkheim o homem é um ser dualista, ao mesmo tempo individual e social; “conforme a natureza psíquica do indivíduo, sob a ação dos objetos exteriores, surgem as sensações primárias e a experiência empírica, ao passo que as “categorias” que correspondem às características gerais dos objetos são fruto do pensamento coletivo” (Apud MIELIETINSKI, 1987, p. 41). Assim, as ideias coletivas reproduzem, refletem e traduzem estados sociais, sendo, portanto, a religião e a mitologia aspectos particulares da natureza empírica inseridas pela própria consciência humana, pois através da religião o homem reproduz-se e deifica-se.

Mielientinski aponta ainda Schopenhauer, Wagner e Nietzsche como críticos e precursores da apologia do mito. Em *O nascimento da tragédia no espírito da música*, Nietzsche sintetiza as ideias de Schiller, dos românticos alemães, Schopenhauer e especialmente de Wagner, ao afirmar que

atrás do princípio “apolíneo” estetizado e equilibrado da mitologia grega e do drama (assim a tradição cultural européia, incluindo-se o romantismo de Schelling, adotou e aplicou o mito grego), ocultava-se a *archaika* mitológico-ritualística natural, instintivamente vital desequilibrada, demoníaca e até pré-religiosa do dionisianismo e o do titanismo antigo. Nietzsche vê na tragédia grega a síntese do apolinismo e do dionisianismo, achando que a musicalidade ritual exática do dionisianismo encontra, nessa tragédia, solução nas imagens plásticas e engenhosas do apolinismo. Essa concepção nivela objetivamente a mitologia antiga com a primitiva e promove o significado dos rituais quer para própria mitologia, quer para a origem dos gêneros e modalidades de artes (MIELIETINSKI, 1987, p. 25).

Aquele antropólogo segue afirmando que as reflexões de Nietzsche antecipam em muitos aspectos as características da interpretação modernista dos mitos. Nietzsche ainda censura Sócrates e, conseqüentemente, o socratismo por ter destruído a antiga cosmovisão

mitológica, e assim contribuindo por privar a cultura antiga da sua força natural e criadora. As tendências modernistas de Nietzsche se fazem ver também na contraposição do mito à história, ou seja, na sua concepção da formação do mundo como um eterno retorno de um mesmo fenômeno, nas suas ideias acerca do caráter puramente ilusório das categorias filosóficas e lógicas e, por último, no seu apelo para criação mítica como meio necessário de renovação da cultura e do homem. Opondo-se ao acentuado espírito racionalista da maioria das correntes filosóficas do século XIX, Nietzsche tornou-se o maior representante da “filosofia da vida”, que tende em todas as suas variantes ao já citado louvor ao mito.

No que concerne à filosofia da vida, convém citar outro estudioso que influenciou a cultura modernista: Bérghson, para quem a utilidade da imaginação mitológica reside no fato de ela romper com a tendência do intelecto no interesse da sua própria iniciativa e liberdade. Desta forma, tanto a mitologia como a religião são uma importante reação defensiva da natureza contra a força desintegradora do intelecto. Os mitos, por conseguinte, têm uma função biológica de manter a vida e evitar os excessos do intelecto que ao prever a inevitabilidade da morte, ameaçam a sociedade e o indivíduo.

As teorias simbolistas também merecem destaque nos estudos de Mielietinski, dentre elas aquela defendida por Cassirer, retoma a prioridade do ritual sobre o mito sem esquecer sua função pragmática. Os simbolistas consideram a criação mítica como a forma mais antiga de atividade espiritual, que por sua vez, é uma atividade simbólica. Deriva daí a máxima de que o homem é um animal simbólico. Para este pesquisador, a mitologia, juntamente com a arte e a língua, é uma forma simbólica autônoma de cultura marcada por um modo específico de objetivação. O mito, por exemplo, se projeta intelectualmente sobre o universo de objetos em imagens que o substituem. Isso porque a linguagem, o mito, a religião e a arte são formas apriorísticas de interpretar a experiência. Além disso, só o objeto criado pelos símbolos pode ser acessível ao conhecimento.

No que diz respeito à psicologia, Mielietinski salienta que os estados emocionais e os sonhos como produtos da ‘fantasia’, cognatos dos mitos, ocupam um lugar ainda mais destacado na Psicologia da Profundidade, ou seja, nas escolas de Freud, Adler e Jung. Diferentemente da doutrina deste último e mais ainda, da psicologia tradicional do século XIX e início do Século XX, Freud julgou os mitos da mente inconsciente, representando complexos sexuais deslocados, conforme atesta a teoria do complexo de Édipo.

Jung, por sua vez, renunciou à procura obrigatória dos complexos sexuais e da

concentração dos processos de ‘deslocamento’ e passou a pregar a hipótese de uma camada profunda do inconsciente coletivo no psiquismo. Partindo do conceito de ‘representações coletivas’ estabelecidas por Levy-Bruhl, o ilustre psicólogo reivindica em sua teoria que o psiquismo em si é fonte definitiva da formação quer dos caracteres humanos, quer das estruturas da imaginação; elucidando em seus estudos que a simbólica da consciência remonta aos princípios primitivos mais antigos do pensamento, que se transmitem por hereditariedade.

Ao tomar de empréstimo o conceito ideológico de ‘representações coletivas’ de Bruhl, Jung aproximou o mito de outras formas de imaginação e o remeteu para os símbolos psicológicos coletivamente conscientes e semelhantes aos mitos e os chamou de ‘arquetipos’. Para Jung, o mito ou ‘arquetipo’ tornou-se praticamente sinônimo de inconsciente coletivo, geralmente voltado para o mundo interior do ser humano que funciona como uma espécie de ‘reserva’ de relações típicas do medo, de sexo e gerações, de amor e ódio, dentre outras; e ao contrário da consciência tem caráter diferenciado. Jung (2000) assinala também que o inconsciente coletivo possui uma função mitopoética criativa que ilimitadamente produz sonhos, mitos, histórias, imagens arquetípicas, símbolos e ideias.

Ao passar da psicologia individual para a coletiva e da interpretação alegórica freudiana do mito para a interpretação simbólica, Jung contribuiu significativamente para a compreensão do pan-mitologismo modernista. Vale assinalar que a síntese da sua teoria com ritualismo foi a base para a formação da crítica literária mitológico-ritualística. Os mitos, neste contexto, servem de modelos significativos que permitem ao homem inserir-se na realidade. Mielietinski reitera que a doutrina junguiana, embora bastante criticada por alguns teóricos, influenciou a evolução da crítica literária mitológica e relacionou mitologia e estética. Para Jung,

O artista projeta seu destino pessoal ao nível do destino da humanidade, ajudando outras pessoas a libertarem suas forças interiores e evitarem muitos perigos. Isto ocorre pelo fato de o artista ter relações diretas intensivas com o inconsciente e ser capaz de expressá-las graças não só à riqueza e a originalidade da imaginação, mas também a uma força plástica (MIELIETINSKI, 1987, p. 67).

Bastante influenciado pelas ideias de Jung, o mitólogo Joseph Campbell postula que a mitologia coloca o homem em sintonia com o mundo. Seu poder é capaz de levar adiante o espírito humano no momento em que se manifestam profundas transformações no tempo e no espaço. Em qualquer cultura o homem pode renascer realmente, ou é obrigado a

permanecer espiritualmente fetal, pois

o mito é em toda parte o útero do nascimento especificamente humano do homem: a matriz há longo tempo usada e testada, dentro da qual o ser incompleto é levado à maturidade, protegendo simultaneamente o ego em crescimento contra os fatores libidinais, que ele não está preparado para enfrentar, e lhe oferecendo os necessários alimentos e sulcos para o seu desabrochar normal e harmonioso” (CAMPBELL, 1997, P.76).

Na concepção de Eliade os relatos excepcionais, isto é, que envolvem o sobrenatural, são a ponte para a religião. O sagrado manifesta-se sempre como uma realidade inteiramente diferente das realidades ‘naturais’. Ao definir o mito, o faz nos seguintes termos: “mito é tudo aquilo que se passou *in illo tempore*” (1991, p. 12). Ele defende que os mitos preservam e transmitem os paradigmas, os modelos exemplares, para todas as atividades responsáveis a que o homem se dedica, em razão desses modelos paradigmáticos, revelados ao homem em tempos míticos, o cosmos e a sociedade são regenerados de tempos em tempos.

O psicanalista inglês Stephen Larsen, ao refletir sobre a importância do mito para o homem moderno, destaca: “Só através da criação de mitos, como observou Platão, podem ser compreendidas certas verdades profundas que podem ser transmitidas a outros” (1991, p.16). Ele reitera que Platão utiliza a palavra *mythos* para descrever a narração de histórias: fábulas e contos populares transmitidos oralmente, expressões artísticas que fazem a alma falar, despertando as paixões e o senso do significado. Para aquele psicanalista, “os mitos nos envolvem, nos agarram emocionalmente. Ao fazê-lo, porém, revelam também nossa estrutura emocional profunda. Mitos, sonhos e dramas são simuladores de vida: eles nos envolvem *in vivo*” (LARSEN, 1991, p. 16). No seu entender, na criação consciente de mitos, a mente pode abrir-se criativamente a novas possibilidades de ser instruída com imagens luminosas.

Essas breves citações acerca de pesquisadores como Mircea Eliade, Joseph Campbell, Stephen Larsen, Gilbert Durand e Jung permitem compreender que foram muitos os estudiosos nas áreas da religião, mitologia, antropologia e psicanálise que contribuíram para o movimento de redefinição de mito nas últimas décadas.

Mielietinski aponta ainda semelhanças entre a psicologia analítica e a mitologia estrutural de Lévi-Strauss, embora este último revele-se extremamente antipsicológico, ele mostra que há uma aproximação entre os conceitos de libido analógica e libido causativa com a definição metáfora-metonímia e, conseqüentemente, entre estas e as oposições inconsciente-consciente, natureza-cultura. Essa avaliação científica levou Mielietinski a tomar o

estruturalismo como a última teoria importante do mito. Na verdade, Lévi-Strauss analisou os mitos como um produto característico da cultura espiritual “primitiva”. Para ele, “o mito é antes de tudo o campo de operações lógicas inconscientes, um instrumento lógico de solução de contradições” (STRAUSS apud MIELIETINSKI, 1987, p. 89). Além disso, o mito corresponde, paralelamente, aos aspectos diacrônico e sincrônico, sendo os mitemas as relações entre essas duas mesurações. O mito usa os acontecimentos como matéria para o reagrupamento das estruturas e constrói o universo de objetos e acontecimentos já a partir da estrutura.

Mielietinski considera a descoberta dos mecanismos originais de pensamento mitológico que se manifestam no folclore narrativo dos índios americanos, a mais importante contribuição de Lévy-Strauss, pois, além de logicizar o mito, ele recorre a símbolos geométricos e algébricos para expressar sua estrutura, criando, assim, uma espécie de ‘gramática’ dos mitos, onde admite uma semântica geradora, ou seja, a passagem de um mito para outro mito, na qual é conservada uma armadura geral com comunicação ou código diferentes. Como mudança de comunicação ele entende a alteração de tema etiológico e a transformação de código corresponde aos cinco diferentes órgãos do sentido.

Como podemos perceber, em todos os exemplos de ‘remitologização’ na filosofia inscreve-se, com intensidades diferentes, o princípio irracional do mito. Assim, a apologia do mitologismo político também contribuiu para explicitar a força que as imagens podem despertar. George Sorel provou que o mito de um cataclisma histórico tem o poder de impulsionar forças volitivas e emocionais de indivíduos isolados, e de unificar a massa. Para ele,

o mito revolucionário não era um programa político prático e nem mesmo uma utopia que calculava racionalmente a futura organização socialista, mas precisamente um fruto da imaginação e da vontade, que tem as mesmas raízes de qualquer religião, preservadora de certo tom moral e da vitalidade das massas (SOREL apud MIELIETINSKI, 1987, p. 28).

Na concepção mielietinskiana tanto a mitocriação política quanto a sua interpretação positiva de Sorel são também aspectos do renascimento mitológico do século XX. Mielietinski destaca que a possibilidade de falar de mitos políticos foi admitida ainda por outros estudiosos, que nem sempre tiveram uma visão apologética do mito. Para muitos deles esta possibilidade configurava-se apenas como um desmascaramento da demagogia social.

Mircea Eliade, por exemplo, interpreta o socialismo como um novo mito escatológico. Consoante Eliade, Roland Barthes tenta explicar o nascimento de mitos políticos, e A. Sauvy inclui no mundo da mitologia o fascismo e a democracia burguesa, a demagogia social dos partidos e Estados, os “mitos” da opinião pública de massa e os preconceitos egoístas de grupos e indivíduos isolados. Sauvy e Barthes dividem a ideia de que a mitocriação não é coisa do passado que possa desaparecer à luz da razão. Ao contrário, o mito é um mecanismo eternamente re-engendrado pela psicologia social.

Gostaríamos de destacar que de uma maneira geral todas as definições do mito apresentadas nos permitem inferir que ele reflete a constante busca de identidade humana no mundo, seja como fuga da realidade ou como idealizações de uma vida melhor. A esse respeito, Goretti Ribeiro (2003), defende que apesar da globalização, da evolução da informática, das crises iconoclastas e mitofágicas, assiste-se ao regresso do mito ou, principalmente, à sua reintegração devido à instalação do novo milênio, à produção de imagens virtuais, à eflorescência das várias seitas religiosas e, principalmente, ao imaginário coletivo que se manifesta nos atuais momentos de transição e de incertezas.

## **1.2. A remitologização na literatura de Alina Paim**

No campo da literatura propriamente dita é imperioso destacar a importância da escola mitológico-ritualista para a crítica literária. Esta escola também surgiu no caminho da expansão das teorias acerca do mito no século XX. E embora tenha florescido apenas na década de 50, apresenta-se como um fenômeno surgido nas três primeiras décadas, ganhando a cada ano contornos diferentes. Este grupo combina o estudo da mitologia tradicional à crítica literária, e foi bastante influenciado pelo ritualismo de Frazer. A crença na prioridade do rito em relação ao mito fez com que autores franceses, como Paul Saintyves, vissem o rito como base para arte literária; ele defendia o rito de iniciação, por exemplo, como base geral da estrutura do conto de feitiçaria.

A crítica mitológico-ritualística não se limitou, entretanto, ao problema da gênese direta das raízes mitológico-rituais. Muitos críticos como Bodkin, Northon Frye e Fergusson voltaram sua atenção para motivos bíblico-cristãos presentes em uma série de escritores como Dante e Milton. Posteriormente, a obra de escritores mitologizadores do século XX mais ou menos conscientes, a exemplo de Joyce, Lawrence, Eliot, Kafka, Faulkner, entre outros,

causou grande interesse.

A busca por modelos mitológicos na literatura moderna mostrou ser impossível recorrer apenas a rituais esquecidos. Era importante voltar à atenção para o solo mitológico eternamente vivo na fantasia artística e no psiquismo dos escritores. Neste sentido, os críticos mitológico-ritualistas foram buscar apoio na teoria junguiana dos arquétipos. Desse modo, ao agregar conceitos do ritualismo e da crítica junguiana, a literatura foi vista como uma forma de transmitir resultados de uma vida emocional supra pessoal. As personagens da literatura e a expressão das emoções dos autores tornam-se expressões universalmente humanas, extra-históricas e psicológicas.

Todos esses estudos contribuíram para compreensão do mito como força formadora e central da literatura. A este respeito, John Vickery salienta que

o mito não é só um material a partir do qual desenvolve-se a literatura, nem só uma fonte de inspiração do artista; a capacidade mitopoética está implícita no processo de pensamento, correspondendo a determinadas necessidades do homem. Para ele, o mito fornece as representações e os exemplos para o escritor e para o crítico. Este último os emprega para destacar os aspectos mais substanciais na obra literária (Apud MIELIETINSKI, 1987, p. 129).

Para Frye, o mito assume a função de *design* na literatura, assim como a geometria para a pintura. Em sua concepção, o mito e a imagem realista são dois polos da literatura, estando o primeiro para a expressão da especificidade e o segundo como camuflagem dessa especificidade, de forma que nem mesmo a literatura realista está desprovida de arquétipos míticos. Neste contexto literário, os símbolos arquetípicos se manifestam com certa distância, mas cabe ao crítico descobri-los.

A ideia de Frye coaduna-se com a de Mielietinski ao afirmar ser a mitologia condição indispensável e matéria prima de toda arte, ou melhor, o solo em que pode brotar as obras de arte. Já no início de *A poética do mito*, Mielietinski ressalta que a literatura utilizou os mitos tradicionais com fins artísticos durante muito tempo, no decorrer do seu processo evolutivo. No seu entender, alguns escritores do século XX recorreram à mitologia como um instrumento de organização artística da matéria e meio de expressão de certos princípios psicológicos ‘eternos’.

Ana Leal Cardoso (2005, p. 32) interpretando as ideias de Mielietinski sobre a evolução do mito na literatura reforça que a mitologia como parte da sabedoria popular e do folclore é absorvida pela literatura. Nesta mesma linha de raciocínio, Paulo Leminski afirma

que o mito sempre esteve presente na literatura universal, sobretudo se levarmos em consideração o imaginário greco-latino. Segundo ele, “numa linha ininterrupta, durante mais de dois mil anos, o imaginário grego sempre foi o primeiro alimento do poeta ocidental culto, seu *soft-ware* fantástico repleto de referencial de imagens, delírio compartilhado” (Apud RIBEIRO, 2003, p. 28). Novos contextos, roupagens ou formas de abordagem guardaram, desde os primórdios, imagens míticas que aguardam ser (re)descobertas. A este respeito, Durand (1982, p. 66) afirma que a literatura contém sempre no seu centro um ser prenhe ou um fundamento que interessa. Esse núcleo mítico olha-nos ansioso por um cruzamento de olhares que o ponha em destaque.

Segundo Cardoso (2005), o mitologismo foi um ‘prato cheio’ para o Modernismo, movimento de grande importância para a criação artístico-literária, servindo de escape para o desafogo do “mal-estar” promovido pelo pós-guerra que grassava no Ocidente, no início do século XX. Para superar a sensação de vazio que a guerra deixara, muitos escritores registraram em suas obras as marcas da ressaca depressiva da época, e expressaram a banalidade da vida e o isolamento do homem ao tematizar as transformações no mundo moderno, graças à força das imagens míticas. Os mitos são, portanto, fruto da tendência que possui o inconsciente para projetar ocorrências internas que se desdobram invisivelmente sob os fenômenos do mundo exterior através de imagens.

Como o grande desafio de nossa incursão pelo mundo mítico de Alina Paim é encontrar um método que interprete os mitos clássicos (antigo) na contemporaneidade, de modo que explique de forma convincente o processo de remitologização que se expressa na criação dessa escritora, buscamos respaldo na teoria de Jung de que há uma irrupção do inconsciente e, conseqüentemente, de mitos no ato criador. Esta irrupção de tempos em tempos da mitologia primitiva deve-se a função compensadora do inconsciente coletivo, que revela grande parte das nossas ansiedades e segredos.

Assim, cada artista ou cada período organiza seu imaginário segundo suas próprias tendências, carências ou necessidades de época. Do mesmo modo como as tendências de épocas são (re)programadas de acordo com as necessidades de cada indivíduo, assim também as formas mitológicas aguardam uma (re)elaboração na fantasia criativa, esperando uma “nova roupagem” e uma linguagem compreensível.

Jung assinala que o caráter social da criação artística reside justamente na aptidão do escritor em encontrar no inconsciente a imagem que esclareça ou que compense as

frustrações e carências do mundo contemporâneo. Esta leitura apurada e atualizada pelo artista de uma imagem primordial por parte do criador, aproximando-a do consciente, atualizando-a no seu discurso permite que elas sejam entendidas e lidas pelo mundo contemporâneo.

Também recorremos a Campbell o qual afirma que “uma mitologia é elaborada com materiais extraídos do ambiente local: isso parece ocorrer de maneira consciente, mas de acordo com uma arquitetura que é inconscientemente citada a partir do nosso interior” (1998, p.173). Tais pensamentos nos dão apoio para estudar a permanência do mito na obra de Alina Paim, admitindo que esse retorno deve-se mesmo ao inconsciente coletivo, uma vez que o escritor ao ‘representar’ o drama humano de seu tempo presente, mergulha no mais profundo do inconsciente para resgatar as imagens capazes de promover reflexões e, por sua vez, levar a mudanças na obra em questão.

Acerca do imaginário mítico-simbólico de *A sombra do patriarca*, terceiro romance de Paim, a pesquisadora Cardoso (2008) destaca:

Paim mostra que a criatividade feminina encontra-se ainda ligada à Deusa da terra e do Cosmo. Essa obra – qual um rito de passagem – é uma mostra da reemergência da consciência da deusa na vida de mulheres ativas e corajosas como Raquel, cuja luta corresponde às lutas de todas nós: diferentes faces da mesma Deusa. A erudição dessa escritora sergipana é iluminada pela criatividade com que sente os mitos vivos e atuantes no íntimo humano, demonstrando uma afinidade que, ultrapassando os estudos de deuses e deusas, capta-os e dialoga com eles (2008 b, 143).

Sua interpretação nos aproxima da constatação de que a irrupção do inconsciente coletivo na obra desta escritora expressa, em linguagem simbólica, o drama humano da morte e o renascimento do sujeito psicológico. Isso porque os romances de Paim mapeiam os percalços do herói (ego)peregrino que desce às profundezas de si mesmo para superar as perdas, desigualdades, depressões, e medo, mas igualmente a sua ascensão/triunfo.

Nesta esteira, compreendemos que embora antigo na sua trajetória existencial, o mito do herói se faz moderno em *A correnteza*, ao encarar o ideal de todo ser humano: a conquista da individualidade. Assim, percebemos que para compreendermos melhor a natureza da literatura de Paim é preciso entender também a natureza da ‘matéria-prima’ (mitos e arquétipos) que a alimenta e a linguagem que a torna comunicável.

### 1.3. O mito do herói

Como o foco central da nossa pesquisa diz respeito a heroína em Alina Paim, cabe promover uma reflexão acerca da definição de herói/heroína tanto do ponto de vista literário quanto mítico-psicológico. Massaud Moisés em *Dicionário de Termos Literários* (2004), explica o termo herói/heroína como o protagonista ou personagem principal (masculina ou feminina) da epopeia, prosa de ficção (conto, novela, romance) e teatro. Segundo ele, o herói literário sofre influência do herói da antiguidade clássica, descrito como um semideus capaz de façanhas sobre-humanas, fator que comumente proporciona aos heróis literários marcas de valentia e coragem física e moral. A heroína é geralmente uma figura feminina com feitos extraordinários, superiores.

Roberto DaMatta (1997), ao discorrer sobre o herói reitera: “o herói deve sempre ser um pouco trágico para ser interessante, com sua vida sempre sendo definida por meio de uma trajetória tortuosa, cheia de peripécias e desmascaramentos” (1997, p. 257). Ainda de acordo com esse autor, os heróis são em geral indivíduos sem família que vivem uma existência isolada e têm de demonstrar sua enorme e inabalável fortaleza diante de obstáculos que não cessam.

Para Nelly Novaes Coelho, a ‘heroína’ na literatura contemporânea produzida por mulheres são figuras gestadas por uma consciência autoral amadurecida, elas

escavam a problemática feminina do ponto de vista da mulher e que, ultrapassando os limites do feminino convencional abrangem uma dimensão maior da condição humana, posicionando-se em relação à vivência autofágica e ‘à falência do modelo-de-comportamento herdado da sociedade tradicional’, ela é fruto da independência existente entre as múltiplas formas de criação literária e os estímulos ou imposições do contexto sociocultural em que essa criação surge. (1993, p. 11-17).

Na opinião de Allan Chinen, “heroína é aquela mulher que celebra o feminino, que ousa desafiar e vencer as forças adversas, que resgata o verdadeiro Self e transforma o mundo” (2001, p. 54). Para o neojunguiano Murray Stein, a heroína é uma imagem que fornece o modelo ideal para alguém que realiza o desenvolvimento do ego como se presume que as mulheres devem emular e admirar.

Não obstante as definições apresentadas, nos pautaremos nas definições de herói e heroína como arquétipos de transformação. Assim, valorizaremos a definição de Müller para quem o herói metaforiza o ser humano que se arrisca no novo, no desconhecido e no

extraordinário, representando as grandes esperanças e anseios da humanidade e personificando a figura ideal do ser humano, motivo pelo qual fascina tanto.

Ele [o herói] se atreve a viver a vida, em vez de fugir dela. Ele supera o profundo medo diante do estranho, do desconhecido e do novo. Trilha caminhos que, por um lado, tememos, mas que, por outro, percorreríamos prazerosamente em segredo: caminhos em esferas ocultas e proibidas do ser de difícil acesso; trata-se aí de países estrangeiros ou galáxias distantes, de fenômenos naturais incompreensíveis ou da escuridão da nossa alma. À medida que ele não se deixa desviar do seu propósito pelas advertências de outros homens, nem pelos seus próprios medos e sentimentos de culpa, mantendo-se aberto e disposto a aprender, capaz de suportar conflitos, frustrações, solidão e rejeição, ele adquire novos conhecimentos e realiza ações que possuem uma força transformadora, não apenas em relação a ele, mas também à sociedade. Ele representa características fundamentais de que precisamos para o domínio da vida e o embate criativo com a nossa existência. Seu caminho é o caminho da auto-realização (Müller, 1992, p. 9-10).

Consoante Muller, Henderson (*In: JUNG, 2008*) define o herói como a imagem da transcendência e reforça a ideia de que ao empreender uma viagem exterior, o herói reflete sua condição interior. Somam-se a essas reflexões as ideias de Carol S. Pearson, para quem,

a busca heroica implica dizer sim a nós mesmos e, ao fazê-lo, tornamo-nos mais plenamente vivos e atuamos de forma mais eficiente no mundo. A jornada do herói consiste primeiramente na realização de uma jornada para encontrar o tesouro representado pelo verdadeiro Self e, em seguida, na volta ao ponto de partida para dar a nossa contribuição no sentido de ajudar a transformar o reino – e ao fazê-lo, transformar a nossa própria vida. (1998, p. 15).

Na mesma esteira, Neumann (2000, p. 7-8) assinala que nesse processo de busca, primeiro ocorre a jornada psíquica, e depois a espiritual, estando dividido em diferentes etapas. O percurso de busca da Totalidade é uma aventura de transformação do ego que exige ruptura, recolhimento, renúncia e torna o indivíduo um herói, isto é, um ser humano competente, corajoso, persistente, humilde e útil à sociedade.

Campbell, por sua vez, acrescenta que o herói é uma personagem dotada de capacidades excepcionais, uma representação da capacidade criadora, existente em todo ser humano, à espera para ser conhecida e transformada em vida - façanha alcançada apenas quando o indivíduo segue em busca de si-mesmo à procura de seu verdadeiro eu. Na concepção deste mitólogo, o herói é ao mesmo tempo um ser predestinado a servir uma coletividade e a sacrificar-se por um bem maior, ou seja, é um agente de renovação que funda cidades, religiões, formas de vida, é um ser que revitaliza a tradição, corrige falhas e supre as

necessidades de seu tempo.

Dessa forma, o arquétipo do herói incorpora as mais poderosas aspirações, revela a maneira pela qual elas são idealmente compreendidas e realizadas e representa a vontade e a capacidade de procurar e suportar repetidas transformações em busca do humano possível, tanto dentro de si quanto dentro dos outros. Ser herói implica não só a capacidade de resistir, mas de sustentar a tensão entre a consciência e o inconsciente, empreendendo a extraordinária tarefa de morrer para o Self atual e renascer para o Self eterno.

Do ponto de vista psicológico, Jung entende o mito do herói como um drama inconsciente que só aparece na projeção, comparável aos acontecimentos da alegórica caverna de Platão, que descreve claramente a busca da realização total, culminando com a *conjunction oppositorum*, aquilo a que ele chamou de individuação, processo consciente assim descrito:

o próprio herói aparece então como um ser que possui mais do que mera natureza humana. Desde o início ele é caracterizado como um deus em potencial. Sendo psicologicamente um arquétipo do si-mesmo, sua divindade exprime que o si-mesmo é numinoso, um quase-deus ou participante da natureza divina (JUNG, 1986, p. 378-9).

O herói representa o grau de energia psíquica que transita entre o Self e o ego e que, por sua natureza, está associado aos ritos de passagem centrais na estimulação da consciência. O modelo mítico que configura a estruturação da consciência a partir do inconsciente mostra sempre o mitologema do herói que mata o monstro. Tal morte simboliza o domínio ou a repressão de impulsos instintivos primitivos e aponta para a oposição entre instinto e cultura.

No entender de Jung, nenhum elemento desse mito é suscetível de uma só interpretação e todas as figuras podem ser trocadas; os mitos antigos contextualizados correspondem à fonte da linguagem dos arquétipos, descrevendo realidades com que todo ser humano se depara ao longo de sua vida, decorrentes de sua condição humana. Para Campbell, são situações padrões tais como nascimento, casamento, envelhecimento e morte. Elas explicam, ajudam e promovem as transformações psíquicas que se passam, tanto no nível individual como no coletivo de uma determinada cultura. Na verdade, revelam e induzem as transformações da energia psíquica que acontecem no inconsciente, seja na sua dimensão pessoal, seja na coletiva.

À medida que a consciência evolui e se estrutura, surge a necessidade de se

localizar no tempo e no espaço. A orientação espaço-temporal é um imperativo de um ego que evolui de um estado paradisíaco, em que as categorias de tempo e de espaço são inexistentes para a categoria da valorização do tempo. Jung postula que no decorrer do processo de individuação, ocorre o surgimento de símbolos de unidade referentes ao Self, o qual se inscreve tanto no início quanto no final desse processo. Ele se serviu da trajetória do herói arquetípico para explicar o processo de individuação, criando a imagem metafórica do percurso do astro solar no céu, que conota as fases da existência humana, desde o nascimento até a morte, com seus respectivos pares de evolução da consciência.

Com base na ação do herói mítico, outros psicólogos fizeram interpretações figurativas do processo de individuação, dentre eles, Neumann (1995, p.107), que leu a trajetória do ego herói e sua luta para se libertar do monstro inconsciente. Portanto, o ego é o herói que enfrenta ordálias e que, após a luta, com a força energética aumentada, será guiado por sua face contra-sexual, animus ou anima, para realizar a *sizígia*, aproximando-se do Self, onde estão concentradas as forças contrárias integradas pela *conjunction oppositorum*. Controlado o mecanismo das projeções, o ego deverá se relacionar de forma adequada com o meio ambiente enquanto a energia vital flui do centro da totalidade psíquica (centro da consciência que alimenta o ego).

Todos esses estudiosos entendem o herói como um símbolo da tarefa do Ego coordenado pelo Self em torno da realização total da psique, ou o que Jung define como processo de individuação. Entretanto, a adequabilidade do termo heroísmo para homens e mulheres é motivo de discordâncias.

Joseph Campbell acredita que “o herói é o homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas” (2007 p. 28); portanto, para ele o uso do termo pode ser usado tanto para homens quanto para mulheres.

A ideia de Müller corrobora com aquela defendida por Campbell, para quem tanto o homem quanto a mulher percorrem caminhos semelhantes, do ponto de vista mítico-psicológico. No entender de Müller,

O caminho do herói não é algo tipicamente masculino ou reservado apenas para homens. Na verdade, a maioria das nossas figuras heróicas é do sexo masculino – o que está relacionado com a unilateralidade preconceituosa da nossa cultura patriarcal – mas as tarefas e problemas legados à procura de si mesmo e à vida criativa são igualmente ou, pelo menos, semelhantemente válidos tanto para o homem quanto

para a mulher. À medida que homens e mulheres ultrapassassem suas tarefas e funções biológicas, as diferenças se anulam, e os aspectos comuns vêm à tona. Isso vale, sobretudo, para a esfera espiritual e cultural e para o caminho da individuação (1992, p. 22)

Para Campbell, as tarefas e problemas legados à procura de si mesmo compõem o percurso padrão da aventura mitológica do herói, e é uma magnificação da fórmula representada nos rituais de passagem que compreendem separação, iniciação e retorno. Assim, a partir da ideia de unidade nuclear do monomito, “um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com poder de trazer benefícios aos seus semelhantes” (2007, p. 36).

Apesar de alguns contos de fadas e textos literários isolarem ou ampliarem um ou mais elementos do ciclo completo, fundindo ou reduplicando personagens, o mito ou a representação do mito é sempre “a mesma história – que muda de forma e não obstante é prodigiosamente constante” (CAMPBELL, 2007, p. 15). As fases separação, iniciação e retorno compõem as três etapas da viagem espiritual do herói que deve vivenciar uma morte simbólica para renascer. Nessa caminhada, ele recebe o “chamado da aventura” imposto por um arauto; ao responder positivamente é transferido do seio da sociedade para uma região desconhecida, local em que se depara com forças protetoras, recebe o auxílio sobrenatural que o ajudam a transcorrer o “limiar”, quase sempre sob a responsabilidade de guardiões, figuras a um só tempo perigosas e distribuidoras de poder. Ao cruzar o limiar, o herói é jogado no “ventre da baleia”, o desconhecido, dando a impressão de que morreu; percorre um longo caminho de provas. Encontra a deusa, é tentado pelo caminho, entra em “sintonia com o pai”, experimenta a “apoteose” e recebe dele a bênção última, retornando, assim, fortalecido para a sociedade.

A psicanalista neojunguiana Annis Pratt e o crítico literário Joseph Henderson apresentam posicionamentos diferentes em relação aquele defendido por Campbell e Müller. Henderson (*In: JUNG, 2008*), afirma que o mito do herói é originalmente masculino, porém a necessidade de emancipação e de competição com os homens faz com que muitas mulheres reprimam sentimentos femininos, e mantenham-se identificadas com a figura do herói. Annis Pratt (*In: DOWNING, 1996, p. 206*), por sua vez, defende diferenças fundamentais entre o herói e a heroína. Ela defende que existe tanto a busca da heroína ‘jovem’ quanto a busca da heroína ‘madura’. Segundo ela, a completude da busca feminina é conquistada através de uma

sequencia de atitudes “transgressoras”, pois para vencer, a heroína precisa romper com a tradição patriarcal e desestruturar a ordem social androcêntrica, o que transforma a sua busca em associal.

Pratt estabelece que a jornada da heroína jovem começa no “mundo verde”, local onde a heroína vivencia elos revigorantes com a natureza. “Cruzando o limiar”, a jovem deixa a casa dos pais e se volta de modo típico para o “enamorado do mundo verde”, ser completamente não-patriarcal que deseja participar de uma relação amorosa harmônica que não pressupõe hierarquização. A heroína deve ainda livrar-se do “trauma do estupro”, representado por relações sexuais ou casamentos não desejados sob pena de cair no confinamento dentro do patriarcado. Vencidas essas etapas a jovem deve alcançar o complemento da busca, ou seja, a consecução da totalidade erótica e profissional.

A jornada de renascimento da heroína madura está relacionada à busca da alma, considerando-se que ela está às voltas com a metanoia, que requer uma reflexão mais apurada acerca dos dramas existenciais; dos problemas familiares; dos erros provocados pelos sistemas opressores, punitivos e violentos. Ao experienciar a ‘síndrome do ninho vazio’, uma sensação de nulidade provocada por grandes perdas, tais como o casamento e/ou a partida dos filhos, rejeição e afastamento do companheiro, pela morte de um parente próximo, pela aposentadoria, entre outras, ela realiza a tarefa de descida às profundezas de si mesma, vivencia a ‘morte simbólica para renascer psicológica e espiritualmente.

O ponto de partida se caracteriza pela “rejeição da persona”, em seguida ocorre o “encontro com a sombra” que se segue, sugere os desejos reprimidos pela heroína, fruto da repressão social de sua sexualidade e de seu conformismo. Esse estado de reconhecimento proporciona o “encontro com as figuras parentais”, pessoalmente ou em memória. Voltando a questões antigas o “mundo verde” envia-lhe guias e senhas, que permitem sentir prazer com o enamorado do mundo verde e defrontar-se com o “arquetipo materno” antes de voltar à sociedade espiritualmente renascida.

Ribeiro (2003, p. 64), traça um quadro, extremamente esclarecedor, no que concerne a aventura da heroína defendida por Pratt, destacando as diferenças entre os dois tipos, conforme descrito abaixo:

A BUSCA SOCIAL A heroína jovem	A JORNADA DE RENASCIMENTO A heroína madura
1. MUNDO VERDE (início da jornada)	1. REJEIÇÃO DA PERSONA (início da jornada)
2. CRUZANDO O LIMIAR (passagem)	2. ENCONTRO COM A SOMBRA (passagem)
3. O ENAMORADO DO MUNDO VERDE (guia interno)	3. ENCONTRO COM AS FIGURAS PARENTAIS (auxiliares)
4. TRAUMA DO ESTUPRO (ogros)	4. GUIA OU SENHA DO MUNDO VERDE (guia)
5. CONFINAMENTO DENTRO DO PATRIARCADO (ventre da baleia)	5. NAMORADO DO MUNDO VERDE (auxiliar)
6. COMPLEMENTO DA BUSCA (apoteose)	6. O ARQUÉTIPO MATERNO (dragão)
	7. VOLTA À SOCIEDADE (retorno triunfante)

Porém, ela inova ao mostrar que alguns aspectos da travessia do herói estão presentes também na jornada da heroína, porém com nomes diferentes. No entanto, ambas as jornadas exigem o deslocamento do lugar, a descida às regiões desconhecidas, a travessia pelo caminho tortuoso e o retorno. Dessa forma, a jovem anseia o “mundo verde” (o lugar da aventura do herói, nos termos campbellianos), geralmente relativo aos sonhos; cruza o “limiar de passagem” para alcançá-lo (corresponde à partida em Campbell), evitando a vitimização da mãe (a prova difícil do herói que luta com o monstro, o uroboro mataterno); fantasia o enamorado do mundo verde (Eros), correndo o risco de se perder na aventura sexual, o que pode causar o “trauma do estupro”. Solteira ou casada ela poderá sentir-se confinada dentro do patriarcado (na aventura do herói corresponde à sintonia com o pai, à batalha com o irmão), mas também pode encontrar o complemento da busca (a apoteose, o casamento sagrado na aventura do herói) na consecução da totalidade erótica e profissional (RIBEIRO, 2003, p. 63). Para nós, as semelhanças apresentadas por Ribeiro ganham respaldo nas palavras de Campbell e Müller.

Tendo apresentado várias definições sobre o herói/heroína, igualmente mostrando alguns pontos comuns, defendidos por Ribeiro, entre a trajetória mitológica do herói estabelecida por Campbell e àquela defendida por Annis Pratt, ressaltamos que a nossa abordagem do mito na obra *A correnteza* mostra a jornada de renascimento da heroína Isabel,

construída a partir das duas teorias, dando destaque maior para a primeira. Do ponto de vista psicológico, ilustra o ‘caminhar’ peregrino do Herói (ego), metaforizado pela protagonista, em busca da realização da personalidade Total.

Contudo, mostraremos que os outros mitos revelados ao longo do caminho, tais como: o eterno retorno, a Grande Deusa e seu consorte, os ciclos do sacrifício, Medeia, entre outros, atendem tanto ao projeto ideológico/sociológico de Paim quanto ilustram os dramas do sujeito moderno em meio à luta pela sobrevivência. Na verdade, tratam de imagens ‘primordiais’ lidas (decifradas) e atualizadas no discurso da romancista, capazes de promover reflexões que levam a mudanças.

Do ponto de vista ético/moral, é bem verdade que o comportamento de Isabel está mais para o da anti-heroína. Porém, considerando-se a sua idade cronológica e o drama por que passa, deduzimos que ela experiencia aquilo a que Jung chama de ‘metanoia’, própria da meia-idade, que se traduz numa ‘viagem’ de volta ao passado pelo viés da reflexão e assimilação dos erros (sombras), visando a corrigi-los, sendo essa, portanto, a nossa justificativa para tomá-la como heroína. No capítulo seguinte mostraremos Isabel mergulhada no labiríntico processo de individuação (indiferente às questões de gênero), em que o ego destitui as máscaras individual e coletiva.

#### **1.4. A Psicologia junguiana**

A análise do mito do herói em *A correnteza* nos remeterá em vários momentos ao processo de individuação descrito por Jung, motivo pelo qual julgamos pertinente abordar alguns conceitos indispensáveis a compreensão da psicologia analítica. Começaremos por ressaltar que para este teórico, o inconsciente é a mente original, a matriz primitiva, força verdadeira de toda a consciência humana. É, na verdade, a fonte da capacidade humana de ordenar ideias, raciocínio e percepção dos sentidos. E mais ainda, é a Mente Original da humanidade, a matriz primitiva a partir da qual nossa espécie desenvolveu uma mente consciente e a fez evoluir durante milênios até atingir o refinamento em que se encontra. A consciência humana – que surge de um momento de muita tensão emocional ou de um estado de contemplação – desenvolve-se a partir da matéria prima do inconsciente e, a incorporação dessa matéria pode continuar até que, por fim, a mente consciente reflita a totalidade do Self.

Em meio ao mar do inconsciente flutua o ego que não percebe que o “eu” total é

muito maior, muito mais extenso do que ele; definitivamente, não percebe que fora do seu estreito campo de visão existe um universo inteiro de realidades e verdades contido nesse vasto mar e que, na escuridão dessas profundezas estão os arquétipos que projetados em mitos, lendas, sonhos e fantasias. Jung (2007, p.7), defende o ego nos seguintes termos:

é um dado complexo formado primeiramente por uma percepção geral de nosso corpo e existência e, a seguir, pelos registros de nossa memória [...] um complexo de fatos psíquicos. A força de atração desse complexo é poderosa como a de um imã: é ele que atrai os conteúdos do inconsciente, daquela região obscura sobre a qual nada se conhece. Ele também chama a si impressões do exterior que se tornam conscientes ao seu contato [...] É sempre o centro de nossas atenções e de nossos desejos, sendo o cerne indispensável da consciência.

Reconhecendo a importância do inconsciente na vida psíquica, Jung dividiu-o em pessoal e impessoal ou coletivo, sendo o primeiro formado pelas partes constitutivas da personalidade individual, enquanto o outro representa uma condição ou base da psique em geral, universalmente presente e sempre idêntica a si mesma. Jung compreende o inconsciente pessoal como as camadas mais superficiais do inconsciente, nele estão incluídas:

as percepções e impressões subliminares dotadas de carga energética insuficiente para atingir o consciente; combinações de idéias ainda demasiado fracas e indiferenciadas; traços de acontecimentos ocorridos durante o curso da vida e perdidos pela memória consciente; recordações penosas de serem lembradas; e, sobre tudo, *grupos de representações carregadas de forte potencial afetivo, incompatíveis com a atitude consciente* (complexos). Acrescente-se a soma das qualidades que não são inerentes, porém, que nos desagradam e que ocultamos de nós próprios, nosso lado negativo, escuro ( Apud SILVEIRA, 2001, p. 63-4).

Embora sem conexão com o ego, estes elementos influem nos processos conscientes. É mister observar que os conteúdos do inconsciente coletivo são chamados por Jung de arquétipos, dentre os quais se encontram: a sombra<sup>3</sup>, o animus, a anima<sup>4</sup> e o Self. Jung observa que os arquétipos são depósitos de vivência e de impressões fundamentais a todos os seres humanos, perpetuados milenarmente. Refere-se a eles também, como imagens primordiais e que por não serem de fácil compreensão, estão sujeitos a distorções. A esse respeito Jung comenta:

<sup>3</sup> O lado negativo do nosso caráter ou traços positivos e qualidades que não conseguiram atingir a consciência.

<sup>4</sup> Para Jung (2007, p. 82) a anima é “a personificação das funções inferiores, que relacionam o homem com o inconsciente coletivo. A totalidade do inconsciente coletivo apresenta-se ao homem sob a forma feminina. Para a mulher ele se afigura como uma entidade masculina, e eu o denomino de animus”.

O arquétipo é muitas vezes mal compreendido, julgando-se que expressa certas imagens ou motivos mitológicos definidos. Mas estes nada mais são que representações conscientes: seria absurdo supor que representações tão variadas pudessem ser transmitidas hereditariamente. 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. Existem, por exemplo, muitas representações dos motivos irmãos inimigos, mas o motivo em si considera-se o mesmo (1993, p. 67).

Jung acrescenta que o arquétipo é:

uma *tendência* instintiva, tão marcada como o impulso das aves para fazer seu ninho ou o das formigas para se organizarem em colônias. (...) chamamos instinto aos impulsos fisiológicos percebidos pelos sentidos. Mas, ao mesmo tempo, estes instintos podem também manifestar-se como fantasias e revelar, muitas vezes, a sua presença apenas através de imagens simbólicas. São a estas manifestações que chamo arquétipos. A sua origem não é conhecida; e eles se repetem em qualquer época e em qualquer lugar do mundo – mesmo onde não é possível explicar a sua transmissão por descendência direta ou por “fecundações cruzadas” resultantes da migração (1993, p. 69).

Os arquétipos são dotados de energia específica peculiar, surgem nos mitos, religiões e filosofias que influenciam e caracterizam nações e épocas inteiras. Muitas vezes são complexos, podem ir e vir quando quiserem e chegam em diversas ocasiões, a dificultarem ou modificarem nossas intenções conscientes de forma perturbadora.

O inconsciente coletivo, camada estrutural da psique humana, constitui um substrato comum a todas as raças, em todos os tempos. De acordo com Silveira:

a noção de arquétipo, postulando a existência de uma base psíquica comum a todos os seres humanos, permite compreender porque em lugares e épocas distantes aparecem temas idênticos nos contos de fadas, nos mitos, nos dogmas e ritos das religiões, nas artes, na filosofia, nas produções do inconsciente de um modo geral – seja nos sonhos de pessoas normais, seja em delírios de loucos ( 2001, p. 69).

Do ponto de vista energético, o arquétipo funciona como nódulo de concentração psíquica. Ao ser atualizada a energia toma forma trazendo à tona a imagem arquetípica. Ela é diferente do arquétipo em si, pois é tão somente uma virtualidade. A libido – fonte energética básica capaz de movimentar várias forças que se orientam do inconsciente para o sistema egoico ou para o Self – é a responsável pela dinamização do mundo psíquico. Na opinião de Jung, a integração da personalidade significa a mobilização de forças que ora se confrontam como campos opostos, ora se impulsionam em direção à superação de suas antinomias.

O primeiro movimento da energia libidinal se dá no campo da consciência onde o

ego, dada a sua capacidade discriminativa, é capaz de gerar conflitos com conteúdos inconscientes; isto ocorre, graças à necessidade de restabelecimento de energia. O outro ocorre no campo da totalidade psíquica, disciplinado pela função conciliadora do Self que aproxima os opostos. Vale considerar que a energia – no bojo desses processos – pode correr em várias direções, uma das quais vai acionar os conteúdos arquetípicos adormecidos em benefício do sistema egoico. A progressão da libido resulta da necessidade vital de sua adaptação ao meio e seu fluxo depende das condições pessoais de seu portador.

Ao encontrar obstáculos intransponíveis à sua caminhada ela estagna, recua a ponto de reativar materiais perturbadores, excluídos do inconsciente. Tanto podem ser ativadas pulsões sexuais infantis e tendências recusadas pela ética da consciência, como germes de nova possibilidade de vida que ainda não havia ganhado forças para emergir. Jung assinala que, na energia psíquica, o equilíbrio dos opostos deve-se a uma auto-regulação, fruto da inter-relação das forças opostas e que a tensão entre elas gera um excedente a ser canalizado para a consciência, gerando novos símbolos, os quais são determinantes do desenvolvimento da personalidade humana. E a consciência humana se desenvolve a partir da matéria prima inconsciente. Jung adverte que a importância de se aprender a trabalhar com o inconsciente não é apenas resolver nossos conflitos ou tratar nossas neuroses; encontra-se nele uma fonte profunda de renovação, crescimento, força e sabedoria.

Uma das grandes contribuições junguianas para a compreensão das variações comportamentais humanas, dos seus humores e reações instintivas, foi o processo de individuação, que compreende o despertar para o Ser total, permitindo que a personalidade consciente se desenvolva até absorver todos os elementos básicos do nível pré-consciente, especificamente, seus instintos, medos, fantasias, complexos, dentre outros, caso contrário, serão projetados externamente.

O processo de individuação assim é denominado porque se trata de uma maneira de se unificar, de se tornar indivíduo completo, de modo que permite que as características e possibilidades humanas universais sejam combinadas em cada um de modo diferente, variando de indivíduo para indivíduo. A individuação não significa, em termos junguianos, isolar-se das outras pessoas uma vez que os indivíduos se sentem mais seguros e completos em si mesmos à medida que estejam inseridos no grupo social a que pertencem. É natural que o homem procure um caminho que o torne semelhante aos seus pares – valores, interesses e qualidades humanas essenciais que os unem na tribo humana.

Ao vivenciar este processo – em que se dá a constelação dos arquétipos – a pessoa percebe a diferença entre as ideias e os valores que vêm do Self e as opiniões a respeito do mundo exterior. Graças à individuação, não somos pessoas estereotipadas: enxergamos os próprios valores, a própria maneira de viver, que procedem naturalmente da natureza nata. O processo de individuação abre caminho para a consciência.

Ana Leal Cardoso (2005, p.42), acrescenta que o processo de individuação quase sempre é traçado por veredas, atalhos e emboscadas que podem se bifurcar em direção oposta, podendo, às vezes, resultar em direção que leva o sujeito ao encontro de si mesmo ou significar apenas mais uma escalada na conquista do que Jung denomina de individuação, ou seja, o processo de diferenciação do indivíduo do inconsciente coletivo e da coletividade. Nesse processo se dá a realização do nosso desejo nato de unidade e sentido, de reunir as partes opostas de si mesmo, explorando o inconsciente de viver experiências necessárias, inclusive a religiosa. Tudo isso ocorre devido aos “seres interiores” os quais são os mediadores entre o ego e o inconsciente.

Jung afirma que a psique é andrógina, contém tanto energia masculina quanto feminina; todas as energias arquetípicas aparecem na mente como pares complementares: anima e animus, feminino e masculino, trevas e luz. O aspecto mais importante da natureza andrógina da psique é a imagem anímica. A respeito do processo de individuação – que ocorre na maturidade – entram em ação a sombra, o animus ou anima e o Self. Portanto, é necessário interagir com cada um desses arquétipos, caso contrário, inevitavelmente, eles são projetados em espaços da vida pessoal que não lhes cabem. A retirada da projeção é algo que requer atenção e esforço, pois se trata de um processo doloroso.

### **1.5. O mito de Medéia**

Como o mito do herói divide espaço com o mito de Medéia na construção da identidade psicológica de Isabel, também achamos pertinente destacá-lo neste capítulo teórico. Isso porque apesar da existência de outros mitos na narrativa, tal mito é reatualizado na obra para revelar o aspecto sombrio da personalidade de Isabel na mesma medida que o mito do herói reatualiza a possibilidade do homem de reconstruir-se e renascer de forma que eles se complementam na narrativa.

Medéia é uma mulher impressionante e forte, pois personifica ao mesmo tempo

uma infanticida e uma mulher extremamente poderosa que não se conforma com a injustiça de que fora vítima. No capítulo analítico demonstraremos que Isabel, por motivos e situações diferentes, representará na obra de Paim esta mesma imagem.

Segundo Rinne (2005, p. 8),

entre todas as grandes figuras femininas da mitologia grega, Medéia foi a que mais inspirou, através dos séculos, a fantasia de filósofos, poetas e dramaturgos, tornando-se repetidas vezes o ponto central de espetáculos teatrais, de círculos de recitação e dramas, e mais recentemente, de filmes.

Não obstante a sua recorrência nas mais diversas formas de arte, Rinne reconhece e questiona o fato desta deusa não despertar reconhecimento imediato. O esquecimento e até mesmo a rejeição consciente dessa imagem parecem justificar-se em dois pilares. Além de a história de Medéia ser trágica e englobar o infanticídio, ela representa a tentativa do poder patriarcal em aplacar a força da Grande Deusa. É sabido que, com a passagem do matriarcado para o patriarcado, as deusas arcaicas perderam sua significância. Porém, de todas elas, a figura mais reprimida foi a deusa sob a forma da mulher velha. A deusa madura era ameaçadora ao patriarcado porque ela representava a senhora da vida e da morte, ou seja, a mais acentuada manifestação do poder feminino. A crença de que a deusa madura detinha a totalidade do conhecimento sagrado era perigosa para nova ordem social, pois tamanho conhecimento permitia-lhe influenciar de forma decisiva o poder político e terreno, daí a necessidade de negar sua força e relegá-la às camadas mais profundas do inconsciente transformando-a na Grande Mãe Terrível.

Tendo em vista essa tentativa de esquecimento, Rinne afirma que

a expulsão para as trevas e para o inconsciente da antiga deusa do vir-a-ser e do perecer trouxe à nossa cultura mais prejuízos do que proveito: de forma francamente estérica, estamos fixados na juventude; em torno do esforço de evitar e ocultar os sinais da aproximação da velhice formaram-se verdadeiras indústrias. Pessoas maduras, acima de tudo as mulheres, não são consideradas atraentes e as pessoas idosas são marginalizadas da sociedade. Não sabemos lidar com a morte. Ao lado da sexualidade que, entretantes, já deixou de ser um tabu, a morte é o maior tabu da nossa cultura. Ela está sendo encoberta, posta de lado, disfarçada e deslocada para o mais longe possível da nossa vida diária. A idéia da morte provoca calafrios e depressão; evitamos o contato com doentes incuráveis e moribundos. A medicina prolonga a vida, mesmo quando isso só traz sofrimentos adicionais para o enfermo, privando-o da possibilidade de reconhecer que precisa partir e despedir-se, com a consciência lúcida do mundo (2005, p. 91).

Resgatando a figura mítica de Medéia através da personagem Isabel, a obra de

Alina Paim contribui para reabilitação da Grande Deusa na sua faceta mais negligenciada. Através da imagem de Medéia, valores, atitudes e conteúdos que o patriarcado, com seu caráter unilateral, descuidou e perdeu, mesmo sendo necessários à sobrevivência de todos nós, são recolocados no ciclo da vida. Através desta figura feminina, nos damos conta de que a morte está na vida. Com ela aprendemos que a morte está dentro de nós; primeiro porque somos mortais e um dia estaremos na reciclagem do ser; depois, porque somos também capazes de matar e destruir. Representando Medéia, Isabel resgata também a força da mulher capaz de se enfurecer a despeito das regras sociais patriarcais que excluem do comportamento feminino qualquer vestígio de agressividade.

No momento da análise, nos apoiaremos na versão médica de Eurípides. Segundo esta variante, Medéia, então princesa da Cólquida, famosa pela arte de curar e pela prudência, apaixona-se por Jasão, líder dos Argonautas que tinha ido ao seu reino buscar o Velocino de Ouro. Opondo-se ao pai, Medéia ajuda o herói grego a atingir seu objetivo, inclusive salvando-lhe a vida. Este, agradecido, volta à Grécia em companhia de sua salvadora, porém depois de alguns anos de casamento, enamora-se da filha do rei Creonte, abandonando Medéia a vontade de exílio do seu futuro sogro. Irada e com sede de vingança, Medéia mata a amante do marido, o rei Creonte e os próprios filhos, tudo para castigar Jasão.

De acordo com Rinne, Eurípides, considerado o primeiro autor a defender os direitos femininos, serve-se do exemplo de Medéia para explicitar a situação de quase escravidão das mulheres de sua época. Na sua versão, Medéia ultrapassa todos os limites da condição humana como resultado de uma fúria delirante contra o egoísmo e os privilégios da dominação masculina. Ela recusa o papel dócil destinado à mulher e dá livre curso a sua ira, mostrando-se tão desumana quanto seus próprios opressores.

Medéia revolta-se duplamente contra a ingratidão do marido que não exita em descartá-la apesar de tudo o que ela fez para torná-lo um herói, como também se vinga da sociedade patriarcal, que o rei Creonte representa por apoiar o desejo de Jasão e por exigir-lhe o exílio, ou seja, a compreensão submissa e silenciosa da necessidade de rejuvenescimento do marido por meio da conquista de uma nova amante.

Os sentimentos de raiva e vingança alimentados por Medéia ganham eco na última personagem feminina de Alina Paim. A exemplo dela, a protagonista de *A correnteza* é a representação de uma mulher que não cabe na imagem de feminilidade alimentada pelo patriarcado, pois revolta-se contra o destino traçado pelo seu pai. Porém, talvez a faceta mais

importante da Medéia de Paim seja revelar as injustiças da filosofia capitalista, tornando-se uma mulher tão devastadora quanto a ordem sob a qual foi gestada. Vale ressaltar que essa mulher sempre esteve latente em personagens secundárias na obra desta escritora, entretanto, é somente com Isabel, seu último retrato feminino, que Medéia se faz representar através de uma protagonista com requinte de detalhes.

## CAPÍTULO 2

---

### A JORNADA DE RENASCIMENTO DE ISABEL

“Se andasse escrevendo lembranças em retalhos de papel vadio, aquela ideia podia ser lida por olhos alheios: ‘Toda vida tem dois andares: um erguido na flor da terra; outro subterrâneo, a prisão das coisas clandestinas’” (AC, p. 10).

O romance *A correnteza* conta a história de Isabel, uma viúva de cinquenta e três anos que, ainda em criança, alimenta o sonho da casa própria, o que se configura no *leitmotiv* da narrativa dividida entre o tempo presente e o passado.

A vida da protagonista é apresentada sob *flashbacks*, evidenciando a infância difícil numa casa alugada com paredes cruas que “não cabia mais nem gente nem coisa” (AC, p.53). O carinho e a atenção da mãe eram raros, pois os filhos “eram tantos que a cada um cabia apenas um gomo do amor, como em partilha de laranja” (AC, p.55). Aos treze anos um fato marca a sua vida: por ordens do próprio pai ela abandona os estudos a fim de trabalhar em um ateliê de costura, pois precisava ajudar os irmãos mais velhos a pagar os estudos de Mariana, prestes a concluir o normal. Esse fato a faz sentir-se preterida. As poucas alegrias na casa da vila são provenientes das conversas com a tia Mariota. Isabel, que não se conformava com a injustiça de não poder estudar, faz uma promessa a si mesma: “Vou ter uma casa-grande, construída para mim. Uma casa Virgem” (AC, p.12). Assim, esforça-se para alcançar o propósito de ter um ‘teto todo seu’ em que pudesse mandar. Para isso, passa por cima de tudo e de todos; mantém distância e hostilidade em relação aos familiares, amigos e vizinhos; vivencia muitas perdas até a velhice, quando faz um balanço da própria vida e descobre que fora um “autômato cego em trote para uma casa plantada no futuro” (AC, p. 227), casa essa que não lhe trouxe as faces da felicidade.

Ao final da reflexão que se configurou como um verdadeiro purgatório, Isabel decide ir embora da casa tal qual “emigrante que abandona a terra” (AC, p. 226), mas acaba com “o corpo rijo, morto de qualquer ação, pregado na parede, jungido à casa-grande” (AC, p. 230), depois de ter sido apedrejada pelos vizinhos que lhe tomam como uma bruxa louca.

Os relatos da irmã Mariana, dos filhos de Isabel e dos vizinhos ajudam a compor a imagem da protagonista. Ela é frequentemente retratada como uma mulher fria e determinada. Isabel prefere descrever-se como uma mulher forte, pois, na sua concepção, “as pessoas fortes quando amam têm amor, quando odeiam amamentam o ódio, quando querem uma coisa afiam a vontade como espada e, se matam alguém, não se arrependem. Quem é forte está sempre do lado da justiça. Um forte não sente remorsos” (AC, p.68).

Essas palavras são suficientes para mostrar a persona que a protagonista adota desde a juventude. Uma imagem que se torna uma justificativa para os atos realizados em torno do seu “sonho de aço” (AC, p.13). Entretanto, depois de ouvir o chamado do *self*, que segundo M.L. Von Franz (2008, p. 213) provoca no indivíduo “um constante desenvolvimento e amadurecimento da personalidade”, Isabel parte em busca do conhecimento da sua psique Total, processo metaforizado pelo mito do herói. Assim, descobrirá que a veste da fortaleza substituiu sua verdadeira pele, tornando-a uma mulher doente. Aprenderá, também, que as vestimentas representacionais para proteção e aparência podem ser completamente despidas quando conveniente ou até mesmo trocadas por outras mais confortáveis (WHITMONT, 1998, p. 31). Nas linhas a seguir demonstraremos como Isabel, seguindo as etapas do mito heroico, vivencia o processo de individuação e, tal qual a Fênix, ressurgiu das cinzas de si mesma.

## **2.1. O chamado da aventura**

Segundo Carol S. Pearson (1998, p. 17), “o heroísmo consiste não apenas em encontrar uma nova verdade mas também em ter coragem de agir de acordo com essa visão”. Em geral, o despertar para necessidade de mudança acontece com a convocação do destino. Esta convocação, descrita por Joseph Campbell (2007, p. 59-66) como *o chamado da aventura*, corresponde à primeira etapa da jornada heroica, que pode se manifestar como um erro, um simples caminhar a ermo ou um convite. De repente algo surge e desafia o herói a se submeter a provas de modo que ele será transferido para uma região desconhecida e repleta de perigos. Nesta fase o sujeito deve encontrar-se com uma figura guia que marca o novo período da biografia do escolhido: o arauto.

Em *A Correnteza*, esta etapa realiza-se num fim de tarde chuvoso<sup>5</sup>, no aconchego da casa construída. Sentada numa poltrona e “sentindo-se de âncoras fincadas no conforto e abrigo da casa” (AC, p. 5), o olhar de Isabel abandona a tv para pastorear os bens conquistados com anos de trabalho e determinação. A protagonista admira a “fortaleza” que construiu para si mesma. Voltando a atenção para televisão, percebe que não vira a mudança de apresentador e chega à conclusão de que “vozes, artistas, músicas, cenários, tudo se parece” (AC, p. 5).

Aprisionada pelo tédio da televisão, pelo automatismo dos hábitos e pelo trabalho duro, Isabel preenche os requisitos campbellianos de vítima a ser salva (CAMPBELL, 2007, p. 67), pois sua vida perdera “o poder da ação afirmativa dotada de significado”. Mesmo que para Isabel tudo pareça bem externamente, seu íntimo sofre de um tédio mortal que torna tudo vazio e sem sentido.

Essa personagem de Paim metaforiza o drama de muitas pessoas que sofrem uma terrível sensação de vazio e tédio, como se estivesse a espera de que algo aconteça. Segundo Von-Franz (2008, p. 282), nesses casos, a televisão e outras distrações como cinema e espetáculos esportivos podem preencher a sensação de desencanto momentaneamente, mas logo o indivíduo volta-se para o deserto de sua vida. Assim, o trecho da obra nos permite ver exatamente o momento em que Isabel desperta para o tédio no qual está inserida.

A situação de Isabel permite uma identificação da protagonista com o rei Minos. Ambos construíram através de um esforço titânico um império renomado, mas acabaram numa casa de morte: Minos num labirinto de paredes ciclópicas construído para esconder seu minotauro e Isabel num porto solidão onde se tornara rainha sem súditos. Enquanto o rei se recusou a sacrificar o minotauro, Isabel não aceitou o desacato de dividir sua casa com ninguém, nem mesmo com os filhos. Visando vantagens econômicas, Minos decide renegar seu Deus e esconder o touro sagrado, tornando-se assim um escravo da própria vontade. Isabel, almejando sempre ser superior a vizinhos e familiares, mantém-se vítima inconsciente de seu sistema egocêntrico.

Isabel, até o momento inicial da narrativa, aparenta ser uma mulher satisfeita com

---

<sup>5</sup> “A chuva é universalmente considerada o símbolo das influências celestes recebidas pela terra” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1991, p. 235). Sendo assim, a chuva configura-se como um símbolo importante no momento do despertar de Isabel, pois reforça o irromper de uma força guia desconhecida.

a sua situação de vida, tanto que se sente confortável na poltrona e observa com orgulho os bens adquiridos, fato bastante comum em vários mitos e contos, segundo von-Franz (2008, p. 219). Entretanto, ela possui dois dos muitos motivos previstos pela literatura junguiana para que o indivíduo seja envolvido por uma empolgante aventura interior: a solidão e a velhice. Isabel é uma mulher velha e solitária que verá emergir pela luz da consciência uma série de complexos inconscientes.

A fixação de Isabel pela casa, descrita anteriormente na comparação entre a protagonista e o rei Minos, representam também, segundo Campbell (2007, p. 69), “uma impotência em abandonar o ego infantil, com sua esfera de relacionamentos e ideais emocionais”. Dessa forma, entendemos que a protagonista perdeu o contato com o centro regulador de sua alma, isso porque, como veremos adiante, ela seguiu um impulso instintivo de vingança que a levou a unilateralidade e a fez perder o equilíbrio. Aos cinquenta e três anos, Isabel mantém a mesma maneira de agir e pensar da infância e ela mesma reconhece que a fixação pela casa que habita o pensamento desde os doze anos foi além de um sonho, “espora nos flancos” (AC, p. 6).

Os pensamentos em torno da casa, que surgiram depois da constatação de que a programação da tv é algo monótono, levam Isabel a buscar a raiz de sua obsessão. Vasculhando as memórias, ela encontra o dia em que viu um espelho dourado na casa do Bispo e chega a conclusão que foi nele que o desejo de ter uma casa aflorou. A moldura dourada levaria-a a entrever aos doze anos o contraste entre a enorme abonação em que aquele homem de caráter duvidoso desfrutava e a situação de absoluta miséria em que ela e toda a sua família viviam. Aquela constatação levou-a a prometer a si mesma que antes de morrer teria

uma casa de um grande menor, de paredes altas, janelas rasgadas, cortinas, luzes que acendessem mais de uma, tapete, mesmo simples pedaço que cobrissem o meio do soalho (...) casa com a graça de Deus, um Sagrado Coração entronizado na sala, luz votiva noite e dia (AC, p. 72-3).

Depois de deparar-se com uma condição social tão diferente da sua - afinal enquanto ela dividia uma casa pequena e escura, de paredes manchadas de reboco com os pais, irmãos e a tia, o Bispo, sozinho, morava num palácio onde a riqueza explodia em tudo - Isabel canaliza toda a sua energia para os estudos, na esperança de que se formando

professora, teria um ofício que lhe possibilitaria alcançar os recursos financeiros para a compra da casa. A dedicação era tamanha que com “passos seguros, tenaz e sem relâmpagos ia cursando o Normal” (AC, p. 66), brilhando sem esforço em oral e escrita.

Entendemos que, inicialmente, a ambição da protagonista era saudável e compatível com o sonho de tantas outras pessoas que não tem um teto para chamar de seu<sup>6</sup>. Do ponto de vista psicológico, ela representa aquilo que Von Franz (2008, p. 218) denomina de busca de um sentido para vida, ou seja, algo que possa ajudar o sujeito a lidar com o caos que descobrimos existir ainda na infância.

No caso de Isabel, ela precisava corrigir a injustiça de não possuir uma casa como a do bispo, por isso, na juventude, o desejo de Isabel “era menor, não ia além de um quarto próprio em que girasse a chave, separando-se da casa e da família, do barulho e das solicitações absorventes” (AC, p. 66). Porém, como um ano mais tarde o pai de Isabel adoece e decide que ela deixará a escola para contribuir, através do trabalho num ateliê de costura, com a formatura de Mariana, e o sonho torna-se uma grande obsessão. Isso porque a saída da escola representou uma perturbação no desabrochar natural da consciência. Seu animus assumiu uma forma negativa e disfarçou-se no desejo obstinado de possuir uma casa. Dominada pelas imposições inconscientes desse animus, Isabel vivencia, até o início da narrativa, a brutalidade, a indiferença e a tendência a ideias obstinadas, o que equivaleu à perda de contato com as mensagens sélficas.

A reorganização financeira pela qual a família de Damião precisou experimentar para sobreviver, longe de veicular a ideia de uma sociedade mais justa, significou para Isabel a marca da exclusão que ela deveria apagar com a possibilidade de possuir, um dia, uma casa sua em que pudesse mandar e compensar, assim, a sorte que fora destinada a irmã mais velha. No inconsciente de Isabel, construir a casa dos sonhos equivalia a certeza de um futuro mais feliz, e a retirada do meio de conquista desse sonho, ou seja a impossibilidade de crescer através dos estudos, uma injustiça difícil de transpor. Por isso, a lesão identitária causada pela escolha de Mariana permite que o espelho do bispo torne-se a moldura de um 'sonho de aço'.

Isabel não mediu esforços para que obtivesse não só a casa, como também o espelho que fora do Bispo. Este havia sido presente da única amiga que conquistara na vida, Dona Aurélia, a viúva do senador. No contexto psicológico da narrativa, o espelho nos apresenta como um símbolo do *Self*, tendo em vista que ele está presente no início e no final

---

<sup>6</sup> Referência ao título de uma das obras de Virginia Woolf.

do processo de individuação da personagem. Olhando para ele, Isabel retoma também as lembranças do dia da inauguração da casa quando fora coroada rainha do lar virgem pelas graças do Monsenhor e do coroinha. Glória essa que fora assistida por Augusto, Mariana, Ricardo e Luzia, sua futura nora. A memória desse dia glorioso reforça o sentimento atual de solidão, e Isabel logo se pergunta: “Onde todos eles?” (AC, p. 6). Diante do silêncio dos quartos e das camas sem dono, Isabel conclui que o silêncio tornou-se sua “família, marido e filhos e netos, nos dias e noites, agora” (AC, p. 6).

A protagonista, que durante quarenta e um anos hesitou em aceitar o chamado da aventura heroica que significa a salvação individual, começa a perceber que “a psique reserva muitos segredos que só são revelados quando necessários” (CAMPBELL, 2007, p. 70). A chuva fina do início da noite se fortalece, e acompanhada por relâmpagos e trovões, provoca um instantâneo apagar de luzes. Com ele, o caos instaura-se: “choros de crianças se respondem na vizinhança, cantos de galo soltos no desnorteio do escuro. Latidos replicam aos choros, o aguaceiro chicoteia a treva” (AC, p. 6). O ritmo da chuva acompanha a intensidade do mergulho da protagonista em suas memórias e conseqüentemente na sua jornada heroica, assim, faz-se necessário o destaque do mesmo enquanto elemento simbólico da narrativa.

Neste sentido, Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 235), descrevem a chuva como uma imagem correlata à fertilidade. Indra, divindade do raio, traz a chuva aos campos e fecunda os animais e as mulheres. Zeus transformou-se em chuva para fertilizar Dânae<sup>7</sup>. Ambos os exemplos nos permitem ver a chuva como um elemento precursor de grandes mudanças, todas elas relacionadas à fecundação e geração de novas formas de vida. Além disso, a abundância das águas da chuva também se relaciona ao caos e à morte que precedem a criação do cosmo.

No que diz respeito à água, Raissa Cavalcanti (1997, p. 14-5), destaca que ela é “a matéria substancial para a formação de tudo aquilo que é vivo, a fonte original da criatividade”. Portanto, este elemento é um indício de que a personagem Isabel precisa (re) criar seu microcosmo a partir do caos em que se encontra. Ou seja, o ego(herói) necessita atravessar as águas escuras do inconsciente (da memória), para atingir a luz da consciência.

Os segredos da psique de Isabel personificam-se nos efeitos assustadores do ambiente externo. A chuva, os relâmpagos, os trovões, os galos, os cães e a água são

---

<sup>7</sup> Dânae vivia encerrada numa câmara de bronze para não se arriscar a ter filhos, mas recebe a visita de Zeus, sob a forma de chuva de ouro, que penetra por uma fenda do teto e a engravida. Portanto, a chuva faz parte de um simbolismo sexual (CHEVALIER, 1999, p.236).

representações em série dos símbolos sélficos em busca da atenção do ego infantil da protagonista. Mas, não é com naturalidade que Isabel responde aos apelos do *Self*, muito pelo contrário, ela reage com bastante temor, tanto que vai em busca de velas, mesmo lembrando-se que diferentemente daquele momento, nunca antes tivera medo do escuro. Nem mesmo a afirmativa do pai, para quem “mora no escuro o que já morava na claridade” (AC, p. 7), é capaz de acalmar-lhe, ela deixa-lhe ainda mais apavorada. Isabel sente, inclusive, os pêlos arrepiarem-se.

Neste contexto, o temor de Isabel é perfeitamente justificável. No entender de Von-Franz (2008, p. 219),

o verdadeiro processo de individuação – isto é, a harmonização do consciente com nosso próprio centro interior (o núcleo psíquico) ou *Self* – em geral começa infligindo uma lesão à personalidade, acompanhada do conseqüente sofrimento. Esse choque inicial é uma espécie de apelo, apesar de nem sempre ser reconhecido como tal. Ao contrário o ego sente-se tolhido nas suas vontades ou desejos e geralmente projeta essa frustração sobre qualquer objeto exterior.

Ainda segundo Franz (2008, p. 221), instaurado o processo de individuação resta ao indivíduo voltar-se para as trevas que se aproximam sem nenhum preconceito na intenção de descobrir qual o seu objetivo secreto e o que ele vem solicitar do indivíduo. Para descobri-lo é preciso focalizar nos sonhos e fantasias que brotam do inconsciente, pois eles são capazes de produzir um fluxo de imagens simbólicas de grande proveito. Esse processo não é simples, tendo em vista que ele frequentemente desperta uma série de constatações do que existe de errado em nós e em nossas atitudes conscientes.

Respeitando o seu processo de individuação, Isabel dá vazão ao seu inconsciente e ouve um choro dentro de casa, mas logo questiona-se: “Quem ia chorar sem existir?” (AC, p. 7). Logo percebe que está sozinha apenas de corpo, pois a “alma não é deserto, uma aldeia povoada de vivos e mortos. Na alma se esconde a memória” (AC, p. 7). Tenta resistir ao medo do escuro e ao choro repentino, mas logo imagina que o barulho da chuva batendo no telhado e no cimento da calçada é Augusto, o marido falecido: “Esse andar não é de chuva, é ele rondando minha casa” (AC, p. 7).

O choro da casa e o caminhar do marido são imagens simbólicas bastante significativas para o despertar da consciência de Isabel. Elas revelam aspectos obscuros de sua personalidade. Ao lembrar de Augusto, Isabel pede perdão a Deus por ter amado mais a casa que o marido. Depois do choro e dos passos do marido, Isabel ouve ainda o vento sibilar

“sss soltos se soldando contra a casa, em sílabas. 'Assassina!' ” (AC, p. 8). Assim, Isabel liga o choro à filha Lúcia, pois não sabe até onde contribuíra para sua morte.

Diante dos reflexos de sua sombra, sentindo o ego acuado e buscando uma justificativa para erros cometidos no passado, Isabel olha para o espelho e acusa-o como responsável pela sua frustração: “Foi em você que eu me prendi” (AC, p. 8). Os aspectos sombrios que emergem nos ruídos da chuva permitem o início do processo de expansão da consciência. Isabel percebe que gastara o dinheiro que poderia ter sido empregado para salvação de Lúcia e para felicidade da sua família na casa. Logo, quer saber quem são cada um dos móveis: “Tem vontade de gritar: 'Respondam. Quem é você, espelho? Se identifiquem. Quem é o teto? As paredes? Quem é o chão?' A poltrona, sabe, é Lúcia! (AC, p. 8).

Mesmo com a volta da energia e a tentativa de achar que tudo o que vivera nos momentos de apagão não passasse de um pesadelo, Isabel não conseguia vencer a impressão de que o choro ouvido “possuía o arrastar doído do choramingar de Lúcia com o tumor no ouvido” (AC, p. 9). Pergunta-se sobre a possibilidade de um trovão restituir o choro morto de uma filha, momento em que sentada no sofá, e com os olhos voltados para televisão, ouve a frase que lhe arrebatava definitivamente para a aventura heroica: “Estivemos fora do ar – confessa a televisão, depois de um fosforejar descontrolado” (AC, p. 9). Essa frase remete-lhe para a compreensão de si mesma, tanto que ela questiona-se mais uma vez: “E eu, onde estive? Retorno ao antes? (AC, p. 9).

Deste modo, entendemos que a mesma voz da tv que dá a tônica da vida monótona e da solidão da protagonista, representa também o arauto. É ela que anuncia o chamado da aventura do autoconhecimento. Isabel sente a necessidade de voltar ao tempo que jurara manter “mais pra dentro, no fundo da catacumba” (AC, p. 10) para descobrir-se. É ele que marca o despertar do eu e “descerra as cortinas de um mistério de transfiguração – um ritual, ou momento de passagem espiritual que, quando completo, equivale a uma morte seguida de um nascimento” (CAMPBELL, 2007, p. 61).

Somente depois de questionar-se sobre o caminho percorrido por si mesma é que Isabel despertará para mudança de comportamento no sentido de desprezar as conquistas materiais que cultuou durante a vida e valorizar os aspectos espirituais da existência humana. Como veremos a seguir, o horizonte familiar da vida de Isabel foi ultrapassado, “os velhos conceitos, ideais e padrões emocionais já não são adequados; está próximo o momento da

passagem por um limiar” (CAMPBELL, 2007, p. 61).

## 2.2. O quadro de selva-floresta

Durante meia semana, Isabel manteve-se afastada da sala e do espelho. Foi inclusive ao zoológico na expectativa de esquecer o pânico do temporal e do escuro. Porém, todos os esforços foram em vão, ela não conseguiu desvincular-se da ideia de que precisava reviver e entender suas memórias. Como Campbell (2007, p. 64), prevê “mesmo que o herói retorne, por algum tempo, às suas ocupações corriqueiras, é possível que essas se lhe afigurem sem propósito. E, então, uma série de indicações de força crescente se tornará visível, até que [...] a convocação já não possa ser recusada”.

A última tentativa de resistir ao chamado se dá quando Isabel decide ir a Tapeçaria Bagdá receber o dinheiro de um tapete vendido. Lá, percebe que já não era a mesma. Tornara-se mais consciente de seus papéis sociais e vivencia aquilo que Annis Pratt (1998, p. 207) denomina como rejeição da persona. Para Pratt, a jornada da heroína madura inicia-se com uma vaga insatisfação em relação à identidade social a que foi submetida pelo patriarcado, que depõe contra o seu princípio psicológico. O processo de rejeição da persona ocorre dentro de um conflito de forças antagônicas, forçando o ego a uma diferenciação, que leva tanto ao amadurecimento psicológico quanto a paz interior.

Penetrando no labiríntico mundo da personagem Isabel nos deparamos com uma mulher angustiada, tentando corrigir os erros do passado patrocinados pela inveja e pela ganância de possuir casa e dinheiro na conta bancária, características impostas pela sociedade capitalista, para a qual o homem vale o que possui; e onde as qualidades da alma como compreensão, amor e solidariedade ficam em segundo plano. Penetrando num estágio de profundos questionamentos, Isabel que já pedira perdão pelo fato de ter amado mais a casa do que marido, quer lembrar quem um dia lhe disse que “a segurança e a decência da vida se medem pelo saldo do Banco” (AC, p. 13).

Seu Carlos, dono da tapeçaria, logo percebe mudança nas feições de Isabel. Percebe também que Isabel não tem mais pressa em voltar para casa: “A senhora mudou” (AC, p. 14). A protagonista por sua vez, vendo o interesse daquele que tanto lhe servira, “tenta esboçar um sorriso” (AC, p. 15), mas sabendo não conseguir, pois mantinha “os lábios teimosos, o rosto parado” (AC, p.15), ofereceu-lhe explicação. Disse-lhe que uma outra

preocupação, um pesadelo, havia posto a casa e o medo dos ladrões em segundo lugar.

Ao ver Carlos encaminhar-se para freguesas que entravam na loja, Isabel resolve dar um giro na loja e, subitamente, sente repugnância diante da tela das torres “muros com portões fechados, postes negros, casas em ladeiras tortas. Casas e casas” (AC, p. 15). A rejeição causa-lhe espanto, “não era o gênero de que gostava pelo castanho dos telhados?” (AC, p. 15). Isabel não consegue entender que a mudança de gosto representa os novos horizontes trazidos pela noite de chuva. Assim, quando a protagonista se depara com o estoque de lãs coloridas, o processo de busca identitária iniciado com o anúncio do chamado é reforçado. Olhando para ele, Isabel se pergunta: “Que cor serei eu? Em que tribo me enxerga o olho de Deus? (AC, p. 16).

A protagonista resolve experimentar novas cores e ideias. Vira as costas para os quadros de cores mortas com árvores incompletas e troca o casario de sempre pelos quadros de “selva-floresta” (AC, p. 16). De repente, Isabel encanta-se “com árvores com dezenas de verdes e de castanhos, franja de cipó e flores grudadas pelos troncos em tons de vermelho, rosado e roxo” (AC, p. 16), cores e formas que, simbolicamente, representam a chegada da primavera e a queda de chuvas fertilizadoras. O quadro de selva-floresta inscreve-se, portanto, no contexto da narrativa como uma senha para o mundo verde e uma certeza de que o chamado heroico foi atendido.

Ao sair da loja, Isabel pensa que “seria bom viajar [...] Imaginava artimanhas de veranejar sem sair do subúrbio nem se arredar da casa” (AC, p. 18). Como veremos mais adiante a solução vai ser simples, mas antes será preciso vencer um trio de guardiões.

### **2.2.1 Isabel: costureira, tapeceira, tecelã**

Como se pode ver, no contexto da exploração do relicário mítico da obra de Alina Paim, o mito da tecelã ou das fiandeiras também merece destaque. A propósito deste tema, Pierre Brunel, em *Dicionário de mitos literários* (1998, p. 370), afirma que entre todos os mitos, aquele que ainda nos prende à dinâmica imaginária mais fecunda é o mito das Fiandeiras. Nessas narrativas míticas, essas personagens têm o poder de começar e de interromper destinos; a capacidade de com o seu gesto ameaçar a soberania e a potência do próprio Zeus; e o poder de introduzir-se em outros mundos através do seu trabalho incessante.

O destino humano tecido por uma fiandeira não pode ser modificado por nenhum outro deus, deve ser seguido e executado.

Olga Rinne (2005, p. 64), por sua vez, afirma que as atividades das deusas do destino, representadas por uma trindade, eram tecer, fiar, trançar e atar e que os produtos do seu trabalho, fio, tecido ou vestes, simbolizam o destino do homem. Neste sentido, a arte da tecelã pode significar sorte ou ruína. No mito de Ariadne, por exemplo, ele representa um final feliz. A deusa cretense fornece à Teseu o fio indicador do caminho para dentro e para fora do labirinto do Minotauro. Já nos mitos de Medéia e Herácles<sup>8</sup>, as vestes produzidas acarretam sofrimento e morte.

Foi costurando que Isabel inverteu os pólos da opressão. Venceu o poder do pai e escolheu o próprio marido. Isabel armou sua teia e desatou os nós que ligavam o fio dos destinos de Augusto e Mariana. Segundo ela, eles podiam até ter sido feitos um para o outro, “mas não eram um do outro. Ela, Isabel, cavara o fosso entre as duas margens [...] Açulou a fera de Augusto e Mariana era, agora, a solteirona das sextas-feiras” (AC, p. 11). Com essa atitude, Isabel mudou o destino dos dois e ao fazê-lo, ceifou várias vidas, inclusive a dela mesma. Debruçada na Singer recriou seu mundo, saiu da condição de inquilina para a de proprietária, seu grande sonho, mas o que devia trazer-lhe a sensação de satisfação, aprisionou-a num futuro estéril e solitário.

Para Brunel (1998, p. 372),

Um fio se faz em três tempos (operações) e o corpo deve adaptar-se, em três gestos ou atos diferentes, a essa divisão técnica. É a complementaridade dos tempos e dos gestos de fiar que, no mito das fiandeiras, daria ao número três seu caráter mágico-religioso. Três sequências e posturas para anunciar o estado de conclusão, de totalidade, de perfeição.

Tal qual uma fiandeira, Isabel deixou-se fundir ao gesto e ao ofício que desempenhava. Sua filha Julinda “chegou a pensar que a Singer era o próprio coração dela [...] coração do lado de fora, barulhento e oco” (AC, p. 98). Isabel também utiliza as artes da linha e da agulha em três tempos, ou seja, com três objetivos diferentes ao longo da vida:

---

<sup>8</sup> Esse episódio é paralelo ao mito de Hércules e descreve o momento em que decidido a abandonar a esposa Mégara para casar-se com Íole, passando por todos os testes matrimoniais com sucesso, o herói é surpreendido pela atitude de Éuritos que nega-se a dar a filha como esposa presenteando o herói com Dejanira, uma bela amazona que portava armas e andava num carro. Hércules insatisfeito reúne um exército e aprisiona Íole em casa de Dejanira, que enciumada envia a veste que Hércules deveria vestir em sacrifício. O veneno da veste queimou-lhe o corpo e o herói deixou-se ser lançado à fogueira. (RINNE, 2005, p. 64)

como costureira, Isabel rompe todas as barreiras para conseguir construir a casa dos sonhos. Ao tornar-se tapeceira, visa apenas a sobrevivência. E por fim, em meio ao processo de reconstrução da personalidade Total, confinada no quarto dos fundos acima da garagem, Isabel tece um espelho de almofada com a imagem de um girassol, que além de ser um símbolo que remete ao processo de renascimento, é doado aos vizinhos como sinal de reintegração no seio da sociedade, podendo ser entendido, portanto, como o troféu transmutador que o herói deve trazer ao fim da sua travessia.

### **2.3. Entre sonhos e guardiões do destino**

Para Jung, os sonhos são eventos de suma importância no processo de amadurecimento da personalidade. De acordo com Von-Franz (2008, p. 211), se observarmos a nossa vida onírica “vamos perceber a ação de uma espécie de tendência reguladora ou direcional oculta, gerando um processo lento e imperceptível de crescimento psíquico – o processo de individuação”. Como ilustraremos a seguir, a importância dos sonhos para o processo de ampliação da consciência também pode ser percebida em *A correnteza*.

Depois da noite do apagão, Isabel tem um sonho revelador que a ajuda a adotar uma atitude mais consciente em relação ao seu processo de desenvolvimento psíquico. No fim de uma madrugada, Isabel se vê numa estação diante de um trem que tinha a aparência de um cofre. Logo, tem a impressão de que precisa embarcar nele a qualquer custo: “ou se embarca ou nunca mais” (AC, p. 51), “se alguém ficar morre, o mundo está de minutos contados” (AC, p. 51). Sentia que um silêncio profundo amortilhava as gentes e o trem.

Essas observações da protagonista são por demais significativas. Tendo em vista que Isabel se encaminha para o último estágio de amadurecimento psicológico, da velhice para morte, ela ganha a consciência que essa é a sua derradeira oportunidade de aceitar o chamado heroico em prol de transformação. Além disso, a ideia de que ela não está sozinha e de que o silêncio amortilha o trem revela o caráter coletivo – esse é um processo característico do ser humano – e individual – cada indivíduo deve enfrentar sozinho o seu caminho – do processo de individuação.

Isabel entra no trem, senta-se à janela e percebe que cada banco é ocupado por apenas um passageiro. Mesmo com a sensação de perigo eminente, sente uma ciência cair no pensamento de cada passageiro: “No fim da viagem estão a paz, a alegria, a abundância.

Enquanto o trem correr tudo irá mudando, a terra inteira, à direita e à esquerda, com extremo perigo” (AC, p. 51). A mensagem, que brota-lhe como um ato involuntário é uma das muitas representações do poder benigno e protetor do destino, uma prova de que

a fantasia é garantida – uma promessa de que a paz do Paraíso, conhecida pela primeira vez no interior do útero materno, não se perderá, de que ela suporta o presente e está no futuro e no passado (é tanto ômega como alfa) e de que, embora a onipotência possa ser ameaçada pela passagem de limiars e pelos despertares da vida, o poder protetor está, para todo o sempre, presente ao santuário do coração, e até imanente aos elementos não familiares do mundo, ou apenas por trás deles (CAMPBELL, 2007, p. 76).

Ao entrar no trem, Isabel pergunta-se quem iria sentar ao seu lado no trem. Isso demonstra que a protagonista busca reencontrar com a coletividade depois de um longo período de isolamento. Vê “nítida uma cratera negra, suja, profunda” (AC, p. 52), uma representação da sua sombra, e percebe que a terra morta começa a estremecer no momento que uma grande quantidade de água avança. Como veremos em várias situações posteriores, Isabel frequentemente refere-se a suas memórias como uma água que vasa ou brota de algum lugar, o que significa que é o mergulho nas águas do passado que a fará despertar para vida. Ao ver a água pensa: “Um lago vai ser” (AC, p. 52). Cabe-nos ressaltar que, simbolicamente, o lago representa a mãe de todos os deuses que dão vida aos humanos e a garantia da existência e da fecundidade. Simbolizam ainda as forças permanentes da criação (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1991, p. 533).

A água, entretanto, causa temor. No sonho, Isabel chega a fechar os olhos diante do pavor de a água não parar no limite e engolir a estrada, o trem e todos que estão neles. Essa reação, semelhante a da noite do apagão tem a mesma justificativa: o ego precisa morrer para poder renascer, então sente-se ameaçado, o que provoca pavor ao indivíduo. Para Müller (1997), o medo é uma reação saudável. Precisamos dele para garantir a segurança da vida. Porém, é preciso superá-lo. Resistindo ao medo, ao abrir os olhos, a protagonista percebe um mundo de luz e cores: “As águas mansas aninhavam gansos, cisnes, pequenos barcos, cada um de vela branca, mais do que branca, toda de alvura. Transparente água que deixava entrever o fundo de areia, seixos, corais, peixes vivos. Vivos!” (AC, p. 52). Tal passagem carrega a mensagem de que, depois de uma longa e difícil viagem, a cratera negra e suja que representa a sombra de Isabel transformar-se-á num belo lago, ou seja, a premissa de que completo o processo de individuação, aspectos obscuros de sua personalidade serão vistos

com a transparência de um lago de águas límpidas.

Isabel, que sente o desejo de compartilhar tal descoberta com alguém, vê que ao seu lado encontra-se tia Mariota. Como veremos adiante, a tia simboliza um auxílio do sobrenatural que, de acordo com Campbell (2007, p. 76), são guardiões intemporais que surgem no percurso do herói e simbolizam o apoio da Mãe natureza em tão prodigiosa tarefa. Tia Mariota representa a porção bondosa da Grande Mãe na vida de Isabel. Ao acordar, a protagonista percebe que “na medida em que os olhos enxergavam o quarto, a memória revia o sonho” (AC, p. 52) e essa impressão permanece por todo o dia.

A essa altura, Isabel já vivencia a solução encontrada para veranear sem sair do subúrbio: mantém-se fora dos limites da casa grande, na dependência construída para os empregados e na garagem. Carregara consigo apenas os objetos trazidos da casa do pai, motivo pelo qual se considera veraneando na infância. O sonho reforça ainda mais o seu desejo de relembrar o passado e dá-lhe coragem para tal feito.

Diariamente, a protagonista, que já embarcara na trajetória heroica, faz rondas à casa sem transpor a porta. Sente “a casa fechada, os metros quadrados virando áreas de vida. Não lhe abarcava o tamanho. Carecia de pesos e medidas para cálculos de sonho e teimosia, grandeza e miséria, maldade, solidão e tempo” (AC, p. 49). Como podemos ver, no contexto da travessia heroica de Isabel, a solidão que o desejo exacerbado de possuir uma casa causara-lhe configura-se como o ponto de partida para auto-análise. A esse respeito reflete:

Mirando um ponto fixo, deixei que as árvores fugissem. Lúcia e Augusto, dois sete palmos de terra. Julinda e Ricardo, endereços que não tenho. Dos netos, não conheço o número nem os nomes. Sobrara Mariana, árvore do deserto, com serpente, sabedoria e fruto. Onde fitei do não-existe, existe agora, a casa. Vareei o alvo em reta sem passagem (AC, p. 50).

Isabel mostra-se sabedora do segredo do seu primeiro mistério. A solidão era resultado da casa. Mas era preciso ainda percorrer a estrada do passado para ver com mais clareza como seus atos a levaram ao afastamento de todos. Para isso, era preciso enfrentar Mariana, uma representação da sua sombra e do guardião do limiar.

Para Joseph Campbell (2007, p. 82),

tendo as personificações do seu destino a ajudá-lo, o herói segue em sua aventura até chegar ao guardião do limiar, na porta que leva à área da força ampliada. Esses defensores guardam o mundo nas quatro direções [...] marcando os limites da esfera ou do horizonte de vida presente do herói.

Na intenção de proteger a irmã, Mariana pede aos vizinhos Olavo e Zuleica que vigiem a casa de Isabel e avisem ao sinal de qualquer estranheza. Depois de “duas semanas de esquisitice”, “a casa fechada e sem luz, a torre com um quadrado amarelo, farol sobre os telhados”, “os móveis desencontrados pingando de caminhões todos os dias” (AC, p. 45) e a campa tocando sem atendimento, Olavo decide que é hora de “avisar a Dona Mariana sobre os despropósitos da irmã” (AC, p. 19). Assim, pede a Zuleide que ligue para Mariana. Mesmo achando um exagero do marido e um ato de espionagem, Zuleide pega o telefone e reporta a Mariana os acontecimentos dos últimos dias. Mariana segue imediatamente para casa de Isabel na intenção de entender o que se passa e tentar dissuadi-la da decisão de manter-se afastada da casa.

Segundo Campbell (2007, p. 82), é natural que a pessoa comum, ou seja, um indivíduo que não vivencia a trajetória heroica, tema o primeiro passo na direção do inexplorado. Entrando na casa, Mariana sente um choque “ao se deparar, sem aviso com tudo aquilo reunido [...] Os olhos de Mariana se abriam por inteiro enquanto seus lábios se trancavam, os braços arriando-se, o corpo em posição de sentido” (AC, p. 59). Com a voz tremida, logo pergunta: “Que se passa Bela?” (AC, p. 59).

Isabel que estranha ver a irmã sem nenhum sopro de inveja ou ódio, responde: “Fantasia, criatura” (AC, p. 59). É importante destacar que para Jung, a fantasia cria possibilidades e abre caminhos através dos quais a libido pode realizar-se (1986, p. 213). Com a simples decisão de deslocar-se para os quartos dos fundos, acima da garagem, Isabel realiza uma fantástica viagem ao seu imaginário, e assim, a própria casa assume as vezes de oráculo, dando pistas e caminhos que permitem a protagonista reviver e reavaliar suas memórias.

Mariana que não consegue entender a atitude da irmã, insiste que ela acabe com o que para ela é uma loucura, por isso pergunta: “Por que tudo isso? A casa fechada?”, “Por que esse rancho desencontrado?” (AC, p. 60), ao que Isabel prontamente responde: “Decidi veraneiar. Sair pelo mundo, ver terras por onde não andei. Fechei a casa e não estou aqui. Veraneio e, pronto. Monto guarda à casa e não estou nela” (AC, p. 60). Com essas palavras Isabel vence a resistência da guardiã Mariana e desafia o vigia dos limites estabelecidos. A própria Mariana reconhece-se vencida na tarefa de fazer a irmã voltar para casa-grande: “Bela parece normal, coerente, dona-de-casa que choca um café novo, coado para visita. Até uma nuvem de paz lhe cobre o corpo e os gestos. Certo, e errado. Tocou-a com golpe que conta

pontos em treino de esgrima: fantasia!” (AC, p. 61). Ao vencer Mariana e ultrapassar de uma vez por todas através o véu que separa o conhecido do desconhecido, ou seja, na “viagem de câmera lenta, filme invertido, água esmagada pelo salto devolvendo o mergulhador ao trampolim” (AC, p. 62).

### **2.3.1. Tia Mariota: uma representação da deusa Ártemis e do arquétipo da feiticeira**

Como destacado anteriormente, tia Mariota metaforiza o auxílio do sobrenatural, uma Velha Sábia ou auxiliar de travessia no contexto da trajetória heroica de Isabel. Porém, algumas de suas características nos possibilita relacioná-la também à deusa Ártemis. Para Backés (2005, p. 95), essa figura divina encerra aspectos diversos que são muitas vezes contraditórios, mas é sobretudo a sua relação com as ervas e com o parto - Ártemis é considerada a protetora das parturientes apesar da sua virgindade - que identificaremos como reflexo dessa deusa na personagem da tia de Isabel.

Tia Mariota acompanha Isabel desde a sua infância. Nos momentos de dor e sofrimento, é a ela que o psiquismo de Isabel recorre. Aquela tia que “vinha da terra dos anjos (...) para o Rio de Janeiro” (AC, p. 55) era fundamental para ajudar a aplacar os sofrimentos da menina. A relação delas era tão forte que Isabel a tinha como mãe, conforme podemos constatar no trecho a seguir: “Descubro agora, que você foi mais minha mãe do que a casada com meu pai Damião” (AC, p.55).

A deusa Ártemis, muitas vezes simbolizada por uma abelha, remete, segundo Neumann (p. 233), à potência feminina da natureza, aos reinos vegetal e animal. A primeira identificação de Mariota com essa deusa é a mala verde-bandeira que ela traz consigo e que Isabel guarda como um tesouro até o momento presente da narrativa. A cor da mala é significativa e nos possibilita essa inferência porque o verde é, em si, um símbolo da relação do feminino com as forças da natureza.

Além disso, a visita da solteirona tinha o propósito de auxiliar a cunhada depois do parto, dedicando-se totalmente aos cuidados dos gêmeos recém nascidos. Aqui fica explícita a relação entre tia Mariota e a deusa protetora das parturientes, que os latinos nomearam de Diana.

Devemos ressaltar que, segundo Backés (2005, p. 96), a presença da deusa

Ártemis supõe um cenário de comparsas, ou seja, uma paisagem de jovens companheiras de jogos. Na narrativa de Paim, a chegada da cunhada para partilhar o peso da casa anima a mãe de Isabel, que abraça Mariota e vai logo “desfiando os nomes dos sobrinhos” (AC, p. 54). Para nós, o abraço das duas exemplifica o comportamento de camaradagem entre a deusa e suas comparsas.

Neumann (2006, p. 245), por sua vez, destaca a imagem de Ártemis como um espírito feminino divino que “resplandece de forma caridosa e maternal sobre os caminhos do bem e do mal, do justo e do injusto, por igual”. Este pesquisador ressalta ainda que Ártemis escolhe seus favoritos, e esses desfrutam dos mimos que ela proporciona. Como citado anteriormente, Isabel ressentida pela falta de carinho da mãe focaliza a sua necessidade de afeto materno na tia. O amor que Isabel sentia por ela era tamanho que coube a tia, não a mãe biológica, seu primeiro corte de vestido. Tia Mariota retribuía o carinho da sobrinha na mesma medida. Segundo Isabel, “a metade de sua fruta [a metade do amor da tia] me coube em preferência. [...] Somente comigo conversava” (AC, p. 55).

Rememorando algumas lendas na qual a deusa citada figura, Backés (2005, p. 95), chega a conclusão de que embora ela crie ou resolva intrigas, Ártemis nunca faz parte de seu desenvolvimento. Na narrativa, tia Mariota também não interferiu na decisão de Damião de fazer de Isabel aprendiz de costureira. A ausência da tia neste fatídico episódio é tão marcante para protagonista que ela pensa: “Você presente, tia Mariota, naquela mesa de decisão, meu caminho outro teria sido, [...] Sua voz teria punido pela minha sorte, ausente, fiquei entregue as formigas de asa” (AC, p. 56).

Ainda de acordo com Backés (2005, p. 96), Ártemis também pode ser envolvida nas práticas de feitiçaria. Segundo Gaborit, Guesdon e Caporal (2005, p. 348), o arquétipo da feiticeira nos persegue e nos seduz, embora esteja encoberto pela sombra dos nossos medos. A opinião dessas pesquisadoras apóia-se no fato de que apesar de exímias cozinheiras e mulheres de bons préstimos, elas possuem um poder avassalador sobre as ervas e os ciclos de vida, conhecimento pagão que a igreja judaico-cristã buscou aplacar com toda força, sobretudo através da inquisição, momento histórico em que muitas mulheres, vistas como feiticeiras, eram perseguidas e queimadas vivas por seu saber paralelo e marginal.

O domínio das ervas por parte de tia Mariota é um outro fator que nos possibilita associá-la com a imagem da feiticeira e, conseqüentemente, com Ártemis. Segundo o irmão Damião, “Mariota plantava ervas, preparava remédio no tacho de cobre. Célebre seu xarope

de jurubeba. 'Na terceira colherada, a ronqueira do peito foge como o diabo da cruz'" (AC, p. 55). O irmão orgulhoso trazia as mudas das flores solicitadas por Mariota dos subúrbios de longe e ela armava "uma fileira deles, os galhos espichando o muro baixo dos fundos, escondendo de olhos espíões a vida da família" (AC, p. 55).

Como pode ser lido na citação anterior, tia Mariota tem o cuidado de esconder suas ervas dos vizinhos, o que reforça a ideia da feiticeira como um ser socialmente temido e marginalizado. Isso porque as feiticeiras que outrora figuraram como personagens positivas e como um agente de harmonia, foram "pouco a pouco fragmentando-se em valores negativos sob a pressão dos homens e das religiões" (GABORIT; GUESDON et CAPORAL, 2005, p. 349). Com a queda do matriarcado e o advento do cristianismo, as feiticeiras passaram a ser vistas como noivas do diabo, ou seja como seres ligados a forças obscuras, a antítese imagem idealizada da mulher. O poder da feiticeira era ameaçador, pois ela era detentora de conhecimentos perigosos à nova ordem: ela era capaz de falar de amor às moças solteiras, revelar certos segredos às mulheres estereis e fazer aborto escondido naquelas que não queriam ser apontadas em público (GABORIT; GUESDON et CAPORAL, 2005, p. 351).

Para nós, mostrar tia Mariota como uma feiticeira conhecedora de ervas é um resgate da sabedoria feminina, característica marcante da obra de Alina Paim. Como escritora feminista, Paim quebra tabus e revela características negligenciadas do Feminino, ratificando a continuidade do mito e o resgate de facetas da mulher que patriarcado tentou apagar. Além do aspecto sábio do feminino que busca cura nas forças da natureza, a imagem da feiticeira também remonta a etapas do ciclo da vida que a nossa sociedade busca esquecer: a velhice e a morte, temas amplamente explorados em *A correnteza*, através da personagem Isabel. No contexto da narrativa, o aparecimento de tia Mariota tanto nos sonhos de Isabel como numa releitura da deusa Ártemis reavivam a importância do resgate do feminino perdido.

Acordada, Isabel vê a passageira relampeante do sonho sentada ao seu lado, em carne e osso, "pessoa viva" (AC, p. 56). Assim, confessa: "Seus arbustos crescem de novo, tia Mariota. Plantados por mim guardam um oitão de minha casa" (AC, p. 55). Como veremos em seguida, a sabedoria da tia representadas pela mala verde e pelos arbustos que voltam a crescer na casa de Isabel serão elementos importantes no processo de resgate das memórias de Isabel na casa grande.

#### 2.4. O quarto dos fundos como o ventre da baleia

O esquema campbelliano da Jornada do herói estabelece que a passagem pelo limiar equivale a uma passagem para a esfera de renascimento. Neste estágio o herói em vez de conquistar e aplacar a força do limiar, é jogado no desconhecido, dando a impressão de que morreu (CAMPBELL, 2007, p. 91). Seu desaparecimento corresponde à entrada do fiel no templo onde ele será revivificado pela lembrança de quem e do que é.

Como vimos anteriormente, para penetrar neste ambiente, Isabel precisou vencer as insistências de Mariana, representação do guardião do limiar, de que veranejar na garagem dos fundos era tolice. Para Campbell (2007, p. 92-3), os guardiões do limiar têm a função de afastar aqueles sujeitos que são incapazes de “encontrar os silêncios mais elevados do interior do templo”. Ainda segundo esse mitólogo, uma vez dentro do templo, o devoto morre para temporalidade e retorna ao Útero do Mundo.

É curioso ressaltar que Isabel escolhe ficar no quarto dos fundos para montar guarda a casa, ou seja, ela não deseja fugir da casa, mas ficar próxima dela para que pouco a pouco possa conhecê-la e revisité-la. Assim, o veraneio de Isabel que se inicia na garagem continua até que ela tenha penetrado e percorrido toda a sua extensão de modo que a casa como um todo constitui o ventre da baleia, local onde ela enfrentará seus monstros.

Isabel entra num estágio de concentração e renovação da vida. Nesse período Isabel fazia passeios diários em volta da casa, ela via as janelas e portas fechadas, ouvia “o telefone a ganir faminto nas entranhas do vazio” (AC, p. 49), mas não cedia as solicitações, permanecia no seu veraneio. Contornando o oitão sem portas percebia que as cortinas cerradas detinham a claridade na barreira de vidraças, “nenhuma réstia a perfurar as camas” (AC, p. 49). Tomando o caminho da direita, defendia “a face e os olhos dos galhos mais ousados, brotos ladrões condenados à poda” (AC, p. 49).

A descrição que Isabel faz da casa remete a constituição da psique humana que segundo Von-Franz (2008, p. 211), pode ser comparada a uma esfera com uma zona brilhante que representa a consciência e uma parte escura que ilustra a parte inconsciente ou o que não conhecemos. Para protagonista, a volta em torno da casa era ora em sol, o que para nós representa a luz e aquilo do que ela era consciente, ora em sombra, aquilo que embora parte dela, permanece desconhecido ou na escuridão. Essas passagens demonstram claramente a necessidade de Isabel de conhecer a origem da casa e assim fazê-la iluminar-se por completo.

Nesses passeios, ela tinha a certeza de que havia criado um bosque particular e “metia-se nele, botânico perdido que iria descobrir árvores desconhecidas do mundo” (AC, p. 50).

A leitura da casa de Isabel virando metros quadrados de vida corrobora com a visão simbólica da casa apresentada por Chevalier e Gheerbrant (1991, p. 196-7). Para esses pesquisadores, a casa é a própria imagem do universo ou um símbolo cósmico. Eles revelam ainda que no budismo há, inclusive, a identificação do corpo com a casa. Citando Bachelard, Chevalier e Gheerbrant afirmam que a casa significa o ser interior. “Seus andares, seu porão e sótão simbolizam diversos estados da alma. O porão corresponde ao inconsciente, o sótão, à elevação espiritual”. Essa interpretação é especialmente importante no contexto da narrativa porque podemos considerar o quarto acima da garagem como um sótão. Assim, Isabel inicia a sua viagem no local mais apropriado para elevação espiritual que veremos acontecer.

Não podemos esquecer, porém, que a casa também surge diante da protagonista como “um morro branco talvez não construído, bojudo que estufou do chão num vômito de fogo. Casa vulcânica” (AC, p. 49). Ou seja, a casa-grande constitui sobretudo o grande monstro que Isabel deve enfrentar. As memórias que ela suscita são por sua vez seu caminho de provas. Somente vivenciando suas lembranças Isabel será capaz de aniquilar o seu ego, entrar e sair do dragão como uma rainha que circula pelos cômodos do seu palácio. Esse processo de purgação equivalerá ao ato simbólico de fragmentação da carne para renovação do mundo.

Essa característica da casa como um símbolo ambivalente também é descrita por Gaston Bachelard (1990). Para ele, ao mesmo tempo que a casa engloba aspectos relativos à mãe: solidez e aconchego de que todos precisamos, também traz em si alguns aspectos assustadores, capazes de perturbar a mente do sonhador. A casa que nasceu da busca de amor e reconhecimento, ou seja, características geralmente provenientes da mãe, mas que Isabel não desfrutou, passou de ninho à casa-útero, palco em que Isabel fica cara a cara com seus monstros na escuridão da noite (e da alma).

Neste sentido, podemos dizer que a casa se insinua na travessia da protagonista primeiramente como uma representação da sombra no seu aspecto nefasto referente à cobiça, inveja e violência. O desejo de possuir a casa própria, comum ao ser humano, é o motivo pelo qual Isabel despreza a família inteira, trabalha exaustivamente de domingo a domingo e ainda se prostitui durante sete anos na intenção de acelerar a compra de um terreno grande o suficiente para abrigar sua casa 'virgem'. Essa obsessão pelo poder é um reflexo dos ideais que

modelam o ego, fruto da sociedade, da família ou de grupos; demonstra que o modo de ser de Isabel é característico da cultura pertinente à sociedade capitalista.

## 2.5. O caminho de provas

Joseph Campbell (2007, p. 102), assinala que “tendo cruzado o limiar, o herói caminha por uma paisagem onírica povoada por formas curiosamente fluidas e ambíguas, na qual deve sobreviver a uma sucessão de provas”. Do ponto de vista psicológico as tarefas difíceis, sacrifícios e provações presentes nos mitos representam uma passagem para dentro, ou seja, a descida ao mundo inferior metaforiza o ego em busca da luz (Self), o processo de individuação.

Depois da visita de Mariana, Isabel faz reflexões que ilustram claramente essa etapa da sua jornada:

Este raciocínio de Isabel é reforçado ainda por uma segunda passagem do texto: “Desde quando estou descendo? Nas catacumbas se agacham os fantasmas, reunidos em tribo. Quem, o cacique? Augusto, certamente” (AC, 173).

Isabel experimenta o que Campbell (2007, p. 104) entende como estágio mais difícil da aventura: “quando as profundezas do mundo inferior e suas notáveis manifestações se abrem diante dele [do herói]”. Essa etapa, também interpretada como a fase da “purificação do eu”, acarreta purificação e humildade. As energias e interesses concentram-se em coisas transcendentais, o que para aquele mitólogo, em termos modernos, “trata-se do processo de dissolução, transcendência ou transmutação das imagens infantis do nosso passado pessoal” (2007, p. 105). Isabel, que sempre se considerou uma mulher forte, percebe que suas reflexões levam-na a uma mudança de comportamento, por isso questiona-se: “Perdi a fortaleza? Aprendi o remorso? Me abalou tanto o pesadelo, a chuva a trotar com os passos de Augusto, o choro que não existia clamando no escuro?” (AC, p. 69).

Em seu caminho de provas, Isabel confrontar-se-á com a sua sombra, porção da psique que quando projetada pela mente consciente do indivíduo contém os aspectos ocultos, reprimidos e desfavoráveis da sua personalidade. É difícil descrever em termos gerais como um indivíduo chega a reconhecer sua própria sombra, pois esse processo acontece de maneira individual. É sabido, porém, que as fantasias da sombra geralmente se referem ao sexo,

dinheiro e poder, o que justifica o antigo posicionamento da protagonista em dar vazão ao prazer que sentia em ‘engordar’ o saldo bancário que geraria a casa.

No nas lembranças que Isabel guarda do passado, suas ações haviam servido apenas para ocultar sua sombra e vivenciar um processo de identificação tão forte com sua persona, que ela não era capaz de enxergar o seu lado obscuro. Mas a partir do momento que ela se abre para o processo de individuação em que vive, Isabel assume a sua parcela de culpa nos acontecimentos que julgou consequências inocentes de seus atos, submete-se à purgação e entrega-se à descida pelo mundo inferior que equivale à passagem pelos portais da metamorfose.

### **2.5.1. O espelho de Narciso**

A primeira porção sombria que Isabel revisita é a origem do desejo de possuir uma casa. Voltando-se completamente para o passado, a protagonista se vê na sala do Bispo, diante do espelho cujos “dourados lhe invadem a alma com violento poder de bruxaria” (AC, p. 71). Isabel descobre o que Mariana já sabia: “a raiz do destino de Bela fincou-se no desagravo do Bispo” (AC, p. 66).

Ao ver na casa do bispo que “a riqueza explodia em tudo” (AC, p. 72), Isabel sente-se injustiçada: “Que tamanho tem um palácio todo? Só o salão, tão grande! Bispo é sozinho, sem mulher nem filhos. [...] Quando respira, abarrotta-se de ar novinho, não chupa o sopro do pulmão dos outros” (AC, p. 72). Ela, ao contrário, sentia que “o peito se oprimia como se uma poeira feita da respiração de todos os irmãos, da mãe, do pai e tia Mariota fforasse por dentro, pesando no coração” (AC, p. 72). A opressão que o contraste entre a pobreza e a opulência causava-lhe gera o desejo de ter uma casa “de um grande menor, de paredes altas, janelas rasgadas, cortinas luzes que se acendessem mais de uma, tapete, mesmo simples pedaço que cobrisse o meio do soalho” (AC, p. 72). Isabel lembra ainda que nesse dia não valorizava uma casa oriunda da venda de sua alma ao Satanás, queria uma casa “com a graça de Deus, um Sagrado Coração entronizado na sala, luz votiva noite e dia” (AC, p. 73). Mas recorda também que no mesmo dia, vendo seu rosto penetrar espelho adentro, “dois olhos muito grandes, fundos de cobiça, escuros da riqueza que a cercava, olharam para ela mesma, estrangeira que mede estrangeira” (AC, p. 73).

Nos dias que seguiram a visita à casa do bispo, Isabel ficou confusa: a casa pequena em que morava parecia-lhe ainda menor,

as paredes manchadas do reboco caído, mais sujas e tristonhas. Teve pena do pai, da mãe, de tia Mariota, de cada um dos irmãos que com ela iam comendo, morando, chorando e crescendo. Casa escura porque sobre ela se premia a sombra do palácio, sombra de montanha a acalentar um espelho de bordas de ouro (AC, p. 73).

Essas lembranças permitem que a protagonista chegue a uma conclusão interessante: “O espelho me dobra, não é a reza” (AC, p. 71). Diante dessa constatação, cabe-nos algumas reflexões sobre as implicações simbólicas do espelho dourado capaz de enfeitá-la na infância.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (1991, p. 393), o espelho reflete “a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência”. Esta afirmação nos permite inferir que, olhando para o espelho do bispo, Isabel descobriu a cobiça e a vontade de poder do coração revelados nos olhos negros que viu e não compreendeu a tempo. O espelho do bispo pode ser relacionado também ao espelho mágico dos Ts'in que, comparado ao espelho do Dharma budista, “mostra a causa dos atos passados” (CHEVALIER e GHEEBRANT, 1991, p. 394). Há ainda o registro do Kagami, ou espelho japonês, que provoca a “reflexão de si na consciência” (CHEVALIER e GHEEBRANT, 1991, p. 395), símbolo que se coaduna ao papel do espelho no momento em que Isabel vivencia sua jornada heroica. A imagem do espelho guarda ainda o aspecto numinoso do “terror que inspira o conhecimento de si” (CHEVALIER e GHEEBRANT, 1991, p. 396), resultando da trajetória da protagonista.

A relação de Isabel com espelho desperta também reflexões acerca do mito de Narciso, um jovem belo, mas muito orgulhoso que permanece insensível ao amor. No mito original, uma ninfa ressentida pede a deusa Nêmesis que castigue Narciso fazendo com que ele ame sem jamais possuir o objeto do seu amor. Assim, depois de ver seu reflexo numa fonte, Narciso apaixona-se pela própria imagem e sem saber, deseja a si mesmo. Tomado por uma paixão arrebatadora, esquece de comer e começa a definhar. Quando percebe que ama a própria imagem, morre e torna-se uma flor de miolo arroxeadado e pétalas brancas. Nesse contexto, Narciso é punido por ter se recusado a amar.

Na narrativa de Paim, podemos dizer que Isabel se apaixona pela riqueza, pelo poder e pela opulência. Assim consome todas as suas energias e tal qual Narciso definha para o amor e para vida espiritual, pois contrai um casamento sem amor, tem filhos, mas não

dispensa-lhes carinho e ainda prostitui-se, tudo para poder comprar e mobiliar a casa que nasce da espiadela no espelho dourado do Bispo.

Além disso, ao perceber que viveu exclusivamente para casa e acabou sozinha dentro de uma casa-jaula, Isabel deseja fugir e recuperar o tempo perdido em vão: morre apedrejada, “todo o corpo rijo, morto de qualquer ação, pregado na parede, jungido à casa-grande” (AC, p. 230), o que prova que ela não consegue desprender-se do reflexo que o espelho forneceu-lhe. Em *A correnteza*, Isabel parece ser punida por ter se afastado dos esplendores da vida e por ter se apaixonado pela riqueza e pelo poder. Adorando a casa, Isabel sofre inutilmente e chora por ter de viver na solidão.

Saindo um pouco da esfera mítica, cabe-nos ressaltar que o espelho possui ainda um importante papel ao longo de todo o processo de individuação de Isabel. Em todas as suas aparições, ele representa para protagonista um instrumento de iluminação. Isso se deve ao fato de o espelho guardar em seu simbolismo uma representação da sabedoria, do conhecimento e da palavra celeste que reflete a manifestação criativa, sendo, portanto, um símbolo sélfico. Vimos anteriormente que no episódio da chuva, quando um raio azul ilumina o espelho, Isabel deposita nele a culpa pela sua solidão. Nesta ocasião a protagonista afirma: “foi em você que eu me perdi” (AC, p. 8), frase que talvez não compreenda por completo, mas que ganha força ao longo da análise existencial. Conforme Isabel aprofunda suas reflexões, veremos que a relação entre ela e o espelho se intensificará e que o espelho continuará oferecendo pistas valiosas para sua transformação.

Depois de ter passado a madrugada com as lembranças do espelho, Isabel dá indícios de que essa havia sido apenas a primeira batalha enfrentada, o início de um longo caminho de provas que ela deseja continuar percorrendo mesmo sem saber aonde vai chegar:

Entrei mesmo no fim do credo, na remissão do pecado e na ressurreição da carne? [...] minha vista foi atraída pela mesa dos copos, comecei a montar a ponte sobre as águas. Minha vida, um rio? Margem esquerda a casa, margem direita a garagem com a infância. [...] E quando a ponte estiver de tráfego, que vai ser de mim? Onde chegarei? (AC, p. 74).

O fato de Isabel reconhecer-se perdida no entre-lugar remete-nos à luta entre ego e sombra, ocasião em que as máscaras do ego – a persona - serão forçadas a cair, pois será ‘sacrificado’, visando a atingir a personalidade Total. Segundo Jung, a sombra se representa sempre numa figura do mesmo sexo, talvez por isso, o próximo movimento da protagonista

com relação ao seu passado diga respeito à vingança empreendida contra a irmã Mariana.

### **2.5.2. Uma vingança digna de Medéia**

No dia seguinte, enquanto revolvía os novelos e as tranças de lã, “o fascínio das cores se filtrava de sua retina para o pensamento” (AC, p 75). O segundo fio de memória a que Isabel se apegava era o plano que a conduziu ao casamento com Augusto. Isabel desejava vingar-se de Mariana por não ter podido formar-se professora e o fez roubando o noivo da irmã. Neste sentido encontramos diversos paralelos entre a protagonista e a imagem mítica de Medéia.

No capítulo anterior, destacamos a importância do tema da vingança para o mito de Medéia. A ira desta figura mítica é despertada quando ela se vê obrigada a perder o marido e ainda ser exilada. De forma bastante semelhante, a raiva adormecida de Isabel liberta-se quando, impossibilitada de estudar, ela é obrigada a tornar-se aprendiz de costureira para contribuir com a renda familiar. Para Isabel, o ateliê de costura simbolizava um exílio forçado:

Devia ter havido um ribombo monstruoso que assombrou o firmamento quando do fundo do mar foi se elevando a cordilheira dos Andes. Lição da véspera, a geografia que lhe arrancavam da vida. Tomavam-lhe uma cordilheira e lhe punham entre os dedos a agulha. Da era terciária com Alpes, Andes, Himalaia, atiravam-na dentro da sala de duas janelas de um ateliê de modista (AC, p. 70).

Além de sentir-se roubada naquilo que mais amava, Isabel também sofreu com o medo de não aprender o novo ofício e de encontrar amigas antigas: “os dedos picados, a vista ardendo, o pavor de não acertar. Andava pelas ruas escondendo-se das colegas antigas. Imaginava em que continente estariam, se o professor dera a certeza de que a Lua saiu mesmo da fossa do pacífico” (AC, p. 70). Sentia inveja das antigas companheiras de classe, pois tinha que se conformar em passar as tardes ao lado de meninas sem expressão, “inodoras e sem sabor” (AC, p. 70), afinal, esse tinha sido o destino traçado pelo pai Damião para ela.

Cabe-nos destacar que a raiva e o comportamento posterior de Isabel exemplificam a teoria de Erich Fromm para quem o sentimento de vingança é uma reação espontânea a sofrimentos intensos infligidos a uma pessoa. Na sua concepção, a vingança pode desenvolver-se intensamente quando o indivíduo sente-se lesado gerando um sentimento

sádico e insaciável. Ainda segundo ele, a base para vingança é arcaica, pois o pensamento mágico acreditava que ao destruir o autor do crime, o seu ato seria magicamente desfeito. Dessa forma, para Isabel, vingar-se de Mariana significava apagar a escolha injusta do pai.

Complementando a ideia de que traumas geram comportamentos autodestrutivos, Rinne defende que

a injustiça, suposta ou real, e a perda sofrida, não apenas provocam dor e sofrimento, mas também fazem brotar sentimentos de fraqueza, inferioridade e de ser um brinquete na mão do outro. Vingarse significa, portanto, antes de mais nada, restabelecer a auto-consideração, compensar a perda, recuperar a força e o poder, reconquistar o sentimento de ser capaz de atuar por si próprio e de não ser um brinquete (2005, p. 132).

O ciúme pela escolha de Mariana, faz com que Isabel, que já tinha consciência da sua inferioridade social e financeira, desenvolva também um sentimento inconsciente de baixa-estima que potencializa o sentimento de vingança. Isso se justifica porque, de acordo com Rinne,

o ciúme tem algo de letal, antes de tudo, para o próprio ciumento; não se trata de uma emoção inequívoca, claramente compreensível, mas de um acervo de sentimentos negativos e torturantes: medo de perder o amor e a intimidade; inveja da maior liberdade e do sentimento mais forte de autovalorização que se imagina que o parceiro ou rival tem; dúvidas sobre si próprio; sentimento de impotência, de dependência e da própria falta de valor (2005, p. 69-70).

Essa afirmação explica o motivo pelo qual o sonho de Isabel ter uma casa solidifica-se e ganha proporções megalomaníacas depois da escolha de Mariana de continuar os estudos. A casa “de um grande menor” não seria suficiente para aplacar as necessidades inconscientes de auto-afirmação. Para esconder seu sentimento de inferioridade, a casa sonhada precisaria ser muito maior e caber, por exemplo, três moradias iguais a do pai Damião.

Como o sonho tornou-se grande demais, os esforços para alcançá-lo foram sobre-humanos e levaram a protagonista à exaustão e a situação de semi-loucura narrada nas páginas iniciais da narrativa. Somente depois de percorrer grande parte da estrada do autoconhecimento, Isabel torna-se capaz de reconhecer que fincou a vontade de ter uma casa no chão do orgulho nascido a partir da humilhação de ter que trocar as adoráveis aulas de geografia pelo ateliê da modista.

Cabe-nos destacar ainda que embora percebamos em Isabel a marca da vingança como um comportamento arquetípico que remete a imagem mítica de Medéia, existe uma diferença significativa entre essas duas mulheres. Medéia, por ser um símbolo do período de transição do matriarcado para o patriarcado, chama atenção para a progressiva desvalorização do papel da mulher na sociedade. Isabel, embora também seja a representação de uma mulher que não cabe numa sociedade androcêntrica, revela com muito mais força as condições sociais e econômicas injustas nas quais um pai precisa optar por uma das filhas para permanecer na escola.

Essa conclusão nos permite inferir que a reatualização do mito de Medéia nesta narrativa atende aos apelos autorais por uma sociedade mais justa na qual todos os seus “filhos” tenham iguais direitos de acesso à educação e à moradia de qualidade. A vingança de Isabel é a forma encontrada por ela de reclamar seus direitos. No contexto da narrativa, Isabel queria ter as mesmas oportunidades que a irmã. Para nós, o mito ganha esses contornos na obra porque além de Alina Paim ser uma escritora assumidamente comunista, ele é reatualizado num período em que capitalismo e comunismo ainda disputam de forma velada a soberania no mundo, o que prova a teoria de Jung de que o escritor (re)elabora os mitos antigos de acordo com seus anseios e com as necessidades de seu tempo.

Apesar desta diferença de causa e de objetivo, os meios utilizados e os fins alcançados por ambas são bastante semelhantes. Empenhada em vingar-se de Mariana, Isabel encarna o espírito de resistência e poder inerentes a Medéia acabando igualmente degradada e sozinha, depois de ter permitido a morte em carne ou em espírito dos filhos, fato que destacaremos posteriormente.

Tal qual Medéia, a raiva e a sede de vingança da protagonista contra a família e contra sua condição social fizeram dela uma agressora da própria integridade. Tomada pela vontade de mostrar-se igual ou superior a irmã por quem foi preterida, Isabel cai numa depressão autodestrutiva, e pensando destruir quem se mete em seu caminho, destrói a si mesma. Essa característica de Isabel fascina porque encarnando o direito de vingança “ela é o espelho escuro em que todos nós nos deveríamos contemplar para reconhecer como ferimos nossa condição humana, persistindo em falsos ideais” (RINNE, 2005, p. 18). A vingança de Isabel é ao mesmo tempo uma crítica à filosofia capitalista que exclui e ao comportamento adotado por muitas pessoas feridas por uma sociedade que incentiva à busca material como saída para todos os problemas.

O conflito entre Isabel e Mariana retoma também outro tema bastante comum na mitologia universal: o da rivalidade entre irmãos. Philippe Sellier (In: BRUNEL, 1998, p. 143) afirma que, ao longo do século XX, o tema da rivalidade fraterna, comum aos livros da Gênese, eclode nas narrativas com a representação de conflitos menos profundos e nada sacros como a paixão de irmãos pela mesma mulher; ou na pele de adolescentes mal-amados que se enfurecem contra o irmão que acumula as atenções dos pais. Acreditamos que a vingança médica de Isabel contra Mariana reatualiza também este motivo arquetípico, a protagonista mostra-se uma adolescente enfurecida pela escolha do pai que privilegiou a irmã mais velha.

Isabel lembra que antes da escolha do pai ela e a irmã mantinham uma bonita relação de amizade apesar da diferença de cinco anos de idade entre as duas. Fazendo uma retrospectiva da trajetória percorrida por elas até chegar a velhice como duas desconhecidas, Isabel identifica-se com Jacó, personagem bíblica que durante sete anos serviu a Labão para casar com sua filha Raquel.

Acerca dessa história, importa-nos saber que Deus havia prometido a Isaac uma descendência numerosa da qual nasceria o Messias. Porém, depois de vinte anos de casamento, sua esposa Rebeca ainda não havia engravidado. Quando Rebeca recebe a graça de ser mãe, gera filhos gêmeos, Esaú e Jacó. Como Esaú nasce minutos antes do irmão, ele é considerado o primogênito, e por conseguinte, o herdeiro das promessas de Deus. Os dois irmãos crescem de forma bem diferente, Esaú ama a natureza e a caça, e Jacó, calado e caseiro, doava-se a agricultura. Eles competiam pela herança de seu pai, mas Jacó, demonstrando-se um excelente estrategista, recebe as bênçãos que, por opção de Isaac e por direito de primogenitura, destinar-se-iam a Esaú.

Para consegui-lá Jacó aproveita a ausência de Esaú e a fraqueza do pai cego, se passa pelo irmão e rouba a herança divina. Nessa empreitada, Jacó conta com o auxílio da sua mãe que veste-lhe com as roupas de Esaú e cozinha um pouco de cabra. Isaac, enganado pelo filho mais novo e pela esposa, confere a Jacó sua benção e herança material de forma irrevogável. Quando Esaú descobre o acontecido, ameaça matar o irmão, mas Rebeca intervém novamente e pede a Jacó que parta em busca de parentes próximos até que a ira de Esaú diminua. Ao chegar ao seu destino, Jacó apaixona-se por Raquel, porém, para conquistar o direito de desposá-la, tem que trabalhar por sete anos para Labão e casar-se primeiro com Lia, irmã mais velha de Raquel. Somente depois de vinte anos, Jacó decide procurar seu

irmão, que, para sua surpresa, recebe-lhe de braços abertos.

Na narrativa de Paim, a astúcia de Isabel (Jacó) faz-se representar no 'roubo' do noivo de Mariana, que por conseguinte, indica o furto de sua descendência. Augusto, um homem bom e inocente, cai na armadilha preparada por Isabel. Tira-lhe a virgindade e busca, por honestidade, o pai Damião para consertar seu erro, ou seja, romper o noivado com Mariana e reparar a honra de Isabel. Mariana, por sua vez, depois de se revoltar contra a irmã, muda-se para o interior com o intuito de esquecer o ocorrido e trabalhar. Porém, para surpresa de Isabel, ela reaparece depois da morte de pai Damião disposta a perdoá-la, visitando sua casa toda sexta-feira.

Do ponto de vista psicológico e espiritual, Robert Couffignal, citando Pierre Emmanuel, afirma que a história de Jacó é um exemplo arquetípico, pois “todo homem é Jacó, Jacó seja qual for, destinado a passar pelo sofrimento antes de renascer para verdade” (In: BRUNEL (org.), 1998, p. 512). Para ele,

tal como acontece com Jacó, o homem moderno está sempre sob o ataque e uma ameaça de morte que vem do exterior, ao mesmo tempo que, em seu interior, experimenta um enfrentamento não menos estafante entre o instinto de morte e a aspiração à vida, entre o espírito de mentira e o espírito de verdade; para integrar o espírito, é preciso passar pela provas de iniciação, ao termo da qual o homem poderá “pôr-se de pé”, receberá um nome novo, como Jacó que renasceu chamando-se Israel (1998, p. 512).

De forma semelhante a Jacó, durante grande parte de sua vida Isabel lutou de forma consciente contra aquilo que ela compreendeu como ameaças de morte espiritual, ou seja, a impossibilidade de frequentar a escola, o não-reconhecimento de suas qualidades e, como veremos mais adiante, as imposições do destino para que o dinheiro arrecadado com a costura fosse gasto com coisas outras que não a construção da casa. Porém, as batalhas externas não foram as mais difíceis de suportar. Inconscientemente, Isabel passou a vida esbarrando em sentimentos contraditórios de vingança que correspondem a uma falsa aspiração da vida e um instinto real de morte.

A disputa entre Isabel e Mariana recorda também as atitudes de Caim e Abel, filhos de Adão e Eva. Do ponto de vista cristão, os erros e decisões equivocadas de Adão e Eva e de seu primogênito Caim ecoam nas histórias posteriores de sofrimento da humanidade. Nos relatos bíblicos, depois de crescidos, Caim tornou-se agricultor e Abel pastor de ovelhas. Passado o tempo, ambos apresentam oferendas a Deus. Caim presenteou o Criador com frutas

e Abel com primícias e gorduras de seu rebanho. Deus, entretanto, agradou-se apenas da oferta de Abel. Caim ficou bastante irritado e abatido com a ofensa, o que o levou a atrair o irmão para o campo e matá-lo. Este fato fica registrado como o primeiro relato de homicídio da história da humanidade. Por conseguinte, Caim tornou-se a representação da maldade humana, que o dilúvio visou aplacar. Abel, por sua vez, tornou-se a imagem do homem justo e inocente, levado à morte injustamente como o próprio Cristo.

Como se pode ver, em ambas as narrativas bíblicas, o par de irmãos é marcado por oposições. Essa mesma dinâmica pode ser observada em *A correnteza*. Várias personagens narram as dualidades entre Mariana e Isabel, estando Mariana sempre para a irmã bondosa e Isabel para a irmã má. Na opinião do vizinho Olavo, Isabel era uma mulher indiferente que contrastava com a bondade do marido e da irmã. Embora Olavo reconheça que a cabeça dura de Isabel pode ser admirável, para ele, a vizinha era uma mulher “teimosa, soberba, avarenta” (AC, p. 44), diferentemente da irmã, “pessoa em que saber e educação não formavam carapaça” (AC, p. 42).

As ideias dos filhos Julinda e Ricardo também reforçam a oposição entre Isabel e Mariana. Julinda, por exemplo, acredita que a mãe tinha um coração oco e incapaz de acolher e dar amor. A tia Mariana ao contrário oferecia aconchego. O filho Ricardo, por sua vez, chega a desejar que a esposa Luzia seja a imagem e semelhança da tia, uma mulher “humana”, pois tem medo que ela encante-se pela força e teimosia da mãe. Luzia, aliás, é a única personagem que compreende os motivos de Isabel e transcende os conceitos de bem e mal, para ela, “a mistura das duas é que daria uma mulher completa” (AC, p. 141).

Sto. Agostinho interpreta a dualidade entre Caim e Abel como uma parábola do encaminhamento de todo ser humano. Para ele, “cada um começa por Caim, mas trata-se de tornar-se e manter-se como Abel” (AGOSTINHO apud SELLIER *In*: BRUNEL (org.), 1998, p. 140). Tendo em vista que Isabel aos cinquenta e três anos parte em busca de renascimento espiritual, observamos que *A correnteza* é apenas mais um dos muitos exemplos da teoria de Agostinho.

Os mitos apresentados são materialidades da teoria junguiana que esquematiza o psíquico dentro de um conflito permanente de forças antagônicas, cujo choque provoca impulsos energéticos. As memórias do passado reavivadas pelo reflexo do espelho despertam Isabel do seu estado egocêntrico. Ela pensa na humilhação que causou a irmã e na força que ela teve para perdoá-la: “Quanto tempo levou para engolir o ódio, a perda, a humilhação?”

(AC, p. 87). Também refletiu sobre o sofrimento que causou a Augusto que, tal qual um carneiro, “portou-se de marido e fez filhos, não discutia condições de vida. E ela ditou a lei” (AC, p. 87). Chega a conclusão de que “Augusto e Mariana foram as primeiras coisas pisadas no caminho” (AC, p. 87) e que para realizar seu sonho passou por cima de tudo e de todos. Isabel percebe também que ela e Augusto “tornaram-se camaradas como se fazem fraternos sentenciados da mesma cela” (AC, p. 87), ou seja, Isabel começa a sentir o sonho da casa como um grande fardo.

Ainda refletindo sobre Mariana e sua aparição surpresa depois de anos, lembra que a irmã sofrera tanto quanto ela no episódio da morte de Helinho. Juntas perderam várias noites de sono até o dia do enterro, fato que a faz questionar: “Teria Mariana o dom do perdão?” (AC, p. 88); seria a morte do filho “um castigo de Deus ou patranha do Diabo?” (AC, p. 88). Assim, concluímos que o processo de reavaliação de memórias de Isabel penetra o âmbito do social uma vez que ela busca refletir não só sobre o seu caminho, como também sobre as implicações de suas atitudes na vida daqueles que a cercavam.

Enquanto Isabel experimenta suas memórias, Mariana permanece no intuito de fazer a irmã voltar à consciência e viver conforme as leis do socialmente aceitável. Para isso, marca encontros com Zuleica e vai à tapeçaria Bagdá em busca de respostas. Quando seu Carlos informa que havia enviado telegrama avisando sobre a venda de tapete e de nova encomenda, Mariana se apavora: “o telegrama bradava dinheiro e Bela sem dar sinal. Muito grave a fantasia de objetos passados, tão violenta que abalava valores” (AC, p. 89). Por isso, resolve fazer mais uma visita à irmã. Precisava saber o que Isabel fazia, pois para ela, “estação de águas cabe em quinze ou vinte dias e o veraneio fantasia já se espichava quatro semanas” (AC, p. 89).

Ao ver a irmã abrir a porta de hobby teve a impressão de estar diante da mãe ressuscitada. Isabel fortalecida pelas águas já navegadas protege-se da irmã já na entrada: “Garanto que vem da Tapeçaria Bagdá. Recebi o telegrama. Como falasse em dinheiro e eu não apareci me julgou morta. Cuidado, Mariana. Sua interpretação foi de aço. A psicologia é flexível, não era assim que Augusto dizia?” (AC, p. 93). Assim, Isabel comprova a teoria da irmã de que ela havia realmente mudado de valores, o que para nós significa o despojamento das máscaras sociais e reencontro com o Self. A visita de Mariana reforça o desejo de Isabel de ir cada vez mais ao fundo das suas memórias, o que ilustra a teoria de Campbell (2007, p. 86) de que os guardiões do limiar são “a um só tempo perigosos e distribuidores de poder

mágico”.

## 2.6. Sintonia com o pai

A descida aos infernos ou o enfrentamento do monstro (inconsciente) que Isabel vivencia está associada ao mito do eterno retorno, que corresponde, psicologicamente, à eterna progressão e regressão da energia vital. Nesse processo, tanto a Grande Deusa quanto o Pai Céu incorporam o ciclo de vida-morte-renascimento. James Hollis (1998), destaca que a erosão dos mitos da Grande Mãe Terra e do Pai Céu deixou-nos a tarefa de buscar imagens capazes de guiar e sustentar a alma nos tempos atuais. “Sem esses elos de ligação estamos fadados a uma existência na superficialidade. Para viver a profundidade da existência, como parte de um contexto maior, contamos com a contribuição dos mitos” (HOLLIS, 1998, p. 77).

Depois da visita de Mariana, Isabel dá mais uma volta na casa, observa as ervas de tia Mariota crescerem e imagina os comentários da vizinhança sobre o “desmazelo” do jardim: “Dizem na certa, coitada, bem feito, soberba se paga” (AC, p. 108). Sem se importar com a opinião alheia, pensa:

Louca não estou, dúvida não tenho. Uma extravagância me laçou no campo. De potro novo esperneio contra a corda. Sinto laço me esganando a lembrança, o pensamento, o proceder. Não enxergo do nevoeiro quem segura o extremo da corda. Se perguntasse a Mariana, bem possível que informasse o nome e o sobrenome do domador. Não seria gente, mas palavrão da psicologia, personagem de seu teatro predileto, dela e de Augusto: mente humana, o eterno labirinto (AC, p. 109).

Dotada dessa certeza que remete ao processo de individuação, “Isabel abre o quarto de empregada e o mofo lhe agride o olfato” (AC, p. 109). O quarto, que antes era um mero depósito de coisas inúteis, metaforiza o *tememus*, local obscuro, em que se encontra o monstro (inconsciência). Lá acontecerá mais uma etapa do sacrifício pelo qual Isabel deve passar antes de renovar-se.

Para os antropólogos franceses Hubert e Mauss (2005), o sacrifício é um ato religioso que só pode ser efetuado num meio religioso e por intermédio de agentes essencialmente religiosos. Em geral, antes da cerimônia, nem o sacrificante nem o sacrificador, nem o lugar, nem os instrumentos, nem a vítima tem caráter sacro no grau que convém. Assim, a primeira fase do sacrifício tem por objeto conferir-lhe tal sacralidade. Eles são profanos, e é preciso que mudem de estado; para tanto, são necessários ritos que os

introduzam no mundo sagrado e ali os comprometam conforme a importância do papel que desempenharão durante o ato sagrado. Na concepção daqueles antropólogos, o templo, espaço em que ocorre a cerimônia, é relativamente pequeno e com pouca luz.

As características do quarto dos fundos e da maleta de ferramentas encontradas dentro dele apresentam características que se coadunam com a ideia de transformação de um ambiente profano em um templo sagrado. É manuseando a maleta que “certos objetos fazem a memória pular como se pisasse em ponta de gangorra. Bate longe no tempo. Pai Damião e seu ofício” (AC, p. 109). Para Isabel, as ferramentas assumem as vezes de “conselho de anciãos, em ensino remoto de história sagrada” (AC, p. 112). Neste momento, Isabel vivencia aquilo a que Campbell (2007, p. 107-144) denominou sintonia com o pai e Annis Pratt interpretou como o encontro com as figuras parentais.

No entender de Joseph Campbell (2007, p. 127), para que haja equilíbrio, as imagens da misericórdia e da graça do Pai apresentam-se tão vívidas quanto as da justiça e da ira. No decorrer da nossa análise destacamos que para Isabel a decisão de pai Damião de tirá-la da escola é um dos fatores que gera toda uma vida de trabalho escravo no lombo da Singer para construção da casa tão sonhada. Para ela, a vida como professora teria sido muito mais simples: “professora, ainda uma boa profissão, de exercício ligeiro, cadeiras vagas esperando recém-formadas” (AC, p. 66). Entretanto, nas linhas que se seguem, veremos Isabel reavaliar as memórias não do ponto de vista pessoal e egocêntrico a que estava acostumada, e assim, ela chegará à conclusão que o pai não escolhera Mariana por maldade, mas por necessidade. Isabel entenderá que a decisão de tirá-la da escola foi tão sofrida para ela quanto para ele.

Para Pratt, esse confronto com os pais tanto na realidade, quanto na memória é um momento crucial para a diferenciação psicológica. A heroína precisa chegar a um acordo bem-sucedido com os pais, como figuras da sua memória pessoal. Ainda segundo essa teórica, a diferenciação psicológica só pode ser alcançada pelo distanciamento dos membros e começa com laivos de reflexão.

Campbell (2007, p. 128), entende que “o aspecto ogro do pai é um reflexo do próprio ego da vítima” e que somente “a alma potencialmente adulta é capaz de alcançar uma visão mais equilibrada e realista do pai e, em consequência, do mundo”. O abandono do apego ao próprio ego afasta a crença do deus atormentador e os ogros ameaçadores desaparecem, o que explica o desejo de Isabel de realmente conhecer o pai: “Pai Damião que me acode de tão longe, quem foi você? Que foi para mim? Que fui para você? (AC, p.109).

Do ponto de vista simbólico, o pai é um dos guardiões do tesouro (da vida). A figura do pai, entendido sempre como ‘conselheiro’ e para quem recorremos muitas vezes em momentos de decisão (e proteção), é fundamental no processo de ‘travessia’ psicológica, ou seja, de amadurecimento. Vale observar que o termo “acudir” expresso na fala de Isabel adquire um forte significado, e revela que ela encontra-se em apuros, esquecendo até mesmo o trauma sofrido da infância. Evidencia, acima de tudo, que nem ela, nem a casa, possuem a fortaleza de outrora.

Isabel passa, em termos espirituais, à esfera do pai, o que provoca um radical reajustamento de sua relação emocional com as imagens parentais. Assim, entende que o pai sempre buscou a sobrevivência da família: “engajado na firma, curtia horário, bombeiro-eletricista para qualquer parada. À noite e aos domingos, pegava serviço particular, em freguesia de biscate” (AC, p. 110). Isabel lembra-se também que o coração do pai sempre pendia para ela, mas que

duas vezes ele surrou o próprio coração para decidir minha vida [a vida de Isabel]: na escolha de Mariana, naquela noite de formigas de asa; no bofetão, na manhã em que o sobrenome de Augusto desertou de Mariana para se engatar de último vagão em minha assinatura. Duas vezes pai Damião estrangulou a alma. Esmagou-se. E em cada hora a mão de pilão foi diferente. Quando me tirou da escola era dor de justiça, da justiça do pobre, escolha de miséria menor. Na segunda vez, seu coração teve no fundo do pilão a batida do ódio, foi moído de vergonha. Duas vezes: escolha da miséria, bofetão da desonra. O pilão é que foi sempre e sempre o mesmo, a pobreza (AC, p. 111).

Dessa forma, Isabel abre a sua alma além do terror, “contempla a face do pai e compreende. E, assim, os dois entram em sintonia” (CAMPBELL, 2007, p. 142).

Não é apenas com a imagem do pai que Isabel entra em sintonia. Ela se reconcilia também com a imagem da mãe, perdendo-a pelo grande amor que sentia por Damião. Isabel sempre se mostrou ressentida pelo fato de a mãe amar mais ao marido que aos filhos. Nesse sentido a obra reforça a imagem do pai como um intruso original no paraíso da criança, ou seja, o arquétipo de inimigo a ser vencido. Assim, quando Isabel faz as pazes com o pai, está livre para perdoar a mãe pelo amor que ela sentia pelo marido.

Esta etapa, prevista por Annis Pratt e denominada de encontro com o arquétipo materno, permite que a heroína avance numa fusão favorecedora e numa simbiose de complementaridade com o arquétipo da mãe (PRATT, 1996, p. 208). Esse reencontro toca a figura feminina e maternal da profundidade da psique. Visando absorver e abjurar apenas o

necessário da figura original da mãe e de suas vivências femininas pessoais, Isabel abre-se para um leque de questionamentos que nunca antes tivera coragem de fazer:

Que é felicidade? O muito ou o pouco? O leve ou o pesado? Boa acomodação dos ombros ao fardo de obrigações? Indefinido que ata duas vidas? Felicidade. Aquele cantarolar da mãe espichando no varal o lençol grande para o vento e o sol? Possuíam eles, pai e mãe, a força do amor? Não era a natureza em manobra cega, que lhes fabricava os filhos? (AC, p. 111).

Isabel entende que começou a derramar esse fio quando resolveu “encarar de frente a felicidade” (AC, p. 111-2). Tem a impressão de que o fio que desenrola parece uma “serpente branca” que “se aninhava sobre as chinelas velhas, escondendo-lhe os pés” (AC, p. 111). Conclui que a sua felicidade “se vestiu de casa, jardim, torre, dinheiro” (AC, p. 112), mas se pergunta:

Valeram os anos que estão debaixo da pedra? Tenho a casa e porque não sei as faces da felicidade, a fundura de seus olhos, o bater do coração, o arregaçar do sorriso? Será que me joguei em terra de riqueza, como garimpeiro azarado, que risca o domínio no chão de puro barro, onde semente não brota, e, muito menos, diamante se esconde? (AC, p. 112)

Diante dessas constatações, Isabel compreende que é chegada a hora de analisar a teoria da jaula criada pela única amiga que teve na vida: “preciso de debulhar de grão por grão essa espiga. Uma teoria é um cofre. Teoria da jaula. Augusto teve a dele? E Mariana? Qual? E eu? Será que tenho uma e dentro dela estive e permaneço?” (AC, p. 112). À medida que faz esses questionamentos, Isabel não pode vencer a impressão o fio era uma serpente “subindo das chinelas velhas, crescendo em novelo” (AC, p. 112).

Nesse contexto, o símbolo da serpente é bastante revelador. Para Gheerbrant e Chevalier (1991, p. 814) a serpente encarna a “psique inferior, o psiquismo obscuro, o que é raro, incompreensível, misterioso”. Para eles, este animal sempre surge de uma fenda para cuspir morte ou vida antes de retornar ao invisível, ele tem um aspecto inspirador que fecunda o espírito e assegura a ordem. Assim, a serpente é para Isabel um símbolo revelador e distribuidor de poderes de vida.

Ao sair do quarto, sem alívio no peito, Isabel reconhece que tem medo: “Tenho medo na luz dos sol, como tive medo na escuridão do temporal, naquela noite em tudo começou” (AC, p. 113). E é exatamente no momento que Isabel penetra o que há de mais

sombrio em sua alma – a felicidade não alcançada depois da construção da casa - que ela recebe aquilo que Campbell denomina de auxílio do sobrenatural.

## 2.7. Guias e auxílio do sobrenatural

Para Campbell (2007, p. 74), o herói que aceita o chamado sempre se encontra com uma figura protetora “que fornece ao aventureiro amuletos que o protejam contra as forças titânicas com que ele está prestes a deparar-se”. Como afirmamos anteriormente, tia Mariota figura na narrativa como metáfora do agente protetor. A simples lembrança da tia tem o poder de acalmar a protagonista. Para nós, isso acontece justamente por que Mariota é a única personagem capaz de inspirar proteção a Isabel, já que a tia fora a imagem da mãe bondosa que tivera na infância.

Além disso, no seu veraneio, Isabel leva consigo a mala verde da tia e mantém vivo o cultivo de ervas aprendido com a tia. Vendo as plantas de remédio no fundo da casa Isabel tem certeza de que elas recebem a proteção da tia: “pelas noites, a alma de tia Mariota vigia essa farmácia, excomungando lagartas e formigas, pedindo a presença boa de um sapo, sentinela de lavoura” (AC, p. 108). Entendemos que em termos psicológicos, a preocupação de Isabel para com as plantas representa o desejo de manter a tia por perto. Por outro lado, levando em consideração o simbolismo das ervas, acreditamos que tia Mariota e suas ervas permitem que Isabel tenha acesso a regiões do seu inconsciente que ela jamais havia acessado. É sempre dando voltas na casa e parada diante das ervas da tia que ela reflete sobre aspectos importantes do seu passado. Entretanto, tia Mariota não é a única guardiã no caminho de Isabel.

Depois de um longo tempo afastada da casa-grande Isabel finalmente rega as plantas e abre todas as janelas e portas. Observando o fato, Zuleica conclui que “Dona Isabel regressou da viagem” (AC, p. 113), assim, decide visitá-la levando uma cesta de frutas-do-conde, as preferidas da vizinha. Ao chegar ao portão, percebe que a dona da casa-grande estava fazendo faxina. Apesar da ocupação, para surpresa de Zuleica, Isabel surge pela porta de rosto aberto: “Bons ventos a trazem, Dona Zuleica. Chegou em boa hora, tenho café no banho-maria” (AC, p. 116). Com essas palavras, Isabel puxa Zuleica para dentro de casa como se outra coisa não tivesse feito na vida. O diálogo flui, Isabel mostra-se conhecedora do nome dos filhos da vizinha e da fraqueza de seu Olavo por bolo com calda de abacaxi. As duas

sorriem juntas.

É importante destacar a riqueza da imagem da faxina para o processo de reorganização psíquica da personagem: ela inscreve-se como o reflexo da limpeza espiritual que a protagonista vivencia. Dos quarto dos fundos, Isabel reorganiza suas ideias acerca do passado simbolizado, sobretudo, pela 'casa grande'.

Ao penetrar no quintal, Zuleica observa com curiosidade a garagem cheia de coisas velhas e, Isabel, como se compreendesse que a vizinha buscava uma explicação, informa que todos aqueles móveis estiveram antes em casa de seu pai. A protagonista mostra-se descontraída, faz brincadeiras e responde com franqueza à vizinha, que ainda não sabe o porquê de estar veraneando na infância. Mas ao mesmo tempo que pronuncia essas palavras, “percebeu o começo da verdade, como se as três palavras derradeiras fossem os giros de um segredo de cofre. Na infância veraneando. Foi na saída da infância que me vi na encruzilhada. Por outro caminho, devia ter entrado?” (AC, p. 119), se questiona.

O caráter inspirador que o diálogo com Zuleica proporciona a Isabel permite-nos inferir que ela representa na narrativa um importante guia de travessia. As perguntas inocentes de Zuleica fornecem importantes senhas a Isabel. Através delas, a protagonista chega a conclusões valiosas. Além disso, depois da visita citada, Zuleica se faz de amiga e aliada pois ajuda a barrar as insistências de Mariana em trazer Isabel de volta à casa-grande. Zuleica fica impressionada com a lucidez da vizinha e apaga toda a imagem ruim que fazia dela. Ela sabe que depois da visita, nem Olavo nem Mariana seriam capazes de convencê-la de que Isabel estava doida ou com problemas. Assim, oferece-se para faxinar junto com a “nova” vizinha.

O oferecimento faz com que Isabel lembre-se da tia, sempre disposta a ajudar, ou seja, para Isabel Zuleica e tia Mariota são personagens capazes de fornecer auxílio. Com a ajuda de Zuleica, a amiga bondosa, Isabel ganha forças para penetrar mais uma vez na casa-grande, o Outro lado de si mesma.

Ao chegar em casa, Zuleica telefona para dar boas novas a Mariana. Conta que fora testemunha de que Isabel não está louca, ao contrário, “goza de tino perfeito, nunca esteve tão certa e ajuizada. Se alguma vez sua idéia andou atrapalhada foi no tempo da soberba e do orgulho” (AC, p. 125-6). Zuleica afirma ainda que o veraneio no quarto dos fundos “foi um sopro do anjo-da-guarda. [Isabel] Perdeu a pabulagem, fala e diz o que nunca falou nem disse nesses anos todos” (AC, p. 125). Entretanto, do outro lado da linha, Mariana ouve com incredulidade. Percebendo a resistência dela em acreditar nos fatos narrados,

Zuleica se aborrece e pede a Mariana para não seguir com os planos de avisar aos filhos de Isabel sobre seu veraneio. A vizinha, que compreende o processo de transformação de Isabel, não quer que ninguém venha xeretar ou tentar a qualquer custo trazer Isabel de volta à casa grande. Na intensão de ajudar a nova amiga a permanecer em seu propósito de conhecer-se verdadeiramente, desliga o telefone dizendo: “vou ser amiga de Dona Isabel. Agora tenho a vizinha que pedi aos anjos do céu” (AC, p. 126). O voto de confiança na amizade de Isabel, confirma ser ela, Zuleica, um guia de travessia com quem a Isabel compartilha os êxtases da vida e da morte.

Ao receber a notícia, Mariana mostrando-se um guardião do limiar exemplar, ou seja, daqueles que tem orgulho de se manter dentro dos padrões do socialmente aceitável, fica indignada com os comentários de Zuleica: “Uma subserviente, embrabecera ao ponto de cortar a ligação, sapear fone no gancho como se metesse o braço em inimigo. Parecia possessa, instrumento de macumba onde baixou guia rebelado” (AC, p. 128). Ela mostra-se indignada por ter perdido a aliada nas artes de vigiar a irmã.

Depois da ligação Mariana, muitas vezes citada por Isabel como conhecedora de psicologia, faz referências ao veraneio de Isabel como um momento de auto-análise, o que reforça a nossa hipótese de que Isabel vivencia o seu processo de individuação. Se para ela o analista é “revisor da obra alheia” (AC, p. 129), Isabel é revisora de sua própria vida, pois “Bela não se deitou em divã nenhum, esbraceja no sonho de sua vida inteira, regredindo do epílogo pra a cena primeira” (AC, p. 129). Mas mesmo diante dessa conclusão, Mariana não consegue tirar da cabeça a ideia de visitar a irmã e fazê-la voltar à vida 'normal', motivo pelo qual Zuleica se aborrece e resolve ajudar a vizinha.

No mesmo dia, ao anoitecer, Dona Leocácia, vizinha e médium, aproxima-se de Isabel e lhe relata uma mensagem de Augusto com ordens de ser entregue “quando o dia acaba e a noite começa” (AC, p. 121). Esta aparição inesperada da médium representa outra figura protetora do destino dotada de poder benigno. Leocácia retira da bolsa o papel dobrado e o coloca de leve na palma da mão de Isabel “como se desse a comungar uma hóstia quadrada” (AC, p. 121). Inicialmente Isabel não quis aceitar a mensagem, pensou ser inclusive uma artimanha de Mariana. Mas Dona Leocácia insiste e “vai dobrando-lhe dedo por dedo até a palma de sua mão se fazer fundo de cofre, com a mensagem trancada nele, jóia de propriedade, uma aliança” (AC, p. 122). Antes de partir, reafirma que a mensagem é sim de Augusto, “um espírito de luz” (AC, p. 122) e deseja que as palavras incompreensíveis ouvidas

na sessão “sirvam de força e de valia” (AC, p. 122) a Isabel.

Sentindo as quinas do papel latejarem contra a pele, Isabel adentra a casa deixando-se engolir pela garagem que se oferecia como goela aberta. Esta ilustração sugere a imagem do monstro que está no destino de Isabel, um símbolo da inércia arcaica que deve ser superada. A imagem da goela aberta é uma alusão ao medo que Isabel sente ao lidar com os aspectos da vida que lhe são desconhecidos. Jung afirma que o mito nos coloca em sintonia com o Self. Assim, através dessa experiência (com o monstro), na segunda fase da sua vida, a personagem Isabel terá que ouvir a voz da alma. Do ponto de vista psicológico, o ego precisa se alinhar com as energias cósmicas, de modo que não mais dialogará com a sociedade, mas com o seu Deus interior (Self).

Assim, sentada na austríaca, “decifrou o que Augusto mandava dizer: 'Li todas as folhas do livro. O coração ressuscita’” (AC, p. 123). A mensagem psicografada de Augusto representa

uma promessa de que a paz do Paraíso, conhecida pela primeira vez no interior do útero materno, não se perderá, de que ela suporta o presente e está no futuro e no passado (é tanto ômega como alfa) e de que, embora a onipotência possa parecer ameaçada pela passagem de limiares e pelos despertares da vida, o poder protetor está, para todo o sempre, presente no santuário do coração, e até imanente aos elementos não familiares do mundo, ou apenas por trás deles (CAMPBELL, 2007, p. 76).

Dessa forma, concluímos que Leocácia aparece na narrativa como a mais importante representação do auxiliar do sobrenatural, pois é ela que fornece a Isabel a mensagem-amuleto que a protegerá nas provações que ainda estão por vir. Augusto, por sua vez, ao enviar a mensagem do além, representa o que Annis Pratt (1994, p. 208) denomina de enamorado do mundo verde, ou seja, uma figura imaginária ou real que muitas vezes ajuda as mulheres em pontos difíceis da sua busca.

## 2.8. O marido celeste

Para Joseph Campbell (2007, p. 111), “a aventura última, quando todas as barreiras e ogros foram vencidos, costuma ser representada como um casamento místico (*hierósgamos*) da alma-herói triunfante com a Rainha-Deusa do Mundo”. Tendo em vista que Isabel é uma heroína, ela é quem precisa assumir as vezes de Rainha-Deusa do mundo para

que o hierósgamos se realize. Isso porque ainda segundo este mitólogo,

quando o aventureiro, nesse contexto, é, não um jovem, mas uma jovem, é ela quem, por suas qualidades, sua beleza ou desejo ardente, se mostra apropriada para tornar-se consorte de um imortal. Então, o celeste marido desce até ela e a conduz ao seu leito quer ela queira, quer não. E se ela o tiver evitado, as vendas lhe cairão dos olhos; se o tiver procurado, seu desejo será aplacado.

Entendemos que embora Isabel não possua a jovialidade da “noiva consorte”, o casamento sagrado (*hierosgamos*) se realiza, considerando que, após ter mergulhado no mar da escuridão (inconsciência), resultando na aproximação do ego com o Self, o ressurgimento de Augusto como imagem positiva do animus foi viabilizado. Isso significa que houve um reajuste entre as partes de si mesma, ou seja, o casamento da alma com o animus. Sendo Augusto, a contraparte masculina de Isabel, ele representa a completude do que pode ser compreendido.

Cabe aqui uma pequena interferência feita por Pratt (1994, p. 208), no que concerne ao encontro com o deus erótico por parte da heroína madura. Para ela, esse encontro “tende a ser natural, anti-social, profundamente não conjugal, isento de conteúdo da sombra patriarcalizada”. O ponto de vista de Pratt, embora não contradiga a teoria campbelliana, complementa a nossa análise, pois não sendo Isabel uma jovem, o relacionamento imaginário dela e Augusto mostra-se profundamente não conjugal, uma vez que o falecido marido nunca despertou desejos eróticos na protagonista e encontra-se morto.

Fazendo um paralelo entre a questão mítica e o ponto de vista psicológico, entendemos que a aproximação da protagonista com o animus de forma positiva inicia-se quando ela faz as pazes com o pai e aceita a sua ajuda. Esse é o primeiro passo para que Isabel mude de opinião em relação a Augusto que, como se pode observar na passagem a seguir, é visto até o momento em que a mensagem é recebida como um ente ameaçador:

Bonito o proceder de Augusto. Mal assombrar a casa que odiava. Sair do apagado em que viveu e morreu para se fantasiar de pesadelo, trotar com barulho de temporal, fazer ronda de aguaceiro. E essa invenção agora? Baixar em mesa de espiritismo, mandar mensagem, meter o nome dela na boca do mundo, no cochicho da rua (AC, p. 123).

Isso significa dizer que mesmo Isabel tendo evitado a imagem de Augusto como um precioso guia, ele, como um marido celeste, entende que ela é merecedora de tornar-se sua

consorte, por isso ele “desce dos céus” para fornecer-lhe uma mensagem capaz de fazer com que suas vendas caíam e que os grilhões que a prendem se rompam. O masculino transpessoal que ele simboliza abre frutíferos caminhos a Isabel.

Depois de ler a mensagem de Augusto, Isabel não consegue dormir e pensa em todas as coisas que começaram a persegui-la nas últimas semanas. Mesmo sem querer pensar nos filhos, “a lembrança era renitente, escorraçada voltava sem um fiapo de pudor” (AC, p. 132). Assim, uma a uma as lembranças terríveis do passado vão se apresentando. Isabel, ré e juíza, analisa todas. O infanticídio dos filhos, o fim do noivado de Mariana e seu casamento com Augusto e os anos de prostituição. Isso ilustra a ideia de Franz (2008, p. 257) de que quando a mulher dá atenção aos problemas de seu animus, ela se envolve em bastante sofrimento. Nesses instantes Isabel tem sempre a impressão de que, juntamente com Augusto, lê as páginas da sua vida: “Muito bem Augusto. Pode arrancar essa folha, acabo de ler também. E muito breve, vamos ler as folhas de que tenho medo. A teoria da jaula, os anos debaixo da pedra. Espírito de luz. Que acenda o sol” (AC, p. 137).

Como se pode ler na citação acima, Isabel, que sempre viu o marido como um homem fraco, começa a reconhecer sua grandeza. Isso significa dizer que, em termos psicológicos, Augusto passou por uma sequência de graus correspondentes ao desenvolvimento do animus, passando pelos estágios da força – momento em que se faz representar pelos passos da chuva -, do ato – quando envia uma mensagem psicografada - até chegar à sua configuração superior, verbo e sentido – pois em meio a sua fantasia, Isabel conversa com o marido falecido e confessa os pecados da vida. Assim ele assume a forma de homem do verbo ou do sentido, que conforme Emma Jung,

caracterizam então muito propriamente a direção espiritual, pois verbo e sentido correspondem principalmente às faculdades espirituais. Aqui há, portanto, o animus no sentido mais restrito, compreendido como líder espiritual e como aptidão espiritual da mulher (1995, p. 17-8).

Como veremos adiante, graças a força e a esperança que a mensagem de Augusto confere, Isabel faz reflexões importantes que a levarão a enxergar a casa como uma jaula, o que do ponto de vista psicológico ilustra a capacidade do animus em lançar uma ponte para o Self por meio da atividade criadora (FRANZ, 2008, p. 255). Isabel aceitará a opinião de Augusto de que o seu sonho de construir uma casa era um sonho de aço e tudo isso permitirá

que, ao final da narrativa, Isabel tenha coragem de deixá-la para Mariana e para os filhos, como uma compensação pelos anos de vida roubados, pois ao final da narrativa concluirá que a casa já não importa:

Fiz e vivi pela casa. Tenho a casa e não quero mais a casa. Podia sair agora, de mãos abanando, caminhar pra longe, muito longe, estabelecer moradia debaixo de uma árvore, acolhendo gente para conversar madrugadas sem fim, como estou fazendo agora com a lembrança, dirigida para você, invocando sem crença o espírito de luz da vidente Dona Leocácia, do Cajado do Pastor. Queria ser gente de verdade, eu falando, o outro falando, eu ouvindo o outro ouvindo. Queria brigar, ter esperança, sofrer, chorar, padecer de amor, receber e dar carinho, fazer tudo que não fiz no tempo em que todo meu tempo era para o sonho (AC, p. 216).

A contribuição de Augusto para com o processo de individuação de Isabel ilustra também a teoria Stein, para quem, a mulher atinge as partes mais profundas de sua natureza psicológica quando consegue acessar de forma satisfatória as mensagens do seu animus, porque ele é o arquétipo da adaptação interior.

### **2.8.1. Os infanticídios**

A mensagem de Augusto encoraja Isabel a volta-se novamente o seu caminho de provas, ou seja, para as partes sombrias da sua personalidade. Para Franz (2008, p. 221), “o propósito secreto dessas trevas que se avizinham geralmente é tão invulgar, tão especial e inesperado que, via de regra, só se consegue percebê-lo por meio dos sonhos e das fantasias que brotam do inconsciente”. Isabel “lê” essa parte da sua história como se falasse com a filha Lúcia. Do ponto de vista mítico, essa porção sombria da protagonista retoma as relações entre Isabel e Medéia.

A narrativa de Paim nos permite inferir que mesmo sentindo-se vingada pelo casamento com Augusto, Isabel não consegue desvincular-se da ideia de construir a sua casa. Nesse contexto, a doença inesperada de seu filho Helinho soma-se a narrativa como mais uma grande injustiça que impulsiona Isabel para uma sequência de erros irremediáveis. Depois de trabalhar dia e noite durante seis anos, a protagonista vê suas provisões esvaírem-se em três dias com médicos e medicamentos para salvar o filho. Isabel, que “não conhecia a afronta de perder uma jogada. Lutou de unhas e dentes para salvar o menino” (AC, p. 132), mas todo o esforço foi em vão, pois o menino vem a óbito.

A morte de Helinho tem várias consequências na vida da protagonista. Ela foi o golpe final para que Isabel se distanciasse de si mesma de forma psicótica; reprimisse sentimentos essenciais; e fosse levada ao embotamento e à apatia. Primeiro porque a protagonista tem a impressão de ter perdido dois filhos de uma vez, Helinho e todo o dinheiro arrecadado: “Helinho mamou em seus peitos, era filho de sangue. O dinheiro, também. Um alimentou-se dela meses apenas e a conta com vinte, trinta anos ainda iria a ela se atracar faminta, sugando vida, todos os dias, os serões de sábado, o trabalho de escrava” (AC, p. 133). Depois, a derrota, apesar de todo esforço, acarreta o sentimento de impotência que faz com que Isabel prometa jamais empregar o dinheiro destinado a casa com qualquer coisa. Por isso, na manhã seguinte, ela jogou-se novamente na Singer para abrir nova conta no banco, mesmo com a impressão de que a conta corrente era como uma hiena, “bicho de medo e adoração. Ídolo que devora” (AC, p. 133). O que ela não sabia era que a sua capacidade de luta pela vida de um filho também havia morrido naquele dia.

Quando Lúcia adocece, Isabel mente a todos sobre o dinheiro que dispunha no banco. Ela cumpre com a promessa feita na morte de Helinho e, em consequência, a filha que precisava de cirurgia para se curar de um câncer no ouvido morre. Embora sensível ao perigo de manter a mentira, ela decide sustentá-la com receio de ser considerada uma avarenta: “se deixei pensar que não existia dinheiro, não podia aparecer logo depois dizendo que na minha conta havia como pagar” (AC, p. 134). Além disso, mantinha a esperança de que aconteceria à Lúcia o contrário do que aconteceu a Helinho. Para ela, sua filha preferida seria curada sem que para isso fosse preciso gastar um centavo. Porém, sem a cirurgia Lúcia morre e Isabel se entristece com a perda da filha mais alegre e inteligente, a única que dividia com ela o sonho da casa própria. A atitude de Isabel para com a doença da filha nada mais é que um irromper da sua sombra. Ela é um ato inadvertido, uma decisão errada que ela não tencionava criar conscientemente.

A atitude de Isabel para com a doença de Lúcia demonstra que ela não adquiriu as habilidades necessárias para distinguir o bem e o mal. Ela não tem a intenção de matá-la, mas como está tomada pela necessidade de satisfazer o seu ego ferido, age em prol da imposição da sua vontade destruindo tudo a sua volta. Para Müller (1992, p. 46), isso significa dizer que o indivíduo não conseguiu sair da “psicologia da clava” e apenas “exercita as forças do seu Eu”. Assim, não é capaz de diferenciar e avaliar as suas alternativas de forma eficiente. Alimentando percepções difusas, necessidades e sentimentos contraditórios, Isabel não

consegue antever racionalmente a consequência de seus atos, e acaba culpando-se, posteriormente, pela atitude tomada.

Como Isabel não fica imune ao sofrimento pela morte da filha, ressentida ao ver que todas as atenções e tentativas de consolo destinavam-se apenas a Augusto: “todo mundo consolava seu pai, tinham palavras e afagos para ele, como se o coração da família estivesse dentro dele e meu peito fosse oco” (AC, p. 134). Embora não parecesse a ninguém, e a própria Isabel procurasse esconder, a protagonista era uma mulher carente e necessitada de afeto. Porém, como ela assume a persona de uma mulher forte, capaz e bem dotada, não revela o mínimo sinal de fraqueza e, conseqüentemente, não inspira a proteção espontânea de terceiros. Inconscientemente, Isabel reprime sua necessidade de segurança emocional e canaliza seus anseios de aconchego para imagem da casa, que como um grande símbolo do útero materno, é a maior expressão do abraço e do conforto que o colo da mãe pode propiciar.

Apesar da aparência de forte, fatos narrados pelos filhos Isabel nos fazem ver o sofrimento dela pela perda de Lúcia. Julinda que não entende porque a mãe nunca se desfez da cama da filha morta, “como se [ela] pudesse certa manhã levantar-se, bela adormecida em menina que sai do encanto crescida, moça e alegre, formada até” (AC, p. 97), afirma que nos meses subsequentes à sua morte a mãe manteve-se como “uma bonecona que anda, come e costura” (AC, p. 98). Ricardo revela que mesmo mantendo as características de mulher forte e mandona, a mãe parecia surrada depois da morte de Lúcia.

De fato, Isabel se entristece com a morte da filha. Sua vida assume a característica de um labirinto no qual ela vaga sem a luz ordenadora do conhecimento. A protagonista descobre que está grávida depois da morte da filha e sua próxima decisão irracional é a de fazer o avesso do que mandara o médico em consulta, pois queria castigar-se com a morte.

Isabel não consegue desenvolver uma compreensão mais elevada dos fatos e permanece enredada pelas ilusões, vaidade e impulsos instintivos da inconsciência. Mesmo sabendo-se doente dos rins, ingeriu colheradas de sal puro: “morrer de parto era o castigo por ter deixado você [Lúcia] sem a operação” (AC, p. 134). Apesar do desejo de morte, ela sobrevive e torna-se responsável pela morte de mais um filho: o bebê que ela esperava nasceu morto, da cor de chumbo. Com a morte-assassinato dos dois filhos chegamos ao ápice das identificações entre Isabel e Medéia, pois o desejo de ter a casa para recuperar a auto-estima perdida quando da escolha de Mariana acarreta na morte de Lúcia e do quinto filho. Julinda e Ricardo, embora vivos, nunca foram maternalmente abraçados pela mãe. Ambos foram

abandonados por Isabel no momento que mais precisavam de ajuda e a negativa de afeto e apoio aos filhos se configura na narrativa como golpes de morte em vida.

Incapaz de “manejar o escudo” contra os infortúnios do destino, Isabel permanece num ciclo vicioso de tentativas externas de defesa que causam ferimentos ainda maiores à sua identidade. A protagonista assume atitudes agressivas que afastam os filhos vivos de sua convivência e ao menor sinal de ameaça a sua postura de mulher honesta e bem sucedida, age de forma explosiva gerando consequências negativas.

Pregando uma imagem de pureza, Isabel “mata” a filha Julinda. Numa manhã como outra qualquer, Isabel surpreende os engulhos da filha ao tanque. Ao invés de aproximar-se e tentar descobrir o que estava acontecendo, ela desfere-lhe um golpe: “Prenha, sem passar pelo cartório. Emporcalhou pai, mãe e irmão [...] putinha de terreiro” (AC, p. 95). Depois de ouvir o insulto da mãe, Julinda sente-se completamente desamparada, pois já não tinha o apoio do companheiro e não queria ver o pai que tanto amava “emporcalthado”. Por isso, arrumou as malas e saiu de casa sem rumo para não voltar mais: “Nem Deus e o Diabo me fazem voltar” (AC, p. 97). Seu desejo era o de ficar cega e surda para nunca mais ver e nem ouvir a mãe. Posteriormente, Julinda recebeu o apoio da antiga empregada da família, do pai e da tia. Isabel não pronunciou uma palavra sobre o seu sumiço, e mãe e filha não se procuraram por onze anos. Para Julinda, elas tornaram-se mortas recíprocas em diferentes camadas do inferno: “matou-me e eu a matei” (AC, p. 100). Isabel desconhece o destino da filha e dos netos e, no tempo presente da narrativa, divide-se entre perguntar a Mariana sobre o paradeiro dos filhos ou não.

É interessante observar que apesar das críticas que Isabel fez à mãe, ela repete os mesmos erros em sua relação com Julinda. Esta, por sua vez, repete os passos de Isabel, afeiçoando-se mais à tia do que à mãe. Isabel que sempre se sentiu abandonada pela mãe, dispensa tamanha atenção a casa, que a filha Julinda sente-se preterida. A menina desenvolve ódio pelo sonho da mãe, a tal ponto que sentia vontade de dar pauladas para que ela acordasse daquele devaneio. Desejava que a mãe a enxergasse e vivesse o presente: “E hoje? A casa quando será? Me enxergue hoje, jogue a máquina no inferno. Vamos, alise meus cabelos e beije meu rosto. Hoje, hoje. É hoje que vale. É agora que eu preciso de você” (AC, p. 99).

Anos depois da fuga da filha, Isabel também abandonaria Ricardo num momento crítico da vida. Já casado, a esposa engravida e ambos perdem o emprego. Como o aluguel já estava atrasado, eles foram em busca de socorro na casa já construída. Porém, Isabel ao invés

de acolhê-los, oferece-lhes o apartamento que tinha recebido como herança de Dona Aurélia e uma pequena soma de dinheiro. Como o filho não aceitou a desmedida de a mãe não permitir que ele morasse com ela no casarão enorme e vazio, Isabel os expulsa de malas nas mãos aos berros. Ricardo foi embora e prometeu não procurar a mãe, a menos que ela tomasse a iniciativa. Como ela nunca o procurou, mãe e filho não se encontraram desde então e Isabel nunca conheceu as duas netas.

Ricardo experimentou na infância a mesma sensação de abandono de Julinda. Depois da morte de Lúcia, sempre se sentiu sozinho, a mãe mantinha-se absorvida pela máquina Singer, o pai estava permanentemente lendo livros intermináveis e Julinda estava sempre entretida com a boneca de lã que fora de Lúcia. A única vez que sentiu a proximidade da mãe foi quando logo depois da fuga da irmã, os dois foram ver o terreno onde a casa seria construída. A mãe abraçou-o e Ricardo perturbado com o alento ao qual não estava habituado, sente-se impelido a recusar o abraço e romper com aquele laço. Isabel mesmo sem entender a atitude do filho, pede-lhe que ajude na construção da casa, e ele, num misto de comoção e surpresa, aceita. Acreditou que a mãe pedia-lhe porque meses depois da fuga de Julinda, ela estaria canalizando o seu amor para ele. Entretanto, no tempo presente da narrativa, guarda a impressão de que “a mãe lhe dera a função de capataz, feitor, ferrão dos operários. O amor, o único amor que cabia no coração dela era para aquele sonho, o desejo da casa” (AC, p. 152).

Mesmo entendendo que Medéia e Isabel lutaram por objetos diferentes, concluímos que assim como Medéia concentrou toda a sua energia para garantir o amor de Jasão, Isabel não mediu esforços para construir a casa, subordinou suas forças negativas à perfídia e à crueldade que nasciam do ódio e, sobretudo, do ciúme até atingir o ponto mais baixo de sua decadência, pois cometeu uma série de atos que culminaram na morte dos filhos e no completo isolamento. Vestindo os trajes de Medéia, Isabel ao conseguir construir a casa se vê sozinha no seu cosmos criado. A casa que deveria lhe acolher assume as vezes de um útero vazio e estéril, incapaz de lhe abraçar como filha. Assim, entendemos que tanto Isabel quanto Medéia consomem sua juventude e energia, mas acabam “de mãos vazias”. No caso de Isabel, as necessidades básicas de amor, filiação, aconchego, aceitação, proteção e confiança não foram, e nem poderia ter sido, preenchidas com construção da casa.

No nosso entender, tal qual na tragédia grega, cujo objetivo é causar catarse nos espectadores através do ato brutal e desumano de Medéia, Isabel inspira uma emoção profunda e um misto de compaixão e indignação, pois ao ilustrar uma personagem na qual a

carência financeira gera comportamentos desastrosos, nos conscientizamos das injustiças de uma sociedade excludente e dos perigos de cultivarmos objetivos externos que não atendem aos anseios profundos do Ser. Assim, compreendemos que o resgate dessa personagem mítica possibilita à narrativa alcançar uma das funções mais importantes do mito que se afina com o projeto artístico de Alina Paim, a saber, a função educativa.

### **2.8.2. A teoria da jaula**

Do ponto de vista psicológico, o reajuste do animus permite que a mulher compreenda conscientemente o sentido das manifestações do Self. De acordo com Franz (2008, p. 261), o núcleo mais profundo da psique feminina é, em geral, personificado por uma figura feminina superior. O reencontro de Isabel com a imagem de Aurélia parece-nos uma representação desse estágio do processo psicológico da protagonista.

Depois de rememorar as atitudes que a levaram à solidão, Isabel resolve examinar a 'teoria da jaula' proferida pela viúva em seu leito de morte. Miticamente, essa atitude equivalerá a ultrapassar o último limiar em busca da intemporalidade e do que há além dos enigmas-miragens do cosmo nomeado e limitado (CAMPBELL, 2007, p. 145).

Na ocasião da morte da freguesa-amiga, a protagonista preferira não pensar nas implicações que a teoria trazia, mas desde a leitura da mensagem de Augusto não consegue ignorá-la. Assim, em mais uma noite de reflexão, Isabel convida as amendoeiras da rua para analisarem junto com ela a ideia da jaula: “Neste momento, convido vocês, amendoeiras da rua, para ver minha jaula e eu dentro dela. Tomem jeito encorujado de jurados, boa sala de tribunal é a noite de lua nova. Para começo, não possuo certeza de ter jaula. Era a teoria de Dona Aurélia, a viúva do senador” (AC, p. 156).

Analisando a citação, ficamos diante de dois símbolos interessantes: a presença das amendoeiras na hora do 'julgamento final' e a noite de lua nova. Segundo Chevalier e Gheerant (1991, p. 45), a amendoeira “é o signo do renascimento da natureza e de uma vigilância atenta aos primeiros sinais daquela estação”. Essa imagem reforça a proximidade do renascimento espiritual de Isabel que convida as célebres árvores para julgá-la. A lua, que por sua vez, é um símbolo do conhecimento indireto e progressivo, evoca também a morte e a ressurreição.

Assim, Isabel lembra-se da explicação franca de Mariana para a possibilidade de uma pessoa construir uma jaula pra si mesma: “É possível, Bela. Basta a pessoa exagerar uma coisa dentro de si mesma. O exagero prende a pessoa, desliga das outras criaturas” (AC, p. 156). Isabel lembra-se que ficara furiosa com a resposta impregnada de conceitos da psicologia oferecida pela irmã. Mas sentindo-se iluminada pela lua nova e sabendo que a sua jaula era outra folha do livro de Augusto, pôs-se a analisá-la de forma cuidadosa. Em sua análise-julgamento, Isabel reconhece sua culpa pelo sofrimento de muita gente, mas tenta defender-se alegando não conhecer-se: “se fiz maldade e pisei gente em meu caminho, não tive tempo de olhar para trás, sabia que se não me jogasse para frente não atingia o sonho” (AC, p. 157).

Além disso, apresenta às amendoeiras, que permanecem a julgá-la, um atenuante, a gratidão pelo espelho que ganhou de Dona Aurélia: “Não sou ovelha negra, toda preta da testa aos cascos, tenho uma malha branca, também fiz uma boa ação. Cuidei e confortei a morte de Dona Aurélia. Agradei com noites perdidas o presente do espelho” (AC, p. 158). Isabel suplica as amendoeiras-juradas que aceitem essa boa ação, pois sabe que os filhos de quem não foi mãe e os netos que nunca viu seriam testemunha ocular da sua culpa.

Como a imagem de Dona Aurélia e a forma como se conheceram não abandonavam Isabel, mais uma porção sombria da trajetória de Isabel emerge: a falência de Madame Julie, aquela que ofereceu-lhe as artes do ofício de costureira e representa, no contexto da trajetória heróica apresentada por Müller (1992, p. 15), o mestre que ajuda o herói a aperfeiçoar habilidades e conhecimentos até que esse adquira suas armas pessoais. Foi Julie quem descobriu o talento de Isabel para o corte e costura e ensinou-lhe as artes da tesoura. Isabel recorda que quando a mestra foi acometida por uma nevralgia, recorreu a ela para servir à cliente mais importante do atelier de costura: “Dona Aurélia é a freguesa de mais importância. Me recomenda às amigas, gente fina, a nata da sociedade, senhoras de bailes e banquetes” (AC, p. 162). Isabel sentindo-se lisonjeada pela escolha disse que a Madame Julie que ela podia ficar despreocupada: “procedo direitinho, não faço fiasco, confie em mim (AC, p. 162). Mas na saída, quando escutou Julie resmungar que “quem não tem cão caça com gato” (AC, p. 163), promete vingar-se: “ia mostrar que gato era. Tomava-lhe toda a freguesia, o primeiro rato seria a Senhora-Dona-Viúva-de-Senador” (AC, p. 163). A atitude de Isabel demonstra a sua ligação com ações agressivas. A frase de Julie provoca na protagonista um acesso de raiva que a faz destruir a mestra sem nenhum escrúpulo, pois Isabel prometeu e

cumpriu, levou madame Julie à falência.

Chegando à casa de Dona Aurélia, a simpatia entre ambas foi recíproca. Aurélia logo avisou que gostara do jeito de Isabel e que se ela desse conta do recado, exigiria a menina em todas as suas provas. Quando realizava a prova da viúva, Isabel “bateu com os olhos no espelho por trás dela. Espelho do Bispo” (AC, p. 164). Depois da prova, Isabel sentia que “o espelho chamava” (AC, p. 165). Percebendo o encanto da, então, menina pelo espelho, no dia da inauguração da casa, Aurélia a presentearia Isabel com o objeto de cobiça. As duas mantiveram durante a vida uma relação que ultrapassava a de freguesa e modista, tornaram-se amigas. Isabel foi a única pessoa que permaneceu ao lado de Aurélia quando ela descobriu que tinha um câncer.

Nos últimos dias, Aurélia fez-lhe confissões sobre a sua jaula:

A piedade foi a jaula da minha vida, onde me tranquei. Cada pessoa no mundo constrói uma jaula onde se desespera. De dentro da minha causei a morte de um homem. [...] Flávio desertou. Continuei fiel, presa na jaula da piedade. Agora eu dava e eu mesma recebia. Passei a ter pena de mim. Não sei se alguém escapou com vida da própria jaula. Da minha, a chave está com a Morte” (AC, p. 165-6).

E pediu a Isabel que jurasse libertar-se da sua jaula: “Isabel, minha filha, se você tem jaula, arrebente as barras e saia com vida. Você é a única que eu acredito poder fazer isso. Jure” (AC, p. 172). A promessa adiada pelo medo de suas significações constitui-se na sua última grande prova.

Na manhã seguinte, Isabel é acordada por Dona Zuleica, para ela, a vizinha carregava o círio da paz trazido por Augusto, o espírito de luz. As duas inventaram o hábito de fazer compras juntas depois do dia da faxina. Nesses momentos Isabel fazia confissões íntimas e numa delas disse que desejava ter um cachorro que lhe fizesse companhia. O desejo de Isabel é mais uma prova de que o seu comportamento mudara desde o início do veraneio. Ela sentia agora necessidade de compartilhar a vida. Sabedor do desejo da vizinha, Olavo presenteia-lhe com um curió: “Peço licença para dar conselho. Cachorro não canta. Um curió é melhor companhia” (AC, p. 174).

O curió dado por Olavo vai ser outra peça chave no processo de autoconhecimento de Isabel. Olhando para ele, imóvel e sem cantar na gaiola, ela fica intrigada. Numa clara identificação com o animal, ela imagina que “quando menos se esperava, estremecia em susto, a alma da floresta esporeando-o para que cantasse em trinados

fortes, furiosos de abalar as raízes do egoísmo, em maldição ao proprietário da gaiola” (AC, p. 174). Ela, que se assustara com a tempestade e o apagar de luzes começava a perceber que havia sim construído uma jaula para si mesma, mantinha-se como o curió presa atrás de grades construída sob as bases do egoísmo. Assim, fiscalizava o pássaro e perguntava-se: “Quando vai romper o canto?” (AC, p. 175). E ao fazê-lo era como se perguntasse a si mesma quando ela romperia com o silêncio e o isolamento de tantos anos.

Isabel recebe ainda uma última visita de Mariana que insiste em vigiá-la. Dessa vez ela entrara sorrateira, tinha encontrado o cadeado aberto. Mariana trazia também o dinheiro que Isabel tinha a receber na tapeçaria Bagdá. Isabel reconhece a gentileza da irmã como um pretexto para ver sua situação. A protagonista pergunta a Mariana se essa julga-lhe louca ou doente e, desejando vencer de uma vez por todas as investidas da irmã, afirma:

Tenho doença nova, Mariana. Apanhei malária na alma, meus pensamentos batem os dentes de frio e depois escaldam de febre. Conhece remédio, mana? É tempo de ficar célebre. Se meta no apartamento e só ponha o nariz na luz do sol, só bata em minha porta quando tiver inventado a droga de matar esse micróbio. Ou já curtiu dessa moléstia? (AC, p. 179).

Com as palavras de Isabel, Mariana vai embora. Isabel não sabe ainda, mas seria a última vez que veria a irmã. Guardava o pressentimento de que teria vencido como quem dá um cheque-mate. Em casa, Mariana analisa as palavras de irmã. Chega a conclusão de que para se entrincheirar na garagem e fornecer os sintomas da sua malária, Isabel já devia desfiar a verdade. Mariana lembra que passara pelo mesmo processo quando completara 50 anos e como se falasse com a irmã, dá a resposta que comprova a nossa hipótese de que a protagonista vivencia o processo de individuação: “Conheço sua malária da alma, não é rara doença, é rito de passagem, os selvagens o celebram quando nasce uma criança, quando os jovens viram adultos para multiplicação, quando os adultos se despedem de produzir para entrar na velhice e na morte” (AC, p. 185).

## **2.9. O resgate da alma**

Em sua última insônia, Isabel sente o pensamento cobrir-se de trigo, planta que nunca vira na vida. Mesmo assim, sabia que em suas veias havia trigo fervilhando. E com o pensamento voltado para os antepassados, lembra que “no antigo mundo do princípio,

mulheres sovavam a massa, punham levedo, zelavam pelo calor do forno à espera do cheiro que ia trazer a morte da fome do homem e dos filhos. Pão feito de trigo, sangue que vem do pão” (AC, p.198). Essa fala nos remete primeiro ao trigo como símbolo da “perenidade das estações, o retorno das colheitas, a alternância da morte do grão e ressurreição em múltiplos grãos” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1991, p. 906). Depois, o trigo figura na narrativa como sinônimo do amor capaz de criar laços mais fortes que os de sangue.

Isabel encaminhando-se para o renascimento conclui que mesmo tendo nascido mulher, casado e tido filhos, nunca lidou com a “massa, fermento, fogo e partilha” (AC, p. 198). Vivera no egoísmo e, conseqüentemente, acabou num “atoleiro de grãos e farelos” (AC, p. 198). Restava-lhe apenas tirar a pedra que escondia as lembranças dos anos de prostituição para a construção da casa, por isso, surge-lhe no pensamento a imagem de um molho de chaves.

Simbolicamente, a chave abre e fecha as portas do paraíso celeste ou terrestre. Ela é ainda, “o símbolo do mistério a penetrar, do enigma a resolver, da ação dificultosa a empreender, em suma, das etapas que conduzem à iluminação e à descoberta (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1991, p. 233). Isabel sabia que depois que reavaliasse esses anos escondidos, ela se libertaria para verdadeira riqueza da vida, para o pão que mantivera trancado.

Mas antes, como se sentisse “a chave certa a enfiar-se na fechadura” (AC, p. 201), Isabel lembra-se mais uma vez da cumplicidade dos pais. Ela adentra a casa abandonada, abre a porta do seu quarto com Augusto que revela apenas “vazio, silêncio, escuro, viuvez” (AC, p. 201). Percebe que enquanto os pais “se casavam sempre, de novo e sempre, na cama, na rede nova, no sonho” (AC, p. 201), ela nunca tivera noivado e nem casamento. Augusto manteve-se “noivo de sua noiva, o fiel de Mariana” (AC, p. 201). Nesse momento, Isabel começa a acender, uma a uma, as luzes da casa. À medida que o fazia, “sentia-se dentro de um ovo gigante, iluminado e hermético” (AC, p. 201). Quando Isabel revisita a casa, de posse das chaves que lhe foram dadas em pensamento, ela visita o seu inconsciente de forma lúcida, enxergando os fatos do passado com bastante clareza. Assim, ela adquire valores necessários à sua consciência. Isabel demonstrará que, depois do veraneio, conhece as suas dimensões psíquicas e está apta a integrar a sombra a sua personalidade consciente.

Ela segue visitando os cômodos da casa. O próximo quarto que poderia ter sido o de Julinda. Mesmo sem ter sido habitado por ela, Isabel sabe que ele foi abandonado depois

do desaforo junto ao tanque. Virara um quarto de hóspede “que jamais dispensou hospedagem” (AC, p. 202). No quarto de Ricardo, encontrou apenas um retalho do filho, uma prancha de desenho e cálculo. O último quarto, seria o de Lúcia, mas virou o gabinete de Augusto inteiramente decorado por ela. Restava adentrar a sala.

Antes de acender a luz, viu as chamas vermelhas do Entronizado: “Sagrado coração de labareda e cruz, por fora do peito de um homem tristonho, longos cabelos, barba e olhar sem destino. Como não reparou naquilo!” (AC, p. 203). Ao acender a luz, seus olhos cruzam os dourados do espelho. Automaticamente pergunta-se: “Porque nas pontas dos pés se metera no aço do espelho, emprenhou-se de sonho dourado que se endureceu na perseguição de acontecer um dia” (AC, p. 203). Olhou-se no espelho na esperança de ver-se criança e sem sonho, mas viu “uma senhora em começo de velhice, cabelos grisalhos, rugas na testa, dois vincos como sentinelas de uma boca trancada e sem perdão, olhos secos” (AC, p. 203-4). Isabel logo se pergunta: “Eu?” (AC, p. 204), como se pela primeira vez fosse capaz de enxergar-se. O silêncio insistia em dizer que a menina que ela queria encontrar tinha se afogado no lago. Esforçou-se para resgatar a menina, mas só conseguia ver “a mesma senhora desolada” (AC, p. 204). Deu as costas ao espelho e arriou-se na poltrona, exausta pela constatação de que “a vida fugiu, que a vida se afogou no lago” (AC, p. 204). Adormeceu.

Acordando, entende que viveu em função do sonho, trabalhou, pisou e matou pela casa e ficou de mãos vazias. Percebe a importância da troca, do diálogo e deseja conversar com Augusto. Mesmo sem ter certeza de que Augusto pode realmente ouvi-la, confessa que fora “puta seis anos” (AC, p. 207). A profissão foi-lhe oferecida por uma cliente de edredons. Como as clientes haviam minguido depois da morte de Lúcia e do parto sem filho, Isabel aceitou a proposta. Afinal como afirmara Carmem, a cafetina, “ninguém pergunta ao dinheiro se tem bons costumes” (AC, p. 209) e ela, Isabel, já deixara Madame Julie arruinada, destruía o amor de Mariana e tinha visto Lúcia morrer sem fazer nada para impedir.

Com o tempo ela se deu conta de que daquele ofício não tirava apenas dinheiro, mas satisfação. Isabel só abandonara a função depois de uma batida da polícia no prédio onde recebia os clientes. Na fuga, prometera “botar sobre aqueles anos a maior pedra do mundo” (AC, p. 214). Depois da confissão, Isabel ainda como se conversasse com Augusto revela: “uma calma me bafeja com frio de caverna. Se tenho remorsos? Não sei. Se fazia tudo de novo? Não sei. Se valeu a pena? Aí está o nó, Augusto. Fiz e vivi pela casa. Tenho a casa e não quero mais a casa” (AC, p. 215). Ela prossegue dizendo que o “veraneio na torre da

garagem foi dentro do butantã” (AC, p. 216) e que em cada insônia havia agarrado uma serpente e espremido seu veneno, mas que não sabia ainda o que fazer com tudo o que havia arrancado de suas serpentes.

Ao pensar em seu oposto, Mariana, Isabel imagina que a irmã saberia o que fazer com o veneno e juntando as imagens da irmã (sombra), do marido (animus) e de Aurélia (*Self*) compreende: “O sonho! Pássaro na gaiola. Eu, Isabel, dentro do sonho” (AC, p. 217). Isabel pede que Augusto jogue sua luz e conclui: “Casa, meu ovo e minha jaula” (AC, p. 217). A protagonista aprende que estivera presa em uma delusão autotorturante, emaranhada numa teia formada pelo seu próprio delírio tênue e frustrado, mas que trazia dentro de si, não descoberto e não utilizado o segredo da liberação (CAMPBELL, 2007, p. 153). Por isso, pede a Augusto que ele a abrace num rodopio de festa e a veja na poltrona, sem varões de aço em torno dela: “A casa não possui valor algum, perdi a vida por ela, perdi todos vocês. Mas ainda, ainda, ainda, ainda estou viva. Salto do tempo afogado para esta hora, este minuto que se marca em todos os relógios do mundo. Da ruína da jaula, salto nascida, analfabeta, pobre e pequena” (AC, p. 219).

E assim, tendo sido introduzida nas técnicas, obrigações e prerrogativas de sua vocação, Isabel passou por um radical reajustamento de sua relação emocional com as imagens parentais, purgou todas as catexes infantis impróprias, afastou-se de sua mera condição humana e renasceu das cinzas:

Respirou fundo, corpo e alma em abandono. Encheu os pulmões, apenas de ar. Encheu a alma e o sorvo rescendia a alfazema. Cheiro de parto. ‘pari eu mesma, sou mãe e sou recém-nascida. Preciso mandar buscar do Norte a tia Mariota’. E Isabel adormeceu, braços largados, mãos no regaço, palmas para cima, no jeito das folhas que pedem sereno” (AC, p. 219).

Isabel abre espaço para que a porção sofredora que existia dentro dela se transformasse num ser divino. A percepção de que ela e a mãe protetora torna-se uma percepção redentora (CAMPBELL, 2007, p. 153).

Ela representa agora uma força cósmica impessoal. Nasceu duas vezes, e como constatado na fala anterior, tornou-se ela mesma, sua mãe. Porém, embora a heroína tenha passado pelo que Campbell denomina o último limiar, ou seja, tenha conseguido aniquilar o envoltório da consciência, tornar-se livre de todo temor e abrir-se para a intemporalidade do vazio que se acha além dos enigmas e miragens do cosmo nomeado e limitado (CAMPBELL,

2007, p. 145), Isabel ainda deve retornar para o seio da sua sociedade e distribuir o troféu transmutador da vida.

### **2.9.1. Água mole em pedra dura...cria lodo, lama, transforma a alma.**

Nos termos campbellianos, o herói necessita voltar ao local de onde partiu, conduzindo o tesouro que conquistou. Terminado o veraneio, Isabel retorna para a casa grande, não mais entendida como a 'jaula' em que sua alma estivera aprisionada; agora tinha consciência de suas atitudes

O mal que espalhei não tem reparação, não posso devolver a vida a Lúcia, restituir o destino de Augusto, entregar o noivo a Mariana, nem recriar aconchego materno para Julinda e Ricardo. Pensando bem, minha perda foi maior, todos os roubados por mim permaneceram vivendo. Salvo Lúcia. (...) Pós-se diante do espelho e viu tão somente reflexo, reprodução da mulher de cinquenta anos. Poço vazio” (AC, p.226).

A protagonista retorna trazendo consigo o vaso sagrado, o Graal, que contém as porções mágicas da vida e da morte. Ao vencer o dragão (da inconsciência) ela conquista compreensão, humildade, amor ao próximo e sabedoria. Tesouro herdado da tia Mariota que, assim como Pandora, mantinha-o guardado na mala/caixa verde, uma representação do feminino superior. Psicologicamente, a redenção mostra que o ego atingiu o Self. Na narrativa, o tesouro faz-se representar pelo espelho de almofada em forma de girassol que Isabel tece durante o seu veraneio.

No dia seguinte ao seu renascimento, Isabel recebe a visita dos vizinhos Olavo e Zuleica. Os novos amigos vinham se despedir, eles partiam em viagem para a casa do filho que aniversariava. Isabel, comovida, entrega-lhes de presente o produto mais trabalhoso e bonito de sua autoria: um girassol. O sol, implícito na imagem desta flor, emana luz e alegria aos vizinhos e demonstra que ao conquistar sua personalidade Total, Isabel sai de uma vez por todas do mundo das trevas e da solidão.

Além disso, a imagem do espelho de almofada contendo um girassol chama a nossa atenção para semelhança com a mandala devido ao formato redondo em meio a um quadrado. Para Chevalier e Gheerbrant (1991, p. 585), a mandala além de ser uma atualização de potências divinas, é uma imagem psicagógica que conduz quem a contempla à iluminação.

No Extremo Oriente, por exemplo, mandalas pintadas em forma de lótus carregam consigo a simbologia da libertação como fruto maior. Isabel não só a contemplou, mas também a produziu a partir do silêncio e da solidão, de nó em nó, com agulha, tesoura, pensamentos, lã, talagarça e régua fina.

Portanto, acreditamos ser o espelho de almofada, tomado por mandala, o símbolo do troféu transmutador da vida que todo herói deve trazer da sua viagem interior. Na trajetória de Isabel, ele representa o amor incondicional ao próximo, aprendido nos dias de reflexão na garagem. Do ponto de vista psicológico, o presente simboliza a recém adquirida habilidade da protagonista em estabelecer ligações entre o consciente e o inconsciente, em preservar o eixo ego-Self e em garantir a troca energética entre o mundo interno e o mundo externo. Seu Olavo chega inclusive a afirmar que com aquele gesto Isabel acabara de fazer dele um cativo: “disponha do seu amigo” (AC, p. 222).

Olhando para as árvores que outrora fizera de juízes, Isabel diz não ter mais medo delas: “são outra vez minhas árvores de estimação” (AC, p. 225). Reafirma que acabara de nascer e pede que elas adotem-lhe. Isabel fecha toda a casa e deixa a chave num envelope para que Mariana e os filhos tomem posse. Ao final da narrativa, a casa também figura como um troféu transmutador. Abandoná-la é o símbolo da sabedoria alcançada, além de um exemplo de vida que não deve ser seguido. Ao fechar as portas da casa, Isabel decide não levar nada da casa grande, pois na sua opinião a alma nua lhe basta, mas resolve olhar para o espelho uma última vez. Diante dele revela o que aprendera nos dois meses de veraneio:

E pensei que em ti estavam guardados todos os segredos meus, empilhados quarenta anos de existência. Depósito de sucata, fiador de sonho falso. Cheguei a jurar que eras Satanás, que fundistes as barras da jaula onde me meti. Minha jaula foi o não viver o hoje, o não amar os próximos, não residir na cama em que dormia, não mulher do homem, filha dos pais, mãe dos filhos, avó dos netos, fantasma de carne e ossos, nervos e sangue. Autômato cego em trote para uma casa plantada no futuro (AC, p. 227).

Isabel diz ao espelho que retomou a senhoria de si mesma e se entrega ao destino, pois depois de tudo o que aprendera, sente que mesmo morrendo naquele instante, sua vida caberia seria completa e cheia, porque tem a certeza de que está viva. Com essas palavras despede-se dele: “Pela última vez tranco a porta sobre ti e saio livre, espelho. Perdi o medo, não é abandono de fugitiva. É escolha” (AC, p. 227). Quando Isabel contempla o espelho, ela fecha o seu ciclo psicológico. O espelho, um símbolo sélfico precisava estar presente no início

e no fim do processo de individuação. Isso significa dizer que Isabel abriu os caminhos até o Si-mesmo. Ou seja, Isabel completou o seu processo de individuação com sucesso.

Na porta, à espera do caminhão que levaria os móveis do veraneio, Isabel contempla a rua onde morou por sete anos sem se tornar vizinha. Fica à espera do momento que restituiria a bola para os meninos que jogavam futebol, mais um sinal de que a protagonista está pronta para inserir-se na sociedade. Mas quando a oportunidade surge, ela é incompreendida pelos jogadores que se põe a chamá-la de “bruxa”, “doida”, “maluca” e “filha da puta” (AC, p. 230). Isabel não revida, apenas pára diante dos olhos e dos gritos que lhe paralisam os passos e sente uma pedra atingir-lhe o ombro. As pedras que ela observara dias antes chovem de várias direções até começarem a cobrir-lhe os pés.

O coração agora bate perdido, a dor alastra da testa, do rosto para o peito, pernas e braços. Mas a dor não possui nenhuma força de desatá-la da casa, de fazer com que fuja, salve-se. 'Estou viva, meus olhos vivem. O sangue é quente, é salgado. Num relâmpago decifra Augusto. Amo a todos, pais e filhos. O coração ressuscita' (AC, p. 231).

E assim, Isabel desaba sobre as pedras e sente a manhã escurecer enquanto os vizinhos fogem para suas casas.

Mesmo diante do trágico fim, as últimas palavras de Isabel comprovam a teoria de Campbell (2007, p. 157) de que o herói tendo ultrapassado as delusões do seu antigo ego auto-afirmativo, auto-defensivo e voltado para si mesmo, conhece, dentro e fora, a mesma tranquilidade. Trazendo as reflexões deste teórico para o contexto da nossa análise, podemos dizer que no momento em que está sendo apedrejada, Isabel vivencia o magnífico vazio que transcende o pensamento, onde se encontram as experiências do ego, das percepções, da palavra e do conhecimento, ou seja, ela compreende profundamente o significado da mensagem de Augusto como se naqueles segundos coubessem toda a sua vida. Consequentemente, fica cheia de compaixão pelos seres auto-terrorizados que vivem no temor de seus próprios pesadelos. Mesmo diante de seus vizinhos a apedrejarem-lhe, Isabel age como se sua alma não pudesse ser afligida pelas pedras e ferimentos do corpo físico. Ela aceita a punição dos vizinhos pelos sete anos de pabulagem como se existisse em algum lugar remoto a segurança de que tanto necessita.

A dificuldade enfrentada por Isabel no seu retorno a casa e principalmente à sociedade também é prevista pela trajetória heroica descrita por Campbell (2007, p. 213). Para ele, ao passar pelo limiar do retorno com a benção obtida, o herói pode sofrer um choque que

vai desde queixas razoáveis a atitudes devastadoras de pessoas que se imaginam completas, mas não são capazes de compreender-lhe. Concluimos, portanto, que Isabel cumpriu com todas as etapas do renascimento: renunciou completamente aos vínculos com suas limitações e temores pessoais e não resistiu a auto-aniquilação. Mesmo diante do assassinato, Isabel perdoa aos vizinhos, ou melhor, percebe que os ama. A sociedade, porém é que não lhe conferiu o direito de viver a nova vida escolhida por ela.

Neste sentido, as reflexões de Pratt acerca da Velha que volta à sociedade são esclarecedoras. Ela prevê o desrespeito de algumas sociedades, a exemplo das eurocêtricas, no que diz respeito aquelas que se tornam Velhas Sábias. Para ela, homens e mulheres que não completaram suas próprias viagens de renascimento alimentam o medo e o antagonismo pelas pessoas que podem servir de continente para suas projeções do arquétipo materno não assimilado.

No nosso entender, a morte física da personagem não se configura em um 'rompimento' no que diz respeito ao ciclo mítico do herói, tendo em vista que ela já havia retornado a casa, local de onde partiu na intenção de 'veranear' e tinha distribuído as bênçãos recebidas representadas pelo espelho de almofada, pela casa que ela deixa para os seus e até mesmo pela bola que deseja devolver aos meninos da rua. A sociedade é que não soube abraçá-la.

Além disso, a morte representa apenas mais uma etapa da vida humana. Todos nascemos e morremos um dia. Mesmo desejando viver, Isabel aceita a morte como parte do seu destino. Para reforçar o nosso ponto de vista, contamos mais uma vez com Joseph Campbell (2007, p 175), para quem “a busca da imortalidade física procede de uma incompreensão do ensinamento tradicional”. Para ele, a imortalidade é experimentada como um fato presente, e mesmo sentindo o sangue e a dor alastrar-se pelo seu corpo, Isabel sente-se viva. Sua matéria mortal fenece, porém Isabel já havia sido engendrada na roda sagrada da existência humana, já estava de volta ao local do Sagrado.

A compreensão dessa narrativa de Paim nos permite identificar onde cada motivo mítico, incluindo aqueles que pertencem às nossas próprias tradições, se encaixa no esquema mais amplo das coisas; principalmente nos leva a ver em que pontos as nossas vidas, assim como a da protagonista, fazem parte de um drama, cujo ciclo é atemporal. O romance *A correnteza* reproduz o ciclo da vida, o 'eterno retorno' de onde tudo parte para retornar um dia.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

---

O romance *A correnteza* metaforiza nossos dramas existenciais; mostra que o destino é uma força implacável da qual ninguém pode escapar. Conforme vimos, o dilema da personagem Isabel se inicia ainda na infância, quando se sente preterida em relação à irmã mais velha; o que gera um trauma capaz de abrir espaço para que um complexo do eu se alongue no inconsciente, despertando um sentimento de impotência e medo ante a determinados problemas da vida. O medo de perder os favores do pai Damião associado ao desamor da mãe torna-se um complexo que volta a circular na vida adulta. O mitologema da ‘criança abandonada’ é transferido para a cena contemporânea, o que leva a protagonista a projetar suas sombras em diferentes pessoas do seu convívio.

O complexo do ‘abandono’ é reativado na fase adulta de Isabel com grande intensidade, de modo que é preciso trazer à consciência a causa, para poder iniciar o processo de ‘cura’. Vale lembrar que na fase adulta entra em ação o mitologema da ‘busca heroica’, em que o ego precisa superar as forças negativas acumuladas ao longo da vida. O drama da personagem em estudo ilustra, pelo viés da individuação, a luta do ego em busca da integração da sua porção obscurecida, por isso, ela, por meio de reflexões, retorna ao passado para juntar os ‘cacos’ de si mesma; uma metáfora da fragmentação do Homem. É dessa intersecção entre o que ela foi e o que é (no tempo presente da narrativa) que sua história é construída. Ela é tanto pessoal quanto coletiva, e ilustra a ascensão e queda do herói que encarna as esperanças e aspirações, bem como a sombra, de toda uma sociedade. O arquétipo da jornada é a formalização da força vital da libido rumo ao desenvolvimento da consciência.

A casa, uma metáfora da Grande Mãe terrível, tanto representa a jaula que mantém o ego preso (inconsciência) quanto o ninho (o quarto dos fundos), local em que se operam diferentes transformações do ego rumo à liberdade. No interior da casa/jaula intensifica-se o processo de perda da vida simbólica da personagem, levando-a a buscar um sentido para a sua vida arquitetada, no passado, sob os pilares da cobiça, inveja e violência oriundas da enorme quantidade de raiva reprimida, primeiro contra a mãe sempre alheia à sua presença; depois contra as circunstâncias de sua vida, em particular seu pai dominador que a havia frustrado em seu desenvolvimento emocional e sexual, e por último por sua irmã Mariana, uma extensão da imagem materna. Essas passagens relativas à infância de Isabel produziram uma espécie de paralisia psicológica, impedindo-a durante mais de cinquenta anos

de encontrar em si mesma um autêntico ser humano.

O romance de Alina Paim mostra que independentemente das nossas raízes culturais e religiosas, a ligação com os mitos proporciona um elo de significação com a vida cuja ausência reflete tanto as neuroses individuais quanto coletivas. Neste contexto, respondendo ao nosso questionamento acerca do objeto da busca da protagonista, podemos concluir que se refere à recuperação da alma, ou seja, à paz interior capaz de levá-la a reconciliar-se não só com seus familiares e vizinhos, mas acima de tudo consigo mesma; colocando-a em sintonia com os ciclos intermináveis do Grande Círculo da vida, em que ocorre a fusão da morte da velha vida com o nascimento da nova; e em cujo interior podemos desfrutar dos Mistérios Cósmicos.

O sentimento de inferioridade reprimido em Isabel, assim como o impulso para o poder, a ansiedade, a inveja, o ciúme são marcas registradas do ego patriarcal; somente depois que o ego está disciplinado é que pode começar a relacionar-se com um centro mais profundo, tanto pessoal como coletivo, o Self. Assim, aquela Isabel antiga, egoísta, ciumenta, avarenta e repleta de fel, após disciplinar o ego, tornou-se uma mulher orientada por uma fonte interior de sabedoria (a Velha Sábia), proveniente de uma nascente instintiva profunda e essencialmente feminina. Através da reavaliação psicológica, ela encontrou seus próprios padrões, seus valores emocionais e uma nova capacidade de autoconfiança; o que comprova a relação consciente com a Grande Deusa; única forma de inibir e transformar as forças obscuras e destrutivas em atividades criativas, próprias da alma.

## REFERÊNCIAS

---

### Da autora

PAIM, Alina. *Estrada da Liberdade*. Rio de Janeiro: Editora Leitura, 1944.

PAIM, Alina. *Simão Dias*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1979.

PAIM, Alina. *A Sombra do Patriarca*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1950.

PAIM, Alina. *A Hora Próxima*. Rio de Janeiro: Editora Vitória, 1955.

PAIM, Alina. *Sol do Meio Dia*. Rio de Janeiro: ABL, 1961.

PAIM, Alina. *O Sino e a Rosa*. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.

PAIM, Alina. *A Chave do Mundo*. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.

PAIM, Alina. *O Círculo*. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.

PAIM, Alina. *A Correnteza*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1979.

PAIM, Alina. *A Sétima Vez*. Aracaju: Gov. Est. Sergipe 1994.

### Sobre a autora

ALMEIDA, Daniele Barbosa de Souza. O Descentramento da Identidade Feminina em A Sombra do Patriarca. *Fórum de identidades*, Itabaina, Ano I - v. 2, p. 17-21, 2007.

ALMEIDA, Daniele Barbosa de Souza. Alina Paim: uma estética de contestação socialista e feminista. In: *II Fórum de identidades*, 2008: Itabaina, (Anais). São Cristóvão: Editora UFS, 2008.

ALMEIDA, Daniele Barbosa de Souza. Alina Paim e Eudora Welty: uma leitura do mito da heroína em *A Sombra do Patriarca* e *Casamento no Delta*. In: *Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*, 2008: São Paulo, (Anais). São Paulo: ABRALIC, 2008.

ALMEIDA, Daniele Barbosa de Souza. Gênero e Feminismo na Ficção de Alina Paim. In: GOMES, Carlos Magno (org.). *Língua e Literatura: propostas de ensino*. São Cristóvão: Editora UFS, 2009.

*Anais do IV Colóquio Nacional Representações de Gênero e de Sexualidades*, 2008: Campina Grande, (Anais). Campina Grande: Editora Realize, 2008.

*Anais do XII Seminário Nacional e III Seminário Internacional Mulher e Literatura: Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural*, 2007: Ilhéus, (Anais). Ilhéus: Editus, 2007.

CARDOSO, Ana Leal. Os mitos e seus ensinamentos através dos tempos. In: SANTOS, Josalba Fabiana dos; OLIVEIRA, Luiz Eduardo (orgs.). *Literatura & Ensino*. Maceió: EDUFAL, 2008.

CARDOSO, Ana Leal. A identidade da mulher em Alina Paim. In: GOMES, Carlos Magno; ENNES, Marcelo Alario (orgs.). *Identidades: Teorias e Práticas*. São Cristóvão: Editora UFS, 2008.

CARDOSO, Ana Leal. Marcas do feminismo em Alina Paim. In: CARDOSO, Ana Leal; GOMES, Carlos Magno (orgs.). *Do Imaginário às Representações na Literatura*. São Cristóvão: Editora UFS, 2007.

SANTOS, Aline S. As diferentes faces da grande-mãe na narrativa *A sombra do patriarca*. In: *Anais do II Fórum Identidade e Alteridades: praticas e discursos em múltiplos espaços*, 2008, Itabaiana (Anais). São Cristóvão: Editora UFS, 2008.

## **Geral**

BACKÉS, Jean-Louis. Ártemis. In: BRUNNEL, Pierre (org.).

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

CARDOSO, Ana L. *O mito da serpente: leitura mítico-psicológica da trajetória do herói em Cobra Norato e A serpente emplumada*. Maceió: UFAL, 2005 (tese de doutorado).

CARDOSO, Heloísa. O mito do Graal – Resposta para a busca do homem moderno. In: BOECHAT, Walter (org.). *Mitos e arquétipos do homem contemporâneo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

CAMPBELL, Joseph. *O vôo do pássaro selvagem: ensaios sobre a universalidade dos mitos*. Tradução de Ruy Jungman. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

CAMPBELL, J. *Para viver os mitos*. Tradução de Anita Moraes. São Paulo: Cultrix, 1998.

CAMPBELL, Joseph. *Mitologia na Vida Moderna: ensaios selecionados de Joseph Campbell*. Tradução de Luiz Paulo Guanabara. Rio de Janeiro: Record: Rosa do Tempos, 2002.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 5ª Ed. São Paulo: Editora nacional, 1982.

CHINEN, A. B. *A mulher heróica*. Tradução de Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 2001.

COELHO, Nelly Novaes. *O Conto de Fadas: Símbolos Mitos Arquétipos*. São Paulo: DCL, 2003.

DEVEREUX, Georges. *Müller e mito*. Tradução de Beatriz Sidou. Campinas: Papirus, 1990.

DOWNING, Christine (Org.). *Espelhos do Self: As Imagens Arquetípicas que Moldam a sua Vida*. Tradução de Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Cultrix, 1996.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: Introdução à arquetipologia geral*. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DURAND, Gilbert. *Mito, símbolo e mitodologia*. Tradução de Hélder Gondinho e Vítor Jabouille. Lisboa: Presença, 1982.

DAWSON, T. & EISENDRATH, P. Y. Cronologia. P: 15-25. Introdução : Jung e os pós-junguianos.26-110. In *Manual de Cambridge para Estudos Jungianos*. Artmed Editora, 2002.

EDINGER, E. *O arquétipo do cristão*. Tradução de Adail Ubirajada Sobral. São Paulo: Cultrix, 1995.

ELIADE, M. *O mito do eterno retorno*. Tradução de Manuela Torres. Rio de Janeiro: Mercurio, 1991.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1996.

FRANZ, M. Louise-Von. *A interpretação dos contos de fadas*. Tradução de Elci Spaccaquerche barbosa. São Paulo: Paulus, 1990.

FRYE, Nortrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de péricles Egenio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1994.

HARDING, Mary Esther. *Os mistérios da mulher*. Tradução de Maria Elci Spaccaquerche Barbosa e Vilma Hissako Tanaka. São Paulo: Paulus, 1997.

HIGHWATER, James. *Mito e sexualidade*. Tradução de João Alves dos Santos. São paulo: saraiva, 1992.

JUNG, C. G. *O espírito na arte e na ciência*. Tradução de Maria de Moraes Barros. Petrópolis: Vozes, 1991.

JUNG, Carl Gustave [et al.]. *O homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

JUNG, Carl Gustave [et al.]. *O homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. 2ª ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

JUNG, C. G. *Símbolos da transformação: Análise dos prelúdios de uma esquizofrenia*. Petrópolis: Vozes, 1986.

JUNG, C.G. *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000

JUNG, C.G. *A vida simbólica*. Tradução de Aracalli Elman e Edgar Orth. Petrópolis: Vozes, 1998.

JUNG, Emma. *Animus e anima*. Tradução de Dante Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1992.

LARSEN, Stephen. *Imaginação mítica*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

LURKER, M. *Dicionário dos deuses e demônios*. Tradução de Cecília Camargo e Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 1994

MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MIELIETINSKI, E. M. *A Poética do mito*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense – Universitária, 1987.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MÜLLER, Lutz. *O Herói: Todos nascemos para ser Heróis*. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1992.

NEUMANN, E. *O medo do feminino*. Tradução de Thereza Christina Stummer. São Paulo: Paulus, 2000.

NEUMANN, Erich. *A grande mãe: Um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente*. Tradução de Fernando Pedroza de Mattos, Maria Silvia Mourão Netto. 5ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

PATAI, Raphael. *O mito e o homem moderno*. São Paulo: Cultrix, 1992.

PEARSON, Carol S. *O despertar do herói interior: A presença dos doze arquétipos nos processos de autodescoberta e de transformação do mundo*. Tradução de Paulo Cesar de Oliveira. São Paulo: Editora Pensamento, 1998.

RAMALHO, Christina. O mito em tempos de hibridismo. In: **Cerrados**: Revista de Programa de Pós-Graduação em Literatura, n.16, ano 12, 2003, p. 113-133.

RIBEIRO, Maria Goretti. *A Via Crucis da Alma: Leitura Mítico-Psicológica da Trajetória da Heroína em As Parceiras*, de Lya Luft. Maceió: UFAL, 2003. 272 p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2003.

RINNE, Olga. *Médeia: O Direito à Ira e ao Ciúme*. Tradução Margit Martincic e Daniel Camarinha da Silva. São Paulo: Cultrix, 2005.

SHARPE, Daryl. *Léxico junguiano*. Tradução de Raul Milanez. São Paulo: Cultrix, 1997.

SILVEIRA, N. *Jung: vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

STEIN, M. *Jung: o mapa da alma*. Tradução de Álvaro cabral. São Paulo: Cultrix, 2000.

TERNAS, R. *A epopéia do pensamento ocidental*. Tradução de Beatriz Sidou. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

TORGOVNICK, M. *Paixões primitivas*. Tradução de Leonardo Froes. Rio de Janeiro: Rocco, 1999

WHITMONT, E. *A busca do símbolo*. Tradução de Eliane Fittipaldi e Kátia Maria Orberg. São Paulo: Cultrix, 1998.

WHITMONT, Edward C. *Persona: Máscara que Usamos para o Jogo da Vida*. In: DOWNING, Christine (Org.). *Espelhos do Self: As Imagens Arquetípicas que Moldam a sua Vida*. Tradução de Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Cultrix, 1998.