ELIANA BRAGA ALOIA ATIHÉ

**UMA EDUCAÇÃO DA ALMA:
LITERATURA E IMAGEM ARQUETÍPICA**

Tese de doutorado apresentada à banca
Examinadora da Faculdade de Educação
da Universidade de São Paulo, para obtenção
do título de doutor em Educação, sob
orientação da Profa. Dra. Maria do Rosário
Silveira Porto.

FACULDADE DE EDUCAÇÃO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
São Paulo
2006

Banca examinadora

Profa. Dra. Maria do Rosário Silveira Porto (F.E.U.S.P.)

Profa. Dra. Maria Cecília Sanchez Teixeira (F.E.U.S.P.)

Profa. Dra. Beatriz Alexandrina de Moura Fétizon (F.E.U.S.P.)

Porá. Dra. Maria Inês Pagliarini Cox (U.F.M.T.)

Prof. Dr. Dennis Domeneghetti Badia (U.N.E.S.P. Araraquara)

RESUMO

Esta tese procura registrar uma história de vida articulada por imagens da literatura apropriadas pela subjetividade no sentido de uma educação do cultivo da alma. Para isso, lanço-me, a partir de alguns trajetos de leitura, a um percurso teórico-analítico de cunho antropológico-literário, no qual o texto é compreendido como mito e incorporado à história de vida do leitor como mediador simbólico inter e intrasubjetivo, cuja abertura semântica deve-se justamente à presença da imagem arquetípica segundo noção de James Hillman (1995:10). Os potenciais pedagógicos da literatura são veiculados pelas imagens portadoras do arquétipo como “janelas de aprendizagem” (Paula Carvalho) que permitem que o leitor transite do texto à existência e de volta, num circuito que o auxilia a promover a equilíbrio de polaridades e a elaboração criativa da alteridade representada, em última instância, pelo inconsciente, no sentido da construção da identidade do ego e em direção à individuação. São eixos organizadores: (1) a Arquetipologia Geral no contexto da Teoria Geral do Imaginário, de Gilbert Durand; (2) a noção de imagem no contexto da Psicologia Arquetípica, segundo James Hillman e (3) a noção de Educação Fática em José Carlos de Paula Carvalho. A partir de uma perspectiva hermenêutica que procura a abertura do discursivo rumo ao existencial (Paula Carvalho, 1998:59), recolho imagens de três obras clássicas da literatura, lidas por mim aos treze anos de idade, e que me conduziram na direção da descoberta da imagem essencial – a da educadora –, processo no qual enxergo a finalidade última da educação. As referidas obras lidas à margem da escola tornaram-se especialmente significativas devido à dinâmica proposta pela dimensão escolar oficial, também ela imprescindível para que a experiência com o significado se construísse. Retorno assim a *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, como exemplo de uma literatura para a formação da sensibilidade heróica; ao *Decamerão*, de Giovanni Boccaccio, como exemplo de uma literatura para a formação da sensibilidade mística e a *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brontë, como exemplo de uma literatura para a formação da sensibilidade dramática.

Unitermos: alma; arquétipo; educação; Estruturas Antropológicas do Imaginário; imagem; leitura; mito; trajetividade.

ABSTRACT

This present study tries to register images of a life history articulated by images of the literature – these latter ones appropriated by the subjectivity towards an education of the soul. Being so, I launch myself, starting from my experiences as a reader, into a theoretical-analytical path based on an anthropo-literary view in which literature is understood as myth and life history, i.e., as inter and intra-subjective symbolic mediator whose semantic openness is due mostly to the presence of the archetypal image – according to James Hillman's denomination (1995, 10). The pedagogical potentials of the literature are, in this way, transmitted by the images bearing an archetypal meaning that circulates from the text towards the life of the reader, to promote the equilibrium of the polarities, through the creative elaboration of alterity represented by the unconscious, in the construction of the ego's identity. The thematic axe's that organize this study are: 1) The General Archetypology, of Gilbert Durand (1997); 2) the notion of image according to the Archetypal Psychology, of James Hillman (1997b). From an hermeneutic perspective, which looks for an openness that goes from the discourse towards the existential (Paula Carvalho, 1998, 59), I get images from three classical novels, in order to understand themselves in the convergence of life with reading, even guiding me to the direction of the discovery of my own essential image or *daimon* – in which I recognize the objective of education. The mentioned novels were read apart from school. Nevertheless, they became specially significant in my educational process due to the dynamism proposed by the official schooling dimension – also completely necessary so that this experience with meaning could be built. So, I come back to *Madame Bovary*, by Gustave Flaubert, as an example of a literature that forms the heroic sensibility; to *Decameron*, by Giovanni Bocaccio, as an example of a literature that forms the mystic sensibility; to *O morro dos ventos uivantes*, by Emily Brontë, as an example of a literature that forms the dramatic sensibility.

Key-words: archetype; education; Anthropological Structures of the Imaginary; image; reading; myth; soul; trajectory.

DEDICATÓRIA

Para Dinorah e Pietro, meus pais: deuses tutelares que me ensinaram a amar os livros e ainda hoje me presenteiam com a sustança de seu amor e deliciosas comidinhas.

Para Edu, meu marido, herói noturno, polaridade complementar e sensível sensorialidade. Companheiro de tantos anos e de tantas aventuras.

Para meus filhos:

Heloísa Helena – semente que repousa sob a terra
perfumada pela chuva.

Pedro Paulo – fruto que amadurece ao sol.

Minha Perséfone. Meu Triptólemo.

Para Ana Cristina, minha irmã, educadora de muitos olhares que reencontrou e me ensinou o caminho da escola pelo atalho encantado da arte.

Para Monteiro Lobato, o pai literário que meu pai me deu de presente.

AGRADECIMENTOS

A Maria do Rosário Silveira Porto – Rosinha -, pedra firme e serena em que tive a sorte de vir amolar minha faca (como bem disse a Ivoneti). Minuciosa editora, orientadora de boa prosa, casa aberta e coração grande como os quintais antigos de Itapetininga.

A dona Maria do Carmo, minha primeira professora, que me pôs no colo quando chorei de medo da escola e me ensinou a rezar a oração da Ave-Maria.

A todos os meus alunos reunidos na imagem da aluna mestra e colega Soraia Saura, com a pretensiosa esperança de ter ajudado alguns deles a fazerem germinar suas próprias sementes de carvalho.

Aos meus professores luminosos e também aos sombrios, porque as crianças, como as plantas, precisam tanto da luz quanto da sombra para vicejar.

A Maria Cecília Sanchez Teixeira e Maria Inês Pagliarini Cox, generosas Damas de Copas, pela banca de qualificação acolhedora e instigante.

A José Carlos de Paula Carvalho, Angelina Batista, Marcos Ferreira dos Santos, Helenir Suano e Laura Villares de Freitas, mestres que me iniciaram nos mistérios do imaginário.

A Regina Mara Ramo Aneiros, leitora contumaz, arguta interlocutora, mas, principalmente, amiga querida.

A Maria Luiza Borghi, Maria Cristina Martins e Anamélia Bueno Buoro, educadoras, parceiras e amigas que, como eu, acreditam na educação e na alma.

A June Alice Izzo, que me levou até Jung e primeiro me falou das riquezas que dormiam nas profundezas do Hades.

A Alberto Lima, que muito me ensinou sobre Quíron, o curador ferido.

A Bia Costa, amiga dos computadores e sócia em lucrativos escambos culturais.

A Beth Kok, pequena fada das imagens e alma gentil.

A Solange Cleide Francisco, secretária do EDA, imagem-síntese da doce eficiência.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	3
-------------------------	----------

PARTE UM

<i>Pequena alma terna flutuante</i> : educação, história de vida e literatura	42
No encaço do <i>logos</i> da alma	100

PARTE DOIS

Três ensaios

Um esclarecimento preliminar	136
------------------------------------	------------

I. *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert

As leituras perigosas: literatura e o cultivo da alma na sensibilidade heróica

- Enredo	141
- Entre o homem-macaco e <i>anima</i>	146
- Diairetismo heróico: dois bovarismos, duas educações	154
- “Camadas de cores sobrepostas”: a <i>anima</i> ambígua do herói	167
- Parênteses para a outra Madame Bovary	188

<i>Madame Bovary</i> e “as faces do tempo”: imagens do Regime Diurno para um aprendizado da morte	198
--	------------

- A heroína, o tempo, o destino	198
Imagens teriomorfos em <i>Madame Bovary</i>	207
Imagens nictomorfos em <i>Madame Bovary</i>	215
Imagens catamorfos em <i>Madame Bovary</i>	225

II. *Decamerão*, de Giovanni Boccaccio

No jardim das histórias, um refúgio para a sensibilidade mística

- Enredo	231
- No seio da Madona das histórias: imagens de uma educação noturna	235
- “Minhas adoráveis mulheres” ou o feminino iniciador	249
- Imagens da sensibilidade mística nas histórias do <i>Decamerão</i>	257
O bandido que virou santo	257
O jardim secreto e o enterrado vivo	259
O coração na taça	260
O amor num vaso de manjerição	262
O amante na barrica	264
- O mundo de pernas para o ar	265

III. *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brontë

Literatura, educação e redenção

- Enredo	270
- As “mulheres escrevinhadoras”: literatura e harmonização dos contrários	277
- Fantasmas na engrenagem: <i>O morro dos ventos uivantes</i> e a sombra do heróico	285
- Deuses narradores: o “acordo vivo” entre Nelly Dean e o sr. Lockwood	291
- Alma mestra, alma aprendiz: o anjo dos livros	307

DESPEDIDA	318
------------------------	-----

BIBLIOGRAFIA	322
---------------------------	-----

À noite, quando me deitei, dormi imediatamente.

E sonhei. Um sonho muito leve, muito doce e muito bonito. Eu ia andando por um caminho liso, quando, de repente, me surgiu uma escola diante dos olhos. Era uma escola diferente da que eu conhecia – grande, numa grande casa que parecia um palácio.

Para chegar à porta, atravessava-se um largo jardim florido. Tinha-se a impressão de que o jardim continuava lá dentro, tantas flores lá dentro havia nos jarros, nas mesas e nos outros móveis. Pelas janelas abertas, o sol entrava luminosamente. As paredes, cobertas de mapas, quadros e desenhos, davam aos olhos um efeito deslumbrante. Havia um mundo de crianças naquelas salas. E tudo alegre, risonho, em liberdade. Uns escreviam, outros desenhavam, outros organizavam coleções de insetos, ou liam, ou traçavam figuras no quadro-negro.

Estavam sentados apenas os que precisavam estar sentados; moviam-se os que tinham necessidade de se mover. E todos trabalhavam. Sentia-se que aquela gente cuidava gostosamente dos seus deveres, sem receio de castigo, sem medo de ninguém.

E o professor, que eu não via? Não era um só, eram muitos professores. Se não me dissessem, eu não acreditava. Tinham tanta bondade no rosto, tanta brandura, delicadeza e carinho para a meninada, que eu pensei que fossem apenas companheiros mais velhos dos alunos.

Fiquei à porta, silenciosamente, a olhar maravilhado para tudo aquilo. Um menino veio ao meu encontro.

- Entra, disse, pegando-me na mão. Aqui não existe rigor de cadeia, nem palmatória, nem sabatinas de tabuada. Acordei.

Cazuzza, Viriato Correia

*Eu era um fracasso na escola.
A escola não me dizia nada do que eu queria saber.
Tudo o que eu sei, eu devo ao mundo, à rua,
à vivência e, principalmente, a mim mesmo.
Repeti cinco vezes a 2ª série do ginásio.
Nunca aprendi nada na escola.
Minto.
Aprendi a odiá-la.*

Raul Seixas

(Entra a professora, amparada pelo Visitante.)

Visitante: *A senhora está cansada?*

Professora: *Muito.*

Visitante: *A senhora já é muito velha?*

Professora: *Muito. Muito velha.*

Visitante: *A senhora era nova quando a escola era nova?*

Professora: *A escola já era muito velha quando eu era nova.*

Visitante: *E agora?*

Professora: *Agora eu preciso morrer.*

Visitante: *E a escola? Vai morrer junto?*

Professora: *Não. Vai continuar envelhecendo.”*

Naum Alves de Souza

Todo abismo é navegável a barquinhos de papel.

João Guimarães Rosa

INTRODUÇÃO

ENTRE A IMAGEM E O CONCEITO

Eu não sei como manter o eros vivo numa instituição.

James Hillman

*Quem busca sabedoria, que a busque onde se acha;
o que aí se encontra é produto de minha fantasia.
Não viso explicar ou elucidar as coisas que comento,
mas tão somente mostrar como sou*

Michel de Montaigne

UM SONHO PARA COMEÇAR

Enquanto eu escrevia esta introdução, tive um sonho.

Sonhei que ia a minha primeira sessão de psicoterapia com James Hillman. Em meu trajeto até seu consultório, eu caminhava por uma rua arborizada e parava diante de um grupo de casas térreas rigorosamente iguais. Por detrás dos telhados, erguia-se uma construção redonda, feita de pedra e cercada por grandes muros, também de pedra. Do centro da construção, elevava-se uma torre de madeira caprichosamente marchetada, e tão envernizada que brilhava ao sol. Parei para olhar aquele outro cenário inusitado, a servir de fundo a uma paisagem tão prosaica, e só então dei-me conta de que estava diante do consultório do analista, instalado numa das casas térreas. Toquei a campainha e fui atendida por um velho de pés descalços e amistosos olhos azuis de menino, que me introduziu, sorrindo, num saguão fresco e sombreado. Olhei para o chão e descobri, extasiada, um piso de ladrilhos hidráulicos que formavam um grande desenho, em tons muito vivos de verde e azul.

O analista interrompeu minha contemplação para repreender-me com doçura, porque eu me atrasara meia hora. Mais curiosa com o desenho do chão do que mobilizada por sua suave severidade, ajoelhei-me e lhe pedi desculpas. Ao fazê-lo, aproveitei para tocar os ladrilhos disfarçadamente, com as pontas dos dedos, e sentir-lhes o frescor e a textura. O analista riu (não sei bem se das desculpas teatrais ou se do oportunismo) e me convidou para conhecer seu consultório. Segui-o, porém sem despregar os olhos do chão. Logo eu não me guiava mais por ele, mas pelos desenhos aos meus pés. Enquanto caminhava sobre eles, notei que mudavam de forma e de cor e minha sensação nítida era a de que também se moviam, à medida que eu avançava. No sonho, lembrei-me da *Gradiva*, romance de que Freud analisa os sonhos do protagonista no ensaio *Delírios e sonhos na “Gradiva” de Jensen* (Freud, 1969, versão eletrônica, vol. IX). Ocorreu-me então o sentido do nome latino da personagem: “a que avança”.

Em certo ponto do percurso, ergui finalmente a cabeça e olhei ao redor: o velho analista desaparecera completamente e eu me encontrava diante de uma porta comum, escancarada para um jardim exuberante e indisciplinado. Agora eu via diante de mim a construção redonda inteira, sem os muros a circundá-la, e descobria que a pequena casa térrea dera-me acesso a ela. No centro do jardim, também inteiramente visível, erguia-se a torre de madeira marchetada. Para além da porta, o chão ladrilhado transformava-se em terra úmida e escura, recoberta de erva rasteira. “É o convento das ursulinas”, pensei com convicção. Quando me preparava para cruzar a porta, o despertador tocou.

UM CHÃO PARA GRADIVA

Se daqui por diante eu me limitasse a seguir a conduta prescrita na bibliografia de James Hillman, o analista encarnado, em meu sonho, por um *senex* mercurial de pés descalços e olhar de garoto, eu ficaria apenas com a imagem. Eu daria as costas ao previsto e adequado para enveredar pela senda da alma e da imaginação, como fizeram Narciso ao mergulhar no lago e os lenhadores que, segundo o outro James Hillman (1997:104-105), mergulhavam na floresta atrás de Huldra, a linda mulher que os atraía apenas para dar-lhes as costas transparentes, desaparecendo em seguida na escuridão emaranhada. Ou ainda como o jovem arqueólogo Norbert Hanold de *Gradiva*, que se apaixonou pela imagem, reproduzida num antigo relevo, de uma jovem romana de vestes esvoaçantes e sandálias leves, cujo “modo de andar incomum e particularmente gracioso” o seduzira a ponto de transformar-se numa espécie de obsessão. Segundo Freud (op.cit.), a imaginação de Hanold “...não cessava de se ocupar da escultura. Ele a achava ‘viva’ e ‘atual’, como se o artista houvesse reproduzido uma rápida visão colhida nas ruas”.

Meu sonho sobreveio em meio a uma luta com meu anjo. Durante essa luta, descobri porque os antigos tinham divindades para presidir os começos e o quanto eu mesma precisava de uma para guiar-me naquele momento do trabalho. As imagens consteladas e organizadas pelo sonho numa *gestalt* trouxeram-me uma certa clareza turva, com ares de revelação, por meio da qual este texto em particular encontrou seu caminho sem precisar fugir dos encantos de Huldra. Ao contrário: foi seguindo-a através do labirinto de leituras, escrituras e experiências que eu mesma me tornara que consegui, enfim, demarcar o lugar (nada óbvio) desta introdução no corpo da tese, apenas porque pude mapeá-lo em meu próprio corpo, o livro no qual minha

história de vida se inscreve. Foi como se a tese tivesse sido possuída por um **arquétipo**-guia, devidamente mediado por uma **imagem arquetípica**. Talvez seja útil esclarecer agora mesmo meu leitor acerca do uso que faço desses dois termos, cunhados no contexto da Psicologia Analítica de C.G.Jung e ampliados no da Psicologia Arquetípica, e aos quais, doravante, haverei de fazer inúmeras referências. Tal como Hillman (1992:48),

...por “arquétipo” só posso me referir ao arquétipo fenomênico, que se manifesta nas imagens. Os arquétipo numênico *per se* não pode, por definição, ser apresentado, de tal sorte que absolutamente nada se pode postular dele. De fato, o que quer que se diga sobre o arquétipo *per se*, será uma conjectura governada por uma imagem arquetípica. Isso significa que a imagem arquetípica procede e determina a hipótese metafísica do arquétipo numênico.

Dito isto, retorno à minha conjectura para fantasiar sobre a imagem que a governa. O sonho por mim relatado há pouco esclareceu-me sobre minha condição de *puer* na relação com o conhecimento de modo geral e, em particular, com o conhecimento que este trabalho procura coagular, como busca que é de amadurecimento intelectual e tentativa de inscrição do impulso que me move a viver e a educar numa ordem de saber estável. O sonho – o mito do homem comum, como já disse Jung – ofereceu-me, por meio de imagens articuladas numa *gestalt*, alguns elementos expressivos de que o saber que almejo é de caráter gnóstico, ou seja, que “...persegue a captação do sentido que emana do mito e da experiência” (Durand apud Turchi,2003:25). Nada surpreendente, quando penso que tenho quarenta e oito anos e devo defender esta tese na iminência de completar os emblemáticos sete vezes sete. Trata-se, portanto, do fruto de uma **metanóia** vivida e ainda em curso, expressão cujo sentido evangélico de “...transformação da própria identidade pessoal depois de uma experiência que transforma os valores até então adotados pelo indivíduo” (Pieri,2002:323) é dilatado, na definição junguiana, para “...fenômeno de crise psicológica através do qual sucede a inversão radical de todos os valores sobre os quais está ordinariamente fundamentada a existência do homem.”

A metanóia marca, segundo Jung, a passagem da primeira para a segunda metade da vida, deslocando a jornada do sujeito do mundo exterior para o mundo interno, da conquista do ego para o encontro com o *self*. Eu, contudo, encontro *puer* em meu sonho, uma imagem que remete diretamente à primeira metade da vida, e com *puer* identifico-me. Entretanto, convocar o *puer aeternus* a fim de estabelecer um fundo arquetipal para a circunstância que as imagens da narrativa onírica projetam significa ancorar este trabalho no arquétipo *puer-et-senex*, que o primeiro integra como polaridade associada à energia do impulso inicial, lançada na direção vertical do espírito, ainda plena de incerteza, de desordem, de não-sentido (Hillman, 1999:36). O *puer* rege, pois, a lógica da neguentropia, própria dos organismos vivos, na qual erro e desorganização atuam como fatores de regeneração, instauradores de uma “nova ordem” como resposta do ser aos desafios da experiência (Morin, 1979:121). Da idéia de neguentropia decorre outra, que *puer* igualmente personifica: a tendência humana à *autopoiesis*, segundo a noção formulada por Francisco Maturana e apropriada por Edgar Morin (op.cit.:idem), de um processo de permanente “auto-produção”, acionado justamente pela irrupção da incerteza, da desordem e do não-sentido, processo esse desencadeador de uma “reorganização permanente” no sujeito e no ambiente. Por conseguinte, a *autopoiesis* humana, ligada à nossa natureza simbólica, resulta numa competência para a *mitopoiesis*, instância que permitiu ao *homo sapiens* fazer brotar o mito das entranhas de uma realidade intrinsecamente cruel, resistente, fugidia; mito que é, a um só tempo, estratégia e material simbólico suturante, narrativa ordenadora e atribuidora de coesão e de sentido à existência humana no mundo. Mito que nasce da consciência da morte e que se transforma na semente da cultura, reino do *senex*.

Destarte, da renovação celular aos mais complexos processos cognitivos, da elaboração criativa do luto à reconstrução que se segue a uma guerra, da misteriosa passagem do mundo fenomênico ao mundo numênico e de volta, a capacidade para reinventar-se e, desse modo,

reequilibrar a realidade, tanto na dimensão do mundo material quanto na do imaginal¹, está associada à energia de simbolização mobilizada pelo arquétipo do *puer-et-senex*. Para Edgar Morin ainda (op.cit.:idem), a complexidade humana diz respeito à capacidade “estratégico-heurística do comportamento e da ação” que condicionou a hominização e só pôde ser gradualmente conquistada por meio de respostas inusitadas e variadas aos mais variados e inusitados desafios. Agilidade, originalidade e imprevisibilidade de reação e resposta introduzem na cena aqui descrita o conceito de neotenia humana como o “inacabamento definitivo, radical e criador” que caracteriza o *sapiens*, e decorre necessariamente de sua neguentropia autopoietica. Neguentropia e neotenia articulam-se, pois, não apenas para garantir a sobrevivência da espécie, como também sua supremacia sobre as outras espécies, decorrente de seu domínio ímpar sobre a natureza. Paradoxalmente, porém, essa aparente superioridade biopsíquica constela seu oposto: uma “inferioridade” que condena o homem a ser “uma espécie juvenil e infantil”, cujo “cérebro genial é débil sem o aparelho cultural” e cujas “...aptidões têm todas a necessidade de serem alimentadas com mamadeira” (Morin, 1979:96) – palavras que descrevem fielmente a face *puer* do *sapiens*, “...capaz de pilotar a desordem e as situações-limite da transgressão e da anomia” (Paula Carvalho,1980:122).

A psique humana é, todavia, auto-reguladora, tendendo sempre à equilibração de conteúdos opostos por meio da compensação que promove “uma ação simétrica e recíproca” desses mesmos conteúdos (Pieri,op.cit.:176). A equilibração ou balanceamento da polaridade *puer* do arquétipo – imagem do *sapiens* neóteno neguentropo - dá-se por meio da dinâmica proposta pelo pólo antagônico, concorrente e complementar: o *senex* representante do “aparelho cultural”, do padrão coletivo, da duratividade do tempo e da ordem da sequência, da provisão

¹ “Henri Corbin, argumentando contra a equação do ‘imaginário’ com o ‘irreal’, enfatiza que, na tradição islâmica, o mundo da imagem, o *mundus imaginalis*, é um fenômeno primordial (Urphänomen), situado, como um intermediário, entre o mundo dos sentidos e o mundo inteligível” (Avens,1993:54).

que a cultura assegura, todos valores caros a Cronos, deus mais tarde renomeado como o Saturno latino. Imagem arquetípica de *senex*, Saturno apresenta-se, em seus aspectos positivos (Hillman, op.cit.:25-31), como o Pai-Tempo construtor de cidades, o cunhador de moedas, o favorecedor de lucros que é também a pedra ancestral e o regente do princípio da certeza, e no qual se reconhece claramente a inegável e imprescindível autoridade do ego. A integridade do arquétipo implica assim uma relação dialógica² ou recursiva entre polaridades a um só tempo complementares, concorrentes e antagônicas, mesmo porque se *puer* necessita de *senex* para estabilizar-se, estabelecer limites, proteger-se e subsistir, *senex* depende igualmente de *puer* para renovar-se, inspirar-se e tornar-se sábio, na medida em que passa a considerar e a integrar a incerteza, a desordem e o não-sentido da vida ao conhecimento sistematizado que lhe cabe entesourar.

Correlato do Louco e do Pajem no Tarô, de Eros, Telêmaco, Narciso e Frixo na mitologia grega, todos eles imagens arquetípicas da eterna juventude, é compreensível, pois, que *puer* enfrente dificuldades para ajustar-se ao eixo horizontal do cotidiano regrado por *senex* (Hillman, op.cit.:38). Sua demanda fundamental é justamente a de integrar a inspiração à consciência, assegurando para si um ego consistente e uma persona³ de adaptação eficaz, ambos capazes de domar sua impetuosidade e de lastrear suas ações. O próprio Hillman vem esclarecer-me acerca de uma inclinação pessoal para atualizar a energia de *puer*, reforçada por uma resistência a mobilizar a energia de *senex* sempre que o assunto penoso é a sistematização

² A razão dialógica ou recursiva vincula-se à noção de “anel recursivo” ou tetralógico em Morin, tendo sido concebida para explicar a relação complementar, concorrente e antagonista entre elementos de um conjunto em mútua co-produção de ordem e desordem. Recursivo, por sua vez, é o processo pelo qual a organização ativa produz elementos e efeitos necessários à sua própria geração ou existência, processo esse que deflagra um circuito em que o produto ou efeito último torna-se elemento primeiro ou causa primeira (anel recursivo) (Paula Carvalho, 1990:22 e Morin, 1999:110)

³ Segundo Pieri (2002:379), “...Persona não coincide com Eu, enquanto indica a relação do Eu com o mundo (...). O termo ocorre em primeiro lugar para indicar, de cada vez, a possibilidade do homem de estar em relação com os elementos coletivos que operam, em nível tanto consciente quanto inconsciente, na cultura.”

do conhecimento: descubro com ele que minha atitude talvez se origine de uma paixão obsessiva pela alma (Hillman, op.cit.:idem) que é, acima (ou abaixo) de tudo, imagem. Sendo “metáfora-primária e opus da psicologia” (Barcellos apud Hillman, 1995:14-15), a alma assume, neste trabalho, a forma de metáfora e opus de uma educação que se ocupa de cultivá-la de maneira “simétrica e recíproca” àquela empregada no cultivo do espírito racional.

“A alma”, todavia, “deve ser imaginada, não definida”, sugere Hillman (op.cit.:14), o que a predispõe de saída contra a ordem de coisas que vigora na educação, seja ela escolar ou não. Outro fator complicador da relação entre alma e educação repousa na percepção de que, além de uma metáfora, a primeira é igualmente “um campo de experiências”: “...o que está por baixo, na direção vertical, na profundidade”, a “...perspectiva *reflexiva* entre nós e os eventos” que remete “aos sonhos e às imagens” (op.cit.:15). Ainda segundo o mesmo autor, a alma “...volta sempre às mesmas feridas (...) para extrair delas novos significado” e “ela insiste nas mesmas figuras e emoções” porque “na repetição está sua tentativa de aprofundamento.” A constituição da alma apresenta-se, portanto, como antítese dos princípios e valores sócio-culturais que, de modo geral, têm condicionado a educação escolar na atualidade e que, num circuito fechado, são por ela reproduzidos na dimensão sócio-cultural. De um ponto de vista recursivo e dialógico, contudo, esse antagonismo aparentemente inultrapassável tão somente mascara os potenciais de concorrência e complementaridade que aguardam, alojados na alteridade da alma, para também atualizar-se.

De volta à minha vida e às imagens do sonho, enumero algumas dádivas da alma a *puer*, de acordo com a explicitação de Hillman (1995:47-48): (1) contribuir para o espírito e o significado com uma “força reflexiva e ecoante”, que visa a “conscientização psicológica”, a mesma que possibilita compreender que “sou o que sou porque sou”, em meio a todas as ambivalências de minha natureza; (2) conter *puer* e “amansar suas compulsões”; (3)

transformar uma procura por conhecimento significativo numa “aventura psicológica” (mitopoiética) que leve à sabedoria e não ao poder. Creio que minha própria energia de *puer* tem sido tocada por essas três dádivas da alma. Meu sonho apenas contou-me que esta tese é, sim, uma tentativa de reunir as polaridades do arquétipo *puer-et-senex*, tendo porém a alma como anfitriã para essa reunião. A *puer* cabe fecundar a “semente dinâmica do espírito” (Hillman, op.cit.:42) que à alma cabe gestar em sua sombra úmida. Entretanto recusar o avanço a Gradiva – movimento que implica submissão ao cumprimento dos ritos saturnianos da academia -, corresponderia a negar *senex* defensivamente, congelando assim o broto que *puer* representa e passando da flor desabrochada à murcha, para recusar existência ao fruto material que esta tese representa.

Por outro lado, apropriar *senex* apenas para submeter a alma ao escrutínio do espírito ordenador seria negar minha natureza. Assim, se eu escolhesse não trilhar este caminho, continuaria a me bastar a sala de aula com seus eventos voláteis, suas faíscas irrepetíveis, os *insights*, a mania e as inspirações de *puer*, todos devidamente contrabalançados pelos afetos, as reminiscências, as intuições, as depressões, as fabulações de *anima*. Em suma, eu continuaria a alternar dispêndio com memória, velocidade com profundidade, oralidade com narrativa, mas esta tese não encontraria um caminho para se coagular no mundo. E se *puer* incorpora “...nossa essência angelical que nos dá sentido de destino e missão” (Corbin apud Hillman, op.cit.:idem), enquanto *anima* insiste em “voltar para trás”, em “mergulhar no mundo arcaico”, de lá retornando com uma braçada de significados para a vida cotidiana (Hillman, 1990:33), então eu poderia sentir-me completa. Entretanto, em meio a essa luta com meu anjo frágil e rebelde, a alma apontou-me o caminho para a conciliação, pois se quero reter as graças de *puer* para melhor desfrutá-las, será preciso dar vez a *senex*, oferecendo a Saturno um assento no templo da *anima* polimorfa, conectando-o a ela, pedindo à alma que umedeça *senex* do mesmo modo

que humaniza *puer*, bem como que medeia a iniciação deste último pelo primeiro, oferecendo-se como espaço para a harmonização dos contrários que esta aventura entre imagem e conceito impõe para começar (Hillman, op.:cit., 48,9).

Dessa maneira, a alma revela-me que violentar *puer* seria, ao contrário do que sempre supus, submeter-me irrestritamente às suas vontades, recusar-lhe a maturação para condená-lo à deriva de suas compulsões e caprichos. Por conseguinte, a expressão positiva de *puer* justificaria arquetipicamente aceitar o compromisso proposto por um *senex* calibrado na alma, de sopesar a experiência e de expô-la à teoria, para então fixar algumas imagens em reflexão e texto, a fim de poder partilhá-las com outros educadores que, como eu, buscam uma outra educação, mais aberta a contemplar a inteireza do ser humano. Se para proteger *puer* é necessário integrá-lo ao instituído, ou seja, à cultura que *senex* representa, com o fito de que não seja calcinado por sua própria fagulha evanescente, em contrapartida Hillman (1995:48) defende que para integrar-se a *senex* e constelar o arquétipo, *puer* “...precisa igualmente dedicar-se a *anima*”, o que deve assegurar, de algum modo, que esse mesmo instituído seja continuamente “desinstituído” e reinstituído na alma, isto é, perpassado pelas imagens, pela imaginação, pelo imaginário. “Primeiro a psique, depois o mundo; ou através da psique rumo ao mundo” (op.cit.:idem), escreve Hillman, já que a alma é “o fio condutor”, a dama que conhece “...o passo-a-passo da dança que pode conduzir para dentro do labirinto”. Dessa maneira, para que o arquétipo supere a cisão que transforma pólos separados em sintomas, é preciso (Hillman, 1989:125) que seus pólos sejam “complicados”, ou seja, co-implicados na dimensão da alma, que “...mistura todas as coisas, borra todos os limites”, de modo que “o *senex* ressecado” receba “um pouco de umidade” e viva suas “fantasias ciganas”, ao passo que o “*puer* aéreo, inflamado” possa sentir-se “inferior, melancólico, confuso.” Na ordem sugerida por Hillman, este trabalho representa “depois o mundo.”

Esta tese é, portanto, a portadora de um desejo de balancear: de baixar do vôo e de subir dos túneis para caminhar sobre a terra, de deixar de vagar (em cima e embaixo) para fixar-me, de parar de gastar e de devanear para acumular um pouco. Tudo, porém, vivido no reino da alma, “fora do reino do poder” do *senex* possuído por si mesmo, alijado das traquinagens de *puer* e das fantasias de *anima*. A superação (sempre provisória) de *puer* é, como reitera Hillman (1999:43), “...adaptação bem sucedida ao mundo horizontal da ciência acadêmica”; em minha vida isso inclui, por um lado, aceitar o duro limite de Saturno de que não tenho talento para fazer literatura, esse saber que se expressa magnificamente como imagem arquetípica da imaginação no poder, ou seja, do *insight* perfeitamente integrado aos valores culturais de consistência e duração. De outro lado, contudo - e felizmente -, posso reafirmar-me naquilo que sei e que amo: ler e educar. Como meu leitor poderá confirmar, esses dois fazeres estão profundamente emaranhados em minha vida.

O caminho que escolhi e onde identifico meu destino e vocação, tem sido o da educação, o qual não deixa de cultivar interfaces com o caminho do escritor, sendo, porém, ainda mais afeito ao caminho do leitor, esse sujeito tão modesto quanto indispensável para a conquista do significado no texto e no mundo. E se é à academia que me dirijo em demanda da rubrica de Saturno, escolho também permanecer fiel tanto quanto possível ao idealismo, à inquietação, ao impulso para buscar da *puella* que sempre serei, projetada nas imagens de *puer* que sempre serão meus alunos. Escolho, pois, no afã de responder às imposturas do trajeto, o que de *senex* meu anjo deve incorporar para durar: o aperfeiçoamento, a horizontalidade, a introversão. Reunidos no território da alma, *puer* e *senex* são igualmente colhidos “na repetição, na circularidade” (Hillman,1995:15) que força o ego “...a conscientizar-se de que há uma outra força governando a coisa toda”.

Desse modo, a fim de que *senex* compareça para iniciar *puer*, investido do papel de “deus da colheita e da fertilidade” e não para devorá-lo, como um “padroeiro de eunucos” - aspectos da ambivalência essencial de Saturno (Hillman,op.cit.:27) -, será preciso reuni-los na alma, que a ambos pode igualmente calibrar. Por sua mediação, *puer* poderá vencer uma resistência natural à coagulação, à passagem da revelação ao conhecimento sistematizado, da inspiração à hermenêutica, resistência até muito justificada, quando penso numa educação escolar “inanimada” que põe seu imenso poder para transformar sonhos em chumbo a serviço do desencantamento do mundo. Como *puer* que sobrevive há muito tempo em territórios saturnianos, sempre temi ser contaminada pela “morte que vem da ordem e da perfeição” inerente aos aspectos senis do *senex* (Hillman,op.cit.:29) que se mantêm ativos no interior da organização escolar. Não creio que *puer* deva ser curado dessa resistência, mas apenas instado a torná-la criativa, coisa que caberá à alma garantir. Neste contexto, ela o faz auxiliando-me a compreender esta tese como a complementação de uma tarefa de juventude que adquiriu, enfim, um significado espiritual (Hillman,op.cit.:idem).

Ao remeter à escola saturniana, ainda vigorosa em nossos dias, será inevitável que eu venha a defrontar-me com a gigantesca sombra do ego do Ocidente que se projeta a partir da afirmação “eu sei”, o mantra regente do modelo clássico da educação escolar técnico-instrumental enquanto lugar de “petrificação, secura, frieza, feminino ausente” (Hillman,1995:30), muito embora a escola seja identificada como um território de mulheres e a educação como uma tarefa feminina. São esses os aspectos do *senex* senil, do velho rei (ou da velha rainha) que não quer abdicar, do ogro (ou ogra) devorador(a) de crianças, faces terríveis do “racionalismo científico e de sua ganância por poder” (op.cit.:idem). A escola da razão instrumental tem sido, por longo tempo, um templo de Saturno que raramente abriga um altar para a fertilidade. Creio, pois, e de novo apoiada em Hillman, que isso também ocorre porque

falta alma à escola, no sentido de um lugar onde o arquétipo possa expressar-se em sua plenitude, onde haja tempo e disposição consciente para o exercício inclusivo da alteridade. Com o fito de evitar a armadilha do “discurso competente” do espírito, que muitas vezes apenas oculta, na escola, a fala de uma alma amordaçada e ressentida, será minha história de vida o lugar de onde haverei de falar, neste trabalho. Sorte minha, portanto, que meu analista apareça, no sonho, encarnado numa imagem do arquétipo: *senex puerilis* que pode simultaneamente “inspirar o brotar das coisas e governar a colheita” (Hillman,op.cit.:24). A fim de esgarçar o estatuto desse mesmo “discurso competente” que a educação usa como escudo e ostenta como estandarte de sua eficácia (raramente com a intenção de orientar o sujeito à felicidade), quero dar voz a algumas imagens silenciadas pela consciência blindada do ego escolar, confiante de que sejam elas “os receptáculos para a psique” de que fala Hillman (1998:77), e de cuja ausência a educação tanto se tem ressentido.

Minha imagem onírica de *senex* identifica-o, destarte, com o velho sábio, um servidor da alma cujos pés descalços e olhar transparente remetem paradoxalmente à criança, à autoridade sem poder, ao conhecimento introvertido (afinal ele guia-me para dentro de sua casa-consultório até o jardim) que também paradoxalmente busca um contato mais significativo com a horizontalidade do real. Resiste nele o *puer* ágil e maroto, intacto sob rugas e cabelos brancos. Que minha alma o chame “James Hillman” também não surpreende, visto que ela e ele têm estado aliados comigo neste projeto, podendo o leitor facilmente constatar que é no pensamento desse autor que venho buscando um suporte flutuante para afirmar, entre outras coisas (op.cit.:47), que “...todas as explicações da vida humana são ficções e fantasias”. Como ele, também eu “...gosto de lidar com elas nesse nível: apenas como ficções e fantasias arquetípicas”, considerando que, se “podem ter um valor terapêutico”, devem ter, igualmente, um valor pedagógico. Felizmente pude beneficiar-me do valor terapêutico e pedagógico das

“ficções e fantasias” da literatura muito antes do advento da escola em minha vida, o que me permitiu concluir que se trata de um saber gnóstico cujo valor vem justamente de ser e de saber-se ficção e fantasia.

Se tudo não passa de “fantasias de explicação” (Hillman, op.cit.:idem), calcadas na ilusão racionalista de “...uma ignorância que nos faz acreditar que sabemos”, então mais vale “tentar enxergar através” dessas fantasias, para além (ou para muito aquém) dos sistemas, dos modelos, dos programas, das referências, dos conteúdos, dos planejamentos, dos critérios, dos projetos, das pesquisas e seus resultados, visto que não podemos nem devemos livrar-nos deles como facetas necessárias do *senex* que são, sabendo todavia que são igualmente “...modos de livrar-nos das imagens e figuras que poderiam nos dizer algo realmente interessante” (Hillman, op.cit.:idem). É como se o analista do sonho - que é sempre um hermeneuta - se apresentasse a mim como imagem de uma possibilidade de recolher as asas, pontual, premeditadamente - e não da necessidade de podá-las -, a fim de agradar um Pai-Tempo criador, desde que a alma esteja a abarcar, dissolver e restabelecer continuamente os territórios que cada uma das polaridades que o arquétipo rege. Foi como “James Hillman” ofereceu-me a senha para a interpretação de si mesmo, no sonho, a fim de operar a coesão das outras imagens, com o fito de enxergá-las como uma *gestalt*.

Caminhando por uma rua arborizada à procura de uma casa onde nunca estive antes, encontro um conjunto habitacional prosaico, por trás do qual enxergo um outro cenário, inesperado, poético. Aproveito para adiantar ao leitor que sempre aprendi mais com imagens do que com conceitos, na medida em que a literatura sempre me ensinou muito mais do que o discurso pedagógico escolar. Talvez isso acontecesse porque a literatura fomentava em mim simultaneamente um desejo de e um encontro com a diferença, no reverso do que a escola fazia. Talvez porque, na literatura, eu já pressentisse outras visões da verdade que eram verdades

“segundo a verdade do desejo”, como escreveu Roland Barthes (1988:25). E havia ainda essa outra realidade bastante provável, feita de paisagens estranhas que espreitavam por trás da térrea mesmice do cotidiano. Meu olhar ansiava por essas visões, assim como eu sabia que essas paisagens ansiavam por minhas visitas.

Jorge Larrosa (1998:61-62) descreve essa mesma experiência com outras palavras, remetendo a Peter Handke, para quem “...cada tipo de arte deve liberar quem a estuda e não convertê-lo em prosélito”. Como exemplo dessa educação que abre, Handke oferece justamente um escritor, Goethe, a propósito de quem afirma que “...todos os que o leram com o coração aberto não o glorificaram, ou coisa parecida, mas voltaram-se para si mesmos”. Os corações abertos dos leitores-aprendizes (figuras de *puer* casado com psique) encontraram, desse modo, na reunião com o *senex*-mestre Goethe, formas inusitadas tanto de baixar quanto de ascender, de apaziguar-se com a horizontalidade e também de repousar na profundidade vertical, enfim formas de aprender a viver balanceadamente. Como figura de *coniunctio*, de reunião de contrários que favorece a equilibração, a literatura oferece à imaginação do leitor algumas chaves para viver a realidade concreta e suas fantasias de materialidade. Penso, como Larrosa, cuja voz ecoa Hillman e Georges Gusdorf, que “uma bela imagem para um professor” é a de “alguém que conduz alguém até si mesmo”, tanto quanto “...é também uma bela imagem para alguém que aprende: não alguém que se converte num sectário, mas alguém que, ao ler com o coração aberto, volta-se para si mesmo, encontra sua própria forma, sua maneira própria”, seu destino, seu mito pessoal: numa palavra, seu *daimon*, como querem Hillman e Platão (1997:14). Dito de outra forma (Hillman, op.cit.:15), “...tornamos nossa vida monótona pela concepção que dela temos. Paramos de imaginá-la com algum romance, alguma ficcionalidade.” Da perspectiva da alma, instigados pelas imagens da literatura (entre outras imagens igualmente arquetípicas), podemos (re)aprender a fazê-lo.

ALGUNS PONTOS NA AGULHA DA HERMENÊUTICA

Enveredando pela senda de uma inescapável hermenêutica, coloco-me, todavia, numa certa contradição com Hillman (o real, não o sonhado) já que não posso limitar-me a (ou expandir-me a ponto de) apascentar um rebanho de imagens sem tosquiá-lo, ou seja, sem produzir resultados concretos e passíveis de avaliação, visto que meu objetivo é o de equilibrar *puer*. Precisaréi assim confinar as imagens em apriscos de interpretação, transformando numa manta ou num tapete a nuvem compacta e ondulante de lã macia, balidos trêmulos, carne tenra ou rija, medo atávico do lobo. Entretanto o sonho tranqüiliza-me, mesmo porque Hillman é um mestre que parece apreciar (e até estimular) uma certa desobediência em seus aprendizes. Afinal uma imagem dele constelou-se generosamente em minha alma, imiscuindo-se num mito que é o meu, imagem essa construída exclusivamente ao sabor da leitura “de coração aberto” que venho fazendo de seus textos. Como Goethe, Hillman não parece fazer questão de ser glorificado ou de fazer prosélitos. Como o analista do sonho, ele me conduz a um recanto de mim mesma pelos corredores de sua casa-consultório térrea e comum, assoalho maravilhoso adentro, desaparecendo da cena antes mesmo que eu chegue ao jardim selvagem do convento das ursulinas, onde estão guardadas as imagens sagradas e profanas da literatura. Quanto aos pés descalços, ele mesmo confessa que freqüentemente atende seus pacientes sem sapatos, penso eu que para sentir a textura, a temperatura, a pulsação da realidade mesmo quando confinado ao *setting* terapêutico. Esta tese deve, portanto, ser considerada no contexto da *gestalt* da qual ela mesma também é figura, tendo sempre ao fundo o trajeto, situação que, espero, a predisponha a alguma leveza e relevo existencial contra o poder saturniano imobilizante de tudo o que se fecha em suas próprias salvaguardas.

Mais do que todas as leituras que venho fazendo de Hillman nos últimos tempos, o que de fato vem autorizar-me a ecoar sua voz neste trabalho é seu modo de considerar a imagem como elemento numa *gestalt* (pois, como ele mesmo afirma, não se pode jamais separar a imagem de seu contexto): caminho arborizado para o consultório do analista, casas geminadas térreas, muralha de pedras em segundo plano, construção redonda, torre de madeira marchetada, velho-menino, amistosos olhos azuis, pés descalços, atraso, desculpas teatrais, frescor e porosidade, chão movente, jardim indisciplinado, convento das ursulinas...Para ele (Hillman,1977:8), “...uma imagem é completa tal como se apresenta”. Também baseada nele, Regina Ramo Aneiros Fernandez (2005:20) propõe um modo para interpretar “...as imagens como conteúdos, como um modo de ver e como uma perspectiva de ‘visão de mundo’ (Jaspers) ou um ‘estilo’ (Cassirer), trabalhando no contexto das imagens presentificado no próprio tecido das imagens, diferentemente das imagens descontextualizadas, ou seja, retiradas de seu cenário ou clima”. Ao esgarçar a noção de símbolo em Jung (e em Durand) como terminologia aplicável de forma generalizada à imagem, Hillman argumenta que este “...não tem localização sintática nem variação tonal, nenhum sentimento, nenhuma relação necessária com o entorno” (op.cit.:idem): em suma, nenhum “humor”. Por conseguinte, um hermenauta pode perfeitamente “desmontar um sonho” ou texto para “procurar o símbolo” e, por decorrência, chegar ao “...significado através de um processo de decodificação de suas inter-relações”. Ao fazê-lo, porém, ele mutila e esteriliza a imagem, o que leva Hillman a considerar “a abordagem simbólica” como “iconoclasta”. Nessa esteira, interpretação simbólica e interpretação imagística não são operações idênticas, visto que (Fernandez,op.cit.:66)

...as imagens que são generalizadas e convencionalizadas tiveram suas peculiaridades características apagadas. Já não podem mais ser chamadas de imagens. Qualquer imagem tomada como símbolo, quando elevada à categoria de universal, já deixou de ser uma imagem. Desse modo, a abordagem simbólica contradiz a imagística, principalmente porque “oferece generalidade a custo de precisão”.

A atuar também como um *daimon* inquieto, no sonho como no trato com a teoria, Hillman (1989:58) orientou-me todo o tempo a que eu fugisse da hermenêutica, da ficção das terminologias, dos perigos de tornar consciente o inconsciente, mesmo porque, para ele, arquetípicas são as imagens que ressoam em profundidade e que, por isso, “...não impedem a psique de continuar imaginando”. Eu precisava, portanto, continuar imaginando ao longo deste trabalho, desse modo permanecendo leal à alma. Para convencer-me disso, ele argumentava que a imagem arquetípica não se deixa aprisionar pela hermenêutica e assim não se torna uma “mensagem”, insistindo para que eu deixasse que Hermes fizesse as conexões, para que eu não o empurrasse para fora de meu texto, buscando fazê-las eu mesma, porque, em suas palavras, “você não faz as conexões; elas já estão lá” (op.cit.:idem). “Entender requer uma hermenêutica: você traz uma série de conceitos para se referir ao que está à sua frente”, ele insistia, ao passo que o inteligível extrapola o entendimento, significa tornar “apresentável”, mostrar “as coisas da maneira como elas se apresentam” e as coisas “...são fenômenos e trazem uma luz em si, elas brilham”, por isso “podem ser vistas” (Hillman, op.cit.:59). Ao insistir no fato de que “...a imaginação resiste à hermenêutica” assim como “a imagem resiste ao conceito”, Hillman (op.cit.:0-65) reitera que “...a consciência está na imagem”, não no dicionário de símbolos ou no livro didático, nem no analista ou no analisando, o que equivale a dizer que não está nem no autor nem no leitor, nem no mestre nem no aprendiz, mas em tudo o que neles brilha através da experiência do conhecimento partilhado por meio de imagens eternas e evanescentes (op.cit.:62): a literatura instala-se nesse limiar entre sujeito e objeto do conhecimento. “O presente da imagem”, Hillman sussurra, melífluo, sedutor, “é enxergar a alma”, essa imagem das imagens, fluida, politeísta, noturna, ao passo que “...a hermenêutica é monoteísta” e “o literalismo é diurno” (op.cit.:63-65). Ele estende sua crítica a Freud e Jung (op.cit.:66), que traduziram “...as imagens dentro de significados simbólicos cristalizados”; para Hillman, ambos

“...pegaram tudo o que viram e não deixaram lá onde estava, mas transformaram em ‘isto significa aquilo’”, por meio de um “sistema de tradução” que impede que as imagens “...caminhem por suas próprias pernas”. É novamente Regina Mara Ramo Aneiros Fernandez (op.cit.:62) quem esclarece que “...a interpretação imagística vê a imagem pela imagem, remetendo à constelação de imagens presente naquele espaço-tempo do próprio tecido de imagens”.

A referência à imagem da “constelação de imagens” envia-me necessariamente a um outro guia desta jornada que se manifesta no sonho. No percurso para dentro que vai do saguão da casa-consultório até o jardim selvagem onde se ergue o convento com sua torre central, passo do território da interpretação para o da existência, caminhando sobre um espantoso chão movente que me conduz até Gilbert Durand, o mesmo autor que, se o sonho não personificou, teve sua Arquetipologia Geral transformada numa delicada coleção de imagens. De início, Durand vem dialogar com Hillman em favor de uma hermenêutica fluida e porosa, na medida em que convoca Gaston Bachelard e sua noção de “sobreconsciente poético” (Durand,1995:66) para presidirem uma outra sorte de hermenêutica, “...que se exprime através de palavras e metáforas”, por meio de um “...sistema de expressão mais leve, menos retórico que a poesia e que constitui o devaneio”. No rastro do mestre do devaneio, Durand propõe a “fenomenologia do imaginário” como um “método próprio da expressão poética” que “...consiste em enfatizar a virtude da origem das imagens” (op.cit.:idem), com o fito de tirar proveito “ ‘da insigne produtividade psíquica que é a da imaginação’ ” (Bachelard apud Durand,op.cit.:idem). Tal fenomenologia é aquela que “...permite ‘reexaminar’ com novos olhos as imagens fielmente amadas”, aninhadas na alma do leitor amoroso e ingênuo, ele mesmo uma imagem da “consciência sonhadora” na qual se entrecruzam a objetividade de *animus* (que transita entre *puer* e *senex*) e a subjetividade de *anima*, que a ambos abarca.

No tocante à Teoria Geral do Imaginário, Durand propõe um “estruturalismo figurativo”, capaz de aproximar (Turchi,2003:24-5) “...o estruturalismo formal e a compreensão hermenêutica (gnose)” e no qual “...a estrutura deriva da posição aberta do símbolo”, sendo “dinamizada pela imagem” (op.cit.:26). Seu “...método de convergência de imagens reúne constelações de imagens constantes” que enxameiam ao redor de núcleos organizadores: “os três grandes gestos reflexológicos” do *sapiens* (op.cit.:idem), enraizados nas dominantes reflexas postural, digestiva e sexual ou rítmica. As imagens expressivas de tais gestos são, por sua vez, ordenadas em dois grandes Regimes de Imagens, a saber, o Diurno e o Noturno. Ao considerar o imaginário como a dinamização da totalidade das imagens produzidas pelo homem, ou seja, “a soma de suas representações” e “o capital inconsciente” de seus gestos, esse mesmo autor aponta para o fato de que a produção do imaginário “...é fornecida pela relação entre pólo subjetivo e emanções do meio objetivo” (Durand,1997:41), dando-se, portanto, no fluir do trajeto antropológico como a “...*gênese recíproca* que oscila do gesto pulsional ao meio material e social e vice-versa” (op.cit.:idem). Desse modo, e como reitera Paula Carvalho (1998:40), “...o domínio do imaginário está em ambos os pólos, mas se dá sobretudo no circuito entre eles, por onde sempre se conjugam o arquetipal e o idiográfico”. Dito de outro modo, o Imaginário se constrói no trajeto até o ponto de identificar-se com ele.

Assim o homem é, a cada passo de seu percurso na Terra, confrontado com a finitude e, através dela, com o tempo e a angústia, o que o leva a buscar modos de escapar de seu destino por meio da fabulação (Bergson) e da elaboração de um anti-destino, representada pela arte (André Maulraux) (Paula Carvalho,op.cit.:32), operações essas que dizem respeito ao referido “ ‘...potencial humano’ da ‘criatividade’ como ‘autopoiese’ ou como ‘equilibração antropológica dos regimes de imagens e ordens’ (como prefere Durand), equilibração simbólica pela ‘função transcendente’ (Jung)” (Paula Carvalho,op.cit.:41). O trajeto equilibra-se, pois, sobre o poder

metafísico que “...o imaginário tem (...) de se erguer contra a morte”, e elabora-se, tendo “...a imaginação (...) como fator de equilíbrio de um regime no outro” (op.cit.:idem).

No sonho, o assoalho maravilhoso do trajeto encaminha esta *puella* sonhadora para um sítio no qual se erguem três imagens das estruturas de sensibilidade durandianas, as três “atitudes de imaginação” abarcadas pela Arquetipologia Geral de Durand, a qual “...apreende os invariantes do comportamento humano como comportamento simbólico, através de ‘estruturas figurativas’ e dos ‘regimes de imagens’” (Paula Carvalho, op.cit.:idem): a torre, identificada com a estrutura de sensibilidade heróica; a construção circular, identificada com a estrutura de sensibilidade mística; o conjunto que ambas formalizam, identificado com a estrutura de sensibilidade dramática.

O “convento das ursulinas”, totalidade multifacetada que configura essa última estrutura de sensibilidade, também chamada sintética ou disseminatória, é imagem selecionada e recolhida pela alma diretamente da literatura. Eu a trago comigo de longa data; de quando li pela primeira vez *Madame Bovary*, o romance de Gustave Flaubert. O convento, o lugar de imagens entesouradas e abundantes, incorporadas e vividas como êxtase da alma e do corpo (êxtase graciosamente doado e não obtido pela dura disciplina do espírito), é igualmente o espaço do feminino protegido e confinado ao devaneio da imaginação onde a adolescente Ema receberá sua educação convencional-clandestina na qual se fundem ícones sacros e objetos sensuais, hagiografias e romances; educação por meio da qual ela haverá de encontrar seu destino heróico contra as poucas alternativas que lhe oferece a sociedade burguesa de província muito distante do centro irradiador de idéias que é a França de meados do século XIX.

O sonho também constela duas de minhas imagens prediletas do *Decamerão*, de Giovanni Boccaccio: a torre, no topo da qual fica presa por um dia inteiro a bela insensível que zomba do amor do estudante Rinieri e o jardim do convento, onde o hortelão Masetto finge-se

de mudo, a fim de divertir-se à vontade com as freiras. Uma torre para aprisionar a indiferença para com o sentimento o outro; um jardim sagrado para desfrutar os prazeres da carne, sem palavras: não é este um delicioso jogo de contradições? De *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brontë (historicamente tão próxima de Ema em meus devaneios), identifico minúcias de um cenário, porque há de ter sido a paisagem rude do campo inglês, com seu clima borrascoso e sua vegetação lúgubre, o que mais me impressionou na primeira leitura que fiz desse delicioso romance gótico: os muros de pedra, a urze rasteira, a terra negra e úmida dos distritos carboníferos ingleses, os penhascos da charneca que dão nome ao protagonista (Heathcliff), as nevascas que empurram o senhor Lockwood (e a mim também) a viver sua aventura entre realidade e imaginação, além, é claro, de uma certa selvageria própria dos jardins de minha infância, selvageria que também é de Heathcliff, por quem, como Cathy, eu haveria de me apaixonar.

Flanando em seu devaneio de leitura, o leitor mais do que ninguém parece estar apto a sentir o texto literário como fluxo ininterrupto entre realidade e imaginação, um universo de imagens tão inseparáveis da experiência quanto indissociáveis em sua *gestalt* peculiar. Em outras palavras, protegida na literatura, a imagem arquetípica resiste ao estereótipo pedagógico previsto nas operações de “análise e interpretação” de texto que pretendem isolar a imagem do fundo cambiante que é a vida do leitor. Por outro lado, ela também resiste ao purismo de uma abertura que impeça o leitor de interpretá-la a partir do mesmo fundo vivo e atual constituído pela experiência renovada do escritor e por sua própria experiência renovadora de leitura. A “textura do texto”, por sua vez, combina a natureza do signo verbal escrito - fruto opaco da eficiência saturniana -, com as imagens translúcidas que a alma produz e com a figura pueril do leitor iluminado pelos lampejos de um Eros pedagógico. A literatura constrói-se, portanto, como imaginário, na trajetividade compartilhada por autor e leitor, por meio deles promovendo

a reunião das polaridades do arquétipo *puer-et-senex* e só existindo se sustentada nas asas da “consciência sonhadora” da alma, de que fala Bachelard. Minhas imagens anseiam por transitar e assim apresentar-se a outros leitores, a fim de ganhar sentido e ativar esse circuito, para poder sugerir outras *gestalts* como possibilidades de viver e de educar. Num relance, esboço aqui o lugar dessas imagens em minha história de vida, a rede para dentro da qual, um dia, elas saltaram, escorregadias e rápidas como pequenos peixes prateados.

Diante dessa tarefa, coloco-me agora, como sugere Paul Ricoeur (apud Durand, 1995:72), com a morte atrás de mim e a infância à minha frente, infância que é o “...verdadeiro arquétipo, arquétipo da felicidade simples”, para Bachelard (Durand, op.cit.:idem). Em busca de uma “teofania da infância” propiciada pela leitura e perenemente renovada por ela, é, no entanto, ao “tédio primordial” (op.cit.:idem) que retorno, sabedora de que esse estado de devaneio alerta pertence mais à adolescência do que à infância propriamente, já que é durante a primeira que provamos, com a consciência ainda disponível e aberta, o sentimento da espera de um evento que tanto ansiamos quanto tememos. Foi envolvida pela névoa desse tédio inquieto que, entre os treze e os catorze anos, li alguns livros importantes, talvez os mais importantes de toda minha vida, não porque não houvesse lido outros tão importantes depois, mas porque minha vida era então a tela pronta e acesa para acolher, projetar, aprender com as imagens que esses livros guardavam.

Compunham igualmente esse “tédio primordial” de fundo, a escola, seus conteúdos, tempos, espaços, agentes, os quais aparentemente não me ensinavam muito, conquanto fossem fundamentais para amplificar os significados dessa experiência. E se eu estava pronta para aprender sobre a vida que começava a se abrir diante de mim (e que não fazia parte do conteúdo escolar), a literatura estava igualmente pronta para educar-me. Ler esses livros foi, pois, um encontro com “verdades pessoais e singulares”, “uma contribuição de substância”

(Gusdorf,1970:37) que, se não me oportunizaram os professores e a escola, o fizeram mestres de outra natureza, semelhantemente ao Goethe de Handke, a Hillman, Durand e Paula Carvalho desta tese, vindo esse mesmo aprendizado a ocorrer num contexto existencialmente pedagógico, conquanto assistemático e não oficial. Enquanto eu lia esses livros fundadores de minha personalidade, a escola era muitas coisas de que falarei mais adiante, mas em especial um intervalo aborrecido, um vazio insípido entre as leituras, uma interrupção do fluxo vivida a contragosto, muitas vezes até com depressão e estóico desgosto, intervalo, vazio e interrupção sumamente necessários, e contrafluxo balanceador sem o qual estou certa de que essas leituras não teriam sido o que foram.

Aos treze anos, embora já não fosse tão doloroso viver na escola, ainda incomodava-me muitíssimo ter de retornar ao tempo cronológico e aos animais úteis e nocivos que me obrigavam a parar minhas leituras para responder questionários, resolver sentenças matemáticas, escrever redações sobre amanheceres no campo. Nessa mesma época, meu desejo já se tornara suficientemente caprichoso e obstinado para atrair os livros que eu queria ler, entre eles os três de que falo aqui. Como todos sabem, a década de 70, além de trazer a Copa do Mundo para um país dividido e amedrontado, inaugurou a coleção Grandes Clássicos da Literatura Universal, da Editora Abril Cultural, experiência lobatiana revisitada e bem sucedida de vender livros em bancas de jornal, a preços populares. O segundo evento foi infinitamente mais auspicioso, para mim, do que o primeiro, numa época em que as boas livrarias ficavam num território pouco acessível e um tanto maravilhoso chamado “centro da cidade”, ao qual crianças como eu só iam duas vezes por ano, para comprar presentes de Natal e aniversário.

Dependente de meu pai para comprar-me livros, vi-me de repente diante da banca em frente à escola, repassando as economias do lanche ao jornaleiro (sanduíche e suco na garrafinha plástica, ambos trazidos de casa, ao invés do misto quente e do suco gelado da

cantina da escola), em troca de uns volumes de capa dura e vermelha, gravada com letras douradas, cujas brochuras, de espessuras variadas, tinham boa costura e lombada resistente. Era uma independência inaudita essa de poder comprar meus próprios livros. E afinal, eu já conhecia bem essa riqueza, havendo aqui de relatar, a seu tempo, como aprendi a aquilatar-la e a apoderar-me dela. Sobretudo eu sabia o que aqueles objetos significavam, em termos de tempo roubado à escola (e vice-versa). Os volumes eram quinzenais, o que me reduziu a uma dieta de sanduíches úmidos e sucos mornos por um longo período. Mas que importava? Eram dois livros novos por mês e isso justificava viver a pão e água pelo tempo que fosse necessário.

Dessa mesma época de tédio secundando por um intenso e prazeroso aprendizado clandestino que foi minha adolescência, escolhi as três obras cujas imagens garimpo nesta tese, espécie de testemunhos de uma educação imprevista pela literatura. Delas já enumerei algumas imagens de que minha leitura apossou-se e que meu sonho soube tão bem apresentar. Tais textos foram apropriados por minha alma, o que quer dizer que me invadiram como imagens, ou seja, como coisa viva e atual, vindo dar origem a este projeto do qual constituem o núcleo caloroso e succulento. Cheguei a planejar a tese sem as obras, contudo, sempre que passava pela estante onde elas repousavam, eu as ouvia cochicharem entre si: “Será que ela não vai nos chamar?” Assim só me restava arrastá-las para fora da estante, tornando assim a contaminá-las com a banalidade da vida, tão arquetípica quanto sua imprevisibilidade. Na tentativa de compreender a operação educadora que das imagens dessas obras ainda irradia, considero que sempre há uma chance de que o leitor desta tese possa incendiar-se com as mesmas faíscas, tendo ou não lido e vivido tais obras (Ele, por certo, terá lido outras, igualmente poderosas), na busca da experiência perenemente transformadora que é fruí-las mil vezes como da primeira vez. Se isso acontecer, eu e meu projeto teremos cumprido nosso destino.

Na direção desse destino, esclareço ao leitor que desejo tratar de um mundo subjetivo encantado pela literatura e, por isso mesmo, capaz de reencantar a realidade objetiva, até mesmo a da educação escolar, para vê-la de outros ângulos e fazê-la girar por meio de conjuros capazes de desmobilizar seu mantra fixo e magnético. Para isso, começo falando da literatura lida como história de uma menina de escola. Ou de uma história de vida vivida como aventura pessoal, também na escola, e por amor à alma. Eu mesma faço a menina, mas que papel desempenha a escola? A escola é o mundo, responde-me Keats, “o lugar de cultivo da alma” (apud Hillman, 1995:54). Enquanto teço um enredo, entremeio de existência, de fantasia e também de uma certa teoria (que se quer tornar existência), reflito com meu leitor acerca dessa outra educação: educação fática, para José Carlos de Paula Carvalho; cultivo da alma, para James Hillman; gnose ou saber integrador, para Gilbert Durand. Nas três concepções, que embora guardem inúmeras interfaces são, contudo, diversas, permanece ativa a idéia de educação como instância de mediação capaz de promover o encontro do sujeito consigo mesmo, com outros sujeitos e com o mundo, visto que é somente refletido no espelho do outro que o “eu” pode reconhecer-se verdadeiramente.

Destarte esta tese compreende a educação como um caminho contínuo de revelação do sujeito a si mesmo por meio do outro, seja esse outro o autor, o texto, o leitor, o professor, o aluno, o livro, o conhecimento, o mundo; a alteridade, enfim, tornada imagem da mestria contra a luz de um fundo de significado, pois como escreve Bachelard (1996:93), é “...somente pela narração dos outros que conhecemos nossa unidade. No fio da história contada pelos outros, acabamos, ano após ano, por parecer-nos com nós mesmos”. Entre aqueles que contarão a história de minha educação estão, nesta tese, alguns autores e textos literários que amo e que, generosos, vêm ancorando meu *puer* dispersivo e partilhando comigo suas almas, suas imagens, sua liberdade de imaginar, viver e contar. Eles souberam oferecer-me o saber como “ocasião ou

pretexto de encontro”, um saber vivido como “jogo”, não o jogo escolar de que fala Gusdorf (1970:58), mas um jogo pedagógico em que “a educação fez-se, apesar do ensino” (op.cit.:63).

É com o fito de dar a ver, sempre que possível por meio de imagens, alguns modos dessa operação educadora da literatura, que saio a andar por uma longa rua arborizada onde se enfileiram casas térreas geminadas (a horizontalidade cotidiana), incerta quanto ao que haverei de encontrar e encontrando o que não procurava. Para lá do sonhado e do vivido, constato que o narrado institui-se como o tempo sempre novo, cujo movimento paradoxalmente alterna regressão (da alma) e progressão (de *puer*), tempo da infância e do sonho, mas também do mito remetido ao não-tempo do arquétipo, para dele retornar, reorganizar a vida e prosseguir. Também tempo do *senex* ordenador a serviço da alma imaginante. Tempo em que é possível reencontrar, com o frescor remanescente das primeiras experiências, das primeiras leituras, das “imagens fielmente amadas” (Bachelard), algumas intervenções educadoras da literatura em minha vida, aderidas ao meu trajeto para ajudar-me a elaborar a morte, o tempo, a angústia, trajeto que é, no sonho, um chão multicolorido de imagens que modificam seus desenhos à medida que avanço sobre elas. A elaborar *coniunctio*, a horizontalidade comparece contagiada de surpresa e mistério, pela irrupção da verticalidade heróica da torre de madeira marchetada, qual caixa árabe de jogo de gamão, referência revestida de semantismos do Oriente, já que se trata de uma torre islâmica plantada em meio a um convento cristão.

E se rebanhos de imagens vivas e assustadiças ondulam, lá onde os azulejos da cultura se desfazem na terra e na erva rasteira (da mesma charneca solitária por onde muito errei, em companhia de Emily Brontë e do fantasma de Catarina), devo dizer que caminhei até lá e lidei com elas até conseguir imobilizá-las um pouco, mas sem feri-las, só assustando-as com minha falta de jeito; que as tosquei e coletei sua lã, lavei-a, cardei-a, selecionei-a, concebi um desenho para o tapete (a fantasia do horizontal), encordei o tear, retesei os fios, tendo reunido

enfim o material e preparado a estrutura para a etapa da execução, da qual tem feito parte um constante “desmanchar e tornar a tecer” (Koltuv, 1997:9), à moda de Penélope, tida apenas por passiva e fiel, mas no fundo tão tihosa quanto o próprio Odisseu. Isso porque, como para Penélope, porém com uma desvantagem de dezesseis anos em relação a ela e seu trabalho, todos os pontos deste tecido interpenetraram-se, desde o princípio, de modo que não importava em que ponto da execução eu me encontrasse, a Tecelã sempre me convocava a, de novo e de novo, lavar, cardar, selecionar, desenhar...

Este é o momento do retesamento dos fios sobre o tear. Conto com a Tecelã para prosseguir comigo, embora ela se mostre especialmente resistente a esta etapa do percurso. Quando me refiro à Tecelã, preciso esclarecer que é à Senhora Alma que me refiro, na tentativa de adúl-la e seduzi-la para que venha presidir mais este esforço com sua luz oblíqua, mesmo que acuada pelo holofote do *animus* pensador. Quero crer que esse mesmo holofote pode bem revestir-se de uma certa qualidade teatral que muito agrada à alma porque desvia o fecho de luz cegante e direto. Sinal disso é que o analista do sonho também se desdobra, ele mesmo, numa imagem desse *animus* guia, o qual, conquanto seja rigoroso (ele ralha comigo porque me atraso para a sessão), permanece sendo um suave velho descalço, de amistosos olhos azuis de menino. Ademais é sempre mais simples (embora muito mais penoso) manusear a teoria fruto do esforço alheio, quase tangível de tão densa, estendendo-a fio a fio para estabelecer a urdidura teórico-metodológica que haverá de sustentar o enredo, a fim de que se possa tecer a trama sobre ela, trama que por sua vez concederá forma à imagem com que *anima* sonha. A força necessária à tensão da urdidura pode, porém, e muito facilmente, mutilar a imagem, expulsar o mistério, dissociar o arquétipo e pôr em fuga a alma convidada. Todavia quero confiar que escolhi fios mesclados, identificados com a “analógica” da alma e com sua natural

configuração, na esperança de assegurar uma certa identidade, um espelhamento, uma afinidade, enfim, entre método e objeto.

Os fios da urdidura tomados da Antropologia Profunda de Gilbert Durand serão, pois, como já foi referido, aspectos de sua Arquetipologia, suas noções de Imaginário, Mito, Gnose, Trajeto Antropológico e Trajetividade. Da Arquetipologia Geral, tomarei o método de organizar enxames de imagens em torno dos gestos primordiais do *sapiens*, imagens que emergem do Imaginário como respostas modelares do ser e organizadoras do mundo às intimações do meio bio-físico-psico-social (trajeto antropológico). Às estruturas de sensibilidade durandianas correspondem, por sua vez, os três modos já referidos de apropriação das imagens estruturantes da relação sujeito/objeto, as quais, no contexto deste trabalho, serão tomadas dos três textos literários que escolhi: (1) *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, uma literatura para a sensibilidade heróica (de enfrentamento da realidade); (2) *Decamerão*, de Giovanni Boccaccio, uma literatura para uma sensibilidade mística, (de evasão e eufemização da realidade); (3) *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brontë, uma literatura para a sensibilidade dramática (de mediação, para a reunião problemática, paradoxal, dos opostos: pólo heróico e pólo místico).

Na perspectiva de uma educação da alma que pressupõe pluralidade e trajetividade de sujeito e objeto do conhecimento em lugar de uniformidade e unilateralidade, com o fito de integrar os aspectos racional/lógico do *homo sapiens* aos aspectos mítico/mágico do *homo symbolicus*, e em demanda de uma educação capaz de apreender o *homo complexus* (Edgar Morin), cabe valorizar todas e cada uma das estruturas de sensibilidade em suas peculiaridades, como modos de “...perlaboração da ‘angústia original’, de enfrentamento com o Tempo e a Morte” (Paula Carvalho, 1998: 42). O conhecimento mediado pela imagem, por sua vez, subverte o estatuto do tempo linear-sucessivo que conduz ao fim, e desse modo submete o discurso lógico, inscrevendo-o numa perspectiva da alma e da imaginação e fazendo “...dos

eventos temporais, eventos da alma” (Hillman,1995:39), em que as polaridades podem enfim negociar e dialogar, alternar-se de acordo com as demandas internas e externas ao sujeito, justamente com o objetivo de garantir a dinâmica das tensões criativas da existência em meio ao “universo-estímulo” (Paula Carvalho,op.cit.:idem) que Yves Durand chama de “universo da angústia”.

Cabe ainda reiterar: que minha seleção de textos deu-se a partir de um repertório puramente afetual, o que possibilita que estes sejam abordados por uma hermenêutica de tonalidade deliberadamente ensaística; que a relação criada entre as estruturas de sensibilidade durandianas e as obras trabalhadas não se baseia em nenhum compromisso com a dimensão da crítica literária, mas somente com as instâncias do imaginal e do afetivo. Aliás seria no mínimo pretensioso tentar proceder a estudos críticos de três obras clássicas dessa envergadura, numa única tese de doutorado. As conexões entre as imagens serão, portanto, tecidas ao sabor de uma leitura e de seus devaneios imaginantes, como respostas subjetivas ao trajeto. Numa análise ancorada pela teoria literária dos gêneros, é provável que os mesmos textos sejam enquadrados em outras categorias, no que tange aos regimes estabelecidos por Gilbert Durand, associando, como faz Maria Zaira Turchi, com rigor e competência, “a crítica do imaginário ao estudo dos gêneros” (2003:56). Não é essa a minha pretensão, muito menos o meu desejo.

As imagens arquetípicas ativadas pela leitura de textos colhidos no fluir de uma existência renovam continuamente sua carga polissêmica, circulando entre os opostos - inconsciente e consciência, alma e espírito, subjetivo e objetivo, submergindo na alma individual e emergindo dela em direção à *anima mundi* - para projetar-se na escritura e dela passar, como significado, à realidade vivida. Ao desdobrar-se em enredos nos quais as imagens podem tornar visíveis e apreensíveis algumas das qualidades do arquétipo incognoscível para conceder-lhe forma e temporalidade, a literatura atua tal qual o mito e o sonho, já que, no texto

literário, a imagem é focalizada de um ponto de vista a um só tempo pessoal (a dimensão biográfica) e transpessoal (a dimensão arquetipal), de acordo com os padrões coletivos da cultura (a dimensão idiográfica) de que a literatura se apropria, permitindo a intervenção e a circulação do numinoso, do extraordinário, do angelical que *puer* representa e mobiliza em meio ao fenomênico, ao rotineiro, aos expedientes e instituições que *senex* representa e rege. Em suma, oferecendo modelos e valores translúcidos e flexíveis para a trajetividade. Nesse sentido, a literatura educa arquetipicamente, por meio da cultura e do imaginário, ou ainda, a literatura educa a imaginação por meio da imagem para “fazer alma”, na expressão de Hillman, estabelecendo a imagem como lugar de convergência de horizontalidade e verticalidade. A alma recebe o impacto dos acontecimentos e os acolhe, possibilitando a aprendizagem como uma experiência de encontro e de revelação. Disso tudo deverei falar, ainda na Parte Um deste trabalho, porém sempre de uma perspectiva pendular, buscando fluir entre o conceito e a imagem.

Nos ensaios que constituirão a Parte Dois deste trabalho, cada texto literário estimulará o surgimento de um cortejo de imagens organizadoras e encantadoras da experiência com o conhecimento (de si e do mundo), portadoras de significado vivas, cambiantes, porém resistentes às taxonomias. Tais imagens constituem um repertório de ações previamente experimentado (vicariamente pelo autor e suas personagens) e que, sobretudo, não impõe atualização para ser vivido deslocadamente, na leitura e na imaginação, inclusive como morte, com o fito de propiciar um conhecimento que possibilite ao sujeito responder com a estrutura de sensibilidade adequada às exigências do ambiente. Tomada como gnose, a literatura é, portanto, um conhecimento que ensina a transitar.

A contribuição da Psicologia Profunda de Carl Gustav Jung neste trabalho nasce da apropriação de sua noção da alma como perspectiva de subjetividade que constitui imagens,

mas também institui-se como imagem, tendo igualmente imagem como linguagem e cujo discurso ou *logos* é metafórico, analógico, não-linear, polimorfo. Tal noção determina também de onde se dará minha apropriação da herança de Jung: a saber, pela vertente da Psicologia Arquetípica, segundo Goldenberg (apud Hillman:1995,22), a “‘terceira geração’ derivada da escola junguiana, na qual “...Jung é reconhecido como fonte, mas não como doutrina”, eflorescência que, de acordo com o mesmo autor, enfatiza “a psicopatologia e a radical relativização e dessubstanciação do ego”, visíveis num “imaginário patologizado”, que o mito e a literatura integram à realidade psíquica por meio de seus “demônios, deusas grotescas, torturas e obscenidades” (Hillman apud Avens,1993:13). Da Psicologia Arquetípica procederão, pois, noções como as de Imagem, Arquétipo, Ego, Inconsciente, Sombra e Persona, bem como a idéia platônica de *daimon*, tal como relida por James Hillman, esse expressivo representante da terceira geração de junguianos - também o analista de meu sonho, onde assume uma figura de *animus* que da alma me provoca com as ofertas de liberdade e vontade de *puer*, quando sabe que, para agradar *senex*, devo lutar para construir um destino e um limite.

Da Antropologia da Educação, de José Paula Carvalho, procederá a noção de Educação Fática calcada numa Pedagogia do Reencantamento do Mundo, a qual se constrói por meio da inclusão da alteridade retida na sombra do *sapiens* e, portanto, pela dinamização dos aspectos criativos (construtivos-destrutivos) do *homo demens-ludens-consumans-symbolicus* com os aspectos antagônicos-complementares do *homo sapiens-faber-economicus-loquans*. Para Paula Carvalho (1990:78), “...contra as operações etnocêntricas que constroem a diferença como alteridade exterior por meio de um processo projetivo-exorcista, mantendo tal alteridade como exterior, ou alinhando-a pelos valores e padrões ocidentais, através, em ambos os casos, da dominação”, erguem-se as lições da Antropologia da Educação, quais sejam, “...uma fenomenologia e uma pedagogia de escuta do Outro, favorecedoras de uma intercomunicação

subjetiva.” Destarte, imaginário, imaginação e alma podem, por meio da literatura, propor uma compensação psíquica voltada à despolarização da consciência do ego, prevendo assim modos de educar que articulem criativamente a face luminosa e a face sombria do ser humano, na direção de uma educação para a ruptura da “...unilateralidade ou super-racionalidade do ego que o aparta da vida” (Hillman,1999:31). Na passagem da “alteridade exterior” para a “alteridade interior” (Paula Carvalho,1990:82), “...‘o outro’, em termos de fenomenologia da consciência, torna-se essencial para a constituição-diversificação-ampliação da identidade; e mais, porque não é jamais totalmente integrado, reduzido, o Outro persiste como horizonte de/para ampliação da consciência simbólica (...).”

Para encerrar esta etapa, preciso retornar ao sonho. A exortação ambígua do analista que ralha e sorri se desvanece quando ele me convida a conhecer a casa e eu o acompanho obedientemente, enquanto retenho, nas pontas dos dedos, o frescor e a textura dos ladrilhos que toquei, ao ajoelhar-me. Tal como eles, as imagens também têm textura, frescor, estão vivas e úmidas como os ladrilhos hidráulicos da cozinha da casa da minha infância, sobre os quais minha mãe, em dias de faxina, estendia folhas de jornal, a fim de, com elas, absorver o excesso de umidade. Sobre esse papel frio e forrado de letras eu me deitava, em dias muito quentes, para aprender a ler. Essa reminiscência vem legitimar minha escolha por uma hermenêutica como a roupagem diáfana da Fábula que a Verdade enverga, no conto de Malba Tahan, para enfim ser convidada a entrar no palácio do califa (A academia?), pois que não pôde fazê-lo nem nua nem coberta com pelegos grosseiros. Ainda sob o peso de ser um caminho que “conduz a uma verdade”, meu método pretende constituir-se ao sabor das imagens e no ritmo da escritura, como hermenêutica instável e volúvel, a transitar entre explicação e compreensão, entre *cogito* e *anima* – modo de interpretação que se quer pretensamente bachelardiano, tanto quanto enseja a equilíbrio entre o prazer e a pena (e os ecos dessa homonímia).

Bachelard, aliás, o ensinou com a maestria incomparável do exemplo, reunindo *puer* e *senex*, como poucos souberam fazer antes e depois dele, costurando os saberes dissociados pela ciência positivista e racionalista (ou simplesmente redescobrimdo os perfis de seus encaixes), praticando sua alquimia na vida e no texto para revelar faces do arquétipo reunidas em seu rosto afável de velho-menino. Em defesa do *cogito* necessário, o próprio Hillman certa vez escreveu que “...tudo o que é necessário é sempre maçante” e “...os próprios deuses, por serem necessários, estão desde sempre nos atormentando”. (1992:23). Assim espera-se que a alternância do *logos* do *animus* (o *cogito*) com o da *anima* (a *imago*) conceda um ritmo a este percurso que anseia, para seus sujeitos - autora e leitores -, nada além do crescimento psíquico. O que igualmente impõe que eu desça “ao subterrâneo do ser” em busca da alma (Bachelard,1996:63), como faz Eros apaixonado pela alteridade de Psique.

Na relação com as imagens suscitadas pelo texto literário e movida pelo devaneio de *anima* que a ele se funde, busco distanciar-me, pois, da exegese formal e do “dever da crítica literária objetiva”, sem precisar descartar a hermenêutica. Como Bachelard (embora não seja eu mais do que uma “sonhadora das palavras escritas”), lanço mão dos mesmos devaneios que podem “...dar às minhas idéias de *animus* a estrutura de um canto, a força de um canto”, já que, para Bachelard, é *anima* quem canta e sonha. Também para satisfazer Hillman (1977:15), posso mesmo tentar limitar-me a conduzir imagens, leitora que sou e prisioneira do circuito que delas parte e a elas retorna, a fim de “...cantar a imagem, não interpretá-la”, ainda que eu não saiba muito bem como fazê-lo. Mesmo assim, longe de querer construir-se como “escrita literária”, é pelo devaneio que entrelaça vivido e aprendido que este texto pretende buscar seus nexos e as razões de sua existência no mundo (Bachelard,op.cit.:61-63). Talvez como o Montaigne de uma das epígrafes desta introdução, eu queira tão somente “mostrar-me como sou.”

Há, porém, um árduo exercício de imaginação ativa envolvido na reconstrução da trama existencial, que tenta apoiar-se sobre a urdidura de uma teoria, exercício ao longo do qual, tal como propõe Hillman (1992:20), “...a fantasia não é um descontraído devaneio, mas o que carrega, implacavelmente, as necessidades que nos conduzem”, na “...inexorabilidade das imagens, que nada mais é do que a Necessidade (*Ananké*)”, mesmo porque as imagens são a única realidade que a alma conhece. “Submetidos, pois, a nossas imagens, identificados por elas” (op.cit:21), podemos então, tornar-nos ‘ativos’ com elas, “alterando-as para que redimam nossos problemas”. Melhor então assumir, mais uma vez com Bachelard (op.cit.:62) que minha “melíflua paixão da *anima*” - a leitura como exercício de *puer* apaixonado - precisa contudo submeter-se, em obediência a *senex*, ao “esforço que cabe ao *animus*”, ao “duro mister” de escrever um livro, quando, na verdade, “...somos tentados a limitar-nos a sonhar”. Bachelard reveste-se assim de um *status* particular, para mim, por sua capacidade de dosar a paixão da leitura com o esforço da escritura. É com ele (1996:24) que me asseguro, “...ao final desta introdução”, de que, quando encerrados “...em nossa solidão, sem possibilidade de recorrer a sondagens psicológicas, devemos procurar nossos documentos. Eles vêm dos livros – toda a nossa vida é leitura”.

PARTE UM

Frida Kahlo, *Menina com máscara de morte*, 1938.

*Pequena alma terna flutuante
Hóspede e companheira de meu corpo,
Vais descer aos lugares
Pálidos duros nus
Onde deverás renunciar aos jogos de outrora.*
P.Élio Adriano, Imp.

Como contar o que se seguiu? Eu estava estonteada, e assim recebi o livro na mão. Acho que eu não disse nada. Peguei o livro. Não, não saí pulando como sempre. Saí andando bem devagar. Sei que segurava o livro grosso com as duas mãos, comprimindo-o contra o peito. Quanto tempo levei até chegar em casa, também pouco importa. Meu peito estava quente, meu coração pensativo. Chegando em casa, não comecei a ler. Fingia que não o tinha, só para depois ter o susto de o ter. Horas depois abri-o, li algumas linhas maravilhosas, fechei-o de novo, fui passear pela casa, adiei ainda mais indo comer pão com manteiga, fingi que não sabia onde guardara o livro, achava-o, abria-o por alguns instantes. Criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade. A felicidade sempre iria ser clandestina para mim. Parece que eu já pressentia. Como demorei! Eu vivia no ar... Havia orgulho e pudor em mim. Eu era uma rainha delicada. Às vezes sentava-me na rede, balançando-me com o livro aberto no colo, sem tocá-lo, em êxtase puríssimo. Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante.

Clarice Lispector

PEQUENA ALMA TERNA FLUTUANTE:

EDUCAÇÃO, HISTÓRIA DE VIDA E LITERATURA

Onde se sai à caça de imagens, a fim de entrelaçar teoria, biografia e fantasia.

Onde se discutem alguns pressupostos para uma “revolução paradigmática”.

Onde se reflete acerca dos efeitos perversos da “civilização da imagem”.

Onde a escola é desincumbida da missão de salvar o mundo.

Onde se convida uma menina para visitar o texto.

Onde se rememora uma educação da alma, na imaginação, pela literatura.

Principio este trabalho relatando a mim mesma, a aranha de cujo ventre deverá brotar o fio condutor desta teia-narrativa. De que outro lugar poderia eu começar a falar, sendo quem sou? Falo, pois, a partir deste centro minúsculo, um umbigo de aranha que terá de verter fibra em quantidade suficiente e com a devida resistência para que se trance com ela uma rede que suporte as investidas da academia, conquanto esteja sempre irremediavelmente contaminada de fantasias e afetos, entrelaçada a fiapos de memória e maculada do tom amarelado dos guardados antigos, tudo isso posto a serviço de minha própria “ficção científica”. Para Píndaro, o ônfalo de Delfos “...simbolizava a via de comunicação entre os três níveis da existência, ou os três mundos: o homem vivo aqui na terra, a morada subterrânea dos mortos, a divindade” (Chevalier e Gheerbrant, 1997: 660). A princípio custei a crer que por essa concha apertada pudessem passar três mundos tão espessos, tão precariamente conciliados, mesmo porque mantidos em perpétuo e turbulento convívio contraditorial. Todavia a verdade é que passam.

Segundo Bárbara Kirksey (1997:131), “a palavra grega *heschara*” é também o nome de uma deusa: a senhora do “lugar queimado”, “sinal ‘da ligação com algum estrutura que foi removida’” de meu corpo. Para a mesma autora,

...o *omphalos* não está tão distante de nós e a contemplação do próprio umbigo não está afastada da psique... Reminiscência de uma ligação antiga, o umbigo está tão bem cicatrizado que é quase inacessível ao consciente. (...) Ferida ou sinal de cura, (...) as cicatrizes são (...) um tecido diferente. A cicatrização deixa um novo tipo de sensibilidade, de modo que, quando tocada, parece diferente das outras partes. Nossas cicatrizes poderiam ser perfeitamente os pontos assinalados na vida da alma. São lugares onde outrora ardeu um fogo – onde ocorreu uma iluminação e onde ela ainda está ocorrendo.

O umbigo é, pois, marca de cura, mas também lembrança e iminência de dor, a fechadura e a passagem, a cicatriz visível e a memória secreta da “estrutura que foi removida”. O cordão rompido figura esses mundos a um só tempo enlaçados e separados, que prosseguem na direção de seu nexos antigo e profundo. Assim, ainda que por ora permaneçamos, eu e minha pequena ficção, retidos na caixa fechada de Pandora desta dimensão de diferenças irreconciliáveis em cujo interior escuro a esperança zune suas asas irisadas, é para a totalidade não como coisa única, mas como reunião de muitas coisas, que confiamos estar destinadas. Estamos destinadas à alma.

Quanto ao umbigo, ao arremedar, na cor, as asas irisadas da esperança, esse cadarço viscoso, orgânico e pessoal que nos liga à dimensão transpessoal parece justificar a preservação de seu valor ao longo de toda história humana, durante a qual tem sido enterrado ritualmente, metido e carregado em patuás e, mais recentemente, elevado à condição de panacéia universal. A perda inelutável do cordão de carne - a “estrutura removida” ressecada e guardada fora de nosso corpo -, implica a subsequente aquisição de um outro cordão que, em contrapartida, mantém-se vivo e atual, e cujo papel é o de reatar continuamente o que é continuamente separado: dentro e fora, sujeito e objeto, visível e invisível... Esse mesmo condão torna o cordão simbólico ainda mais tangível e curador do que seu duplo material perdido.

Desse modo, pagamos com um cordão pelo outro – o do trajeto -, transmutando-se assim a carne em cordel: história de vida, aventura, mito pessoal, destino...Ao fim e ao fundo, contudo, esses cordéis feitos de carne e de sonho haverão de convergir, cada qual a seu tempo, por força do tecido conjuntivo que lhes confere coesão e sentido – o imaginário -, de onde

fluem e para onde refluem as imagens arquetípicas portadoras do mistério de nossa condição, as mesmas que nos têm feito companhia nesta jornada marcada por trágicos e mágicos imprevistos. Ao suturar alma do mundo e alma dos homens com imagens doadoras de significado à experiência, o imaginário confere uma impossível coerência à existência, podendo então torná-la muito mais que meramente suportável (Morin, 2003:142).

Quando refiro ao imaginário, refiro-me a esse repertório infinito de imagens que, entalhando a matéria viva do mundo com os formões de tantas linguagens inventadas ao sabor de nossa odisséia coletiva, transforma em bagagem o amontoado truncado de escombros com que a realidade bruta nos presenteia, ao nascermos. Eis, pois, um reencontro que desejo mais do que pretendo estimular para mim e meu leitor, por força deste exercício: o das partes longamente separadas (também pela educação), saudosas de suas diferenças, reunião que sobretudo não se resume ao encaixe como solução, mas enseja a projeção de figuras que se movem problematicamente sobre um fundo também ele cambiante, para narrar uma história; reencontro que procura desdobrar, por meio das imagens arquetípicas que mobiliza, a relação escritor-leitor na relação mestre-aprendiz, assim oferecendo a literatura como metáfora e lugar de uma educação da alma, calcada nas idéias de harmonização dos contrários e individuação, educação compreendida como retorta alquímica na qual a vida e a morte estão igualmente contempladas. Na conciliação precária que aí se instaura - perfeitamente exequível a partir dos mais banais ingredientes -, expressa-se o “...compromisso neurótico entre o espírito e o real, que suscita condutas e ritmos para atenuar ou conjurar sua crueldade” (Morin, op.cit.:143,4). Que fique claro que o pronome possessivo utilizado por Morin na última citação diz respeito tanto à crueldade do espírito quanto à crueldade do real.

Bernardo Soares (1986:50) oferece outra imagem, a qual parte do umbigo para desenvolver-se e romper com a auto-referência que este último sugere:

Desenrolo-me como uma meada multicolor, ou faço comigo figuras de cordel, como as que se tecem nas mãos espetadas e se passam de umas crianças para as outras. Cuido só de que o polegar não falhe o laço que lhe compete. Depois, viro a mão e a imagem fica diferente. E recomeço.

A vida então é essa meada que se recebe de “mãos espetadas”, também por meio da educação, a fim de que a tensão não se relaxe, nem se perca o desenho, nem se dissipe a

excitação do jogo - que é o imaginário -, e cuja finalidade é tão somente passar a meada adiante, enquanto se inventam outros desenhos para ela. A fonte do fio aloja-se no interior de nosso corpo, o que parece indicar que, se a vida é meada, somos nós as aranhas que a vertemos e com ela tecemos enredos, enquanto os percorremos em infindáveis idas e vindas, no fluir do tempo que tange os afazeres para a frente, mas também para trás, como fazia Jó Joaquim quando operava o passado, “plástico e contraditório rascunho” (Guimarães Rosa, 1985:49).

Assim nossa aranha-imagem, senhora e prisioneira de sua teia, urde uma cama-de-gato para si mesma, mas o faz pressupondo sempre o outro, seu interlocutor e sua vítima. Retida nesse território circular, uma falsa espiral arrematada por bordas rendadas de traçado complicado e recorrente, a aranha varia apenas seu itinerário pressuroso de tecelã, partindo do miolo elástico e dele distendendo-se, em raios, por todas as direções e de volta. Ao mover-se e tecer, a aranha recria sua teia ao infinito, para muito além de sua estrita programação biológica. No entanto este seria um mister por demais monótono, não fosse ela, nossa aranha, uma imagem natural e miniatural de Aracne, Penélope, Atena, Mnemosine... Entre o inseto e a divindade, atua a imaginação, as asas da psique segundo Carlos Byington (1996:275). Vivemos nossa vida na dimensão do real mediada pela psique individual e coletiva, e só podemos fazê-lo por meio da imaginação. Entretidos nessa *autopoiésis*, construímos o mundo e também a nós mesmos, estendendo as teias da cultura sobre os abismos do real. Não há, pois, outro modo de viver a vida senão pela imaginação, mesmo porque é ela que instaura a realidade como a conhecemos. Como escreveu Byington (op.cit.:276), “...é a imaginação que nos permite visitar a imensidão do Cosmos e, ao fazê-lo, vivenciar a raiz da psique na inteligência do universo.”

Os sonhos, os desejos, os prêmios que movem esta aranha a tecer são, como sempre, os outros insetos que esvoaçam ao redor de sua teia. Esta que inicio, tão espantosa e comum quanto qualquer outra, exposta desde já aos mesmos riscos de frouxidão, ruptura e desenredo, enseja atrair, aprisionar e devorar alguns desses prêmios vigilantes ou distraídos, figurados pela alteridade representada por meus leitores. E assim as idas-e-vindas da aranha que sou servirão para enlaçar fios de Mnemosine, Atena, Penélope – memória, reflexão, fabulação -, na busca de outros significados para viver e educar num mundo em que a barbárie assume formas aparentemente novas, potencializada pelos excessos de uma consciência tão prepotente quanto agonizante, já que ameaçada de morte por seu próprio projeto desmesurado e desencantador.

Antes de iniciar, propriamente, é preciso que eu me refira às coisas de que aprendi a descrever. A primeira diz respeito à esperança de que a escola chegue, algum dia, a desafiar o modelo de consciência unilateral que há tanto tempo vigora no mundo e na relação com o conhecimento de que ela, a escola, tornou-se transmissora privilegiada. Submetida ao desejo secreto de resgatar “a aurora da minha vida” escolar, refém de um projeto cultural, social e político muito bem sucedido e longo de desencantamento do mundo – o da ditadura militar brasileira, instalada em 1964 –, dediquei-me a inventar essa outra escola, utopia, duplo e oponente da distopia que foi minha velha “escola primária.” Em meu devaneio tonto, eu recuperava uma a uma as imagens do sonho de Cazusa, por meio das quais fora possível fantasiar que, mais dia, menos dia, a escola aprenderia a olhar seus alunos nos olhos e a tomá-los pela mão em seus primeiros movimentos rumo à autonomia, caminhando lado a lado com eles numa jornada iniciática aos poucos mistérios da vida a que ela ainda nos dá acesso. Uma escola imaginária que, reforçada pela substituição, na sequência da história de Cazusa, da escola do professor João Ricardo pela de dona Janoca e suas irmãs, havia permitido que alguns raios de sol atravessassem a pesada massa de nuvens que toldava o céu da minha 5ª série. Mas a literatura resolve o que a vida protela e por isso tendemos a amar mais a primeira, o que não deixa de ser uma tolice.

Meu sonho ingênuo e missionário justificava-se ainda mais se compreendido como reação e resposta “neurótica” de atenuação e conjuro da realidade ao meu cotidiano de professora de português, no mais das vezes lecionando em escolas privadas (nas quais as necessidades básicas dos alunos sempre parecem estar atendidas), e em que eu percebia, ano após ano, um gradual desengajamento da família de seu papel portador e perpetuador de certos gestos e valores imprescindíveis à condição de humanidade, a cuja noção substantiva de “natureza e gênero humano” costumamos acrescentar outros sentidos, esses de caráter qualificativo, entre eles “benevolência, clemência, compaixão” (Aurélio, 1999:1064). Por conseguinte, as instituições nas quais eu atuava freqüentemente queixavam-se das novas atribuições que lhes eram automaticamente transferidas por um modelo familiar cada vez mais auto-desincumbido da instância da educação informal, sob alegação de que não caberia à escola assumir a etapa inicial de humanização compreendida como ato de civilizar - ou seja, de “fazer adquirir hábitos sociais polidos”, de “tornar humano”, “benévolo, afável, tratável” (op.cit.: idem).

Não pretendo investigar aqui as origens desse complicado “jogo de empurra” que se processa já há alguns anos em nossa sociedade com resultados bastante visíveis e pouco alentadores, nem desejo discutir seus prováveis desdobramentos. Retenho por ora somente a constatação de que, contra mim e a miragem de uma educação escolar voltada à inteireza do ser humano, erguiam-se um formidável gigante e seus mais leais valetes: o paradigma clássico científico, arquitetado ao longo de séculos pela civilização ocidental, bem como os modelos de educação familiar e escolar por ele implantados e geridos, e que, portanto, melhor o vêm servindo desde então. Ambos, aliás, menos interessados em civilizar e humanizar do que em ensinar a repetir, a competir e a vencer, e por isso mesmo muito pouco comprometidos com a dimensão humana que diz respeito à educação do sentimento e da imaginação. Nessa mesma medida, menos interessados ainda em estimular experiências com o significado por meio da imagem (porque inconoclastas e logocêntricos por natureza e função); em atender as demandas da alma (como perspectiva instalada na imaginação) por imagens significativas e convocadoras do arquétipo educador; em ensinar e aprender com os mitos que engendram (quer o saibamos, quer não) nossas histórias de vida, cedendo assim espaços ao cultivo das emoções e da intuição, bem como convidando alguns invisíveis a visitarem a escola para conectá-la com elementos de sua própria alma não conscientizada: o passado arcaico e a dimensão transpessoal que sustentam, em suas redes imateriais, o presente e o futuro. Essa constatação não se manifestou, todavia, como um *insight*, um lampejo de compreensão libertadora. Ao contrário: persisti por muito tempo encapsulada no “sonho de Cazuzu”, desdobrando-o em reflexões e ações sempre perpassadas das melhores intenções à moda de dona Janoca, todas elas muito dignas do limbo. Entretanto, resguardada no interior das imagens literárias desse sonho de “menino de escola”, alguma coisa lentamente incubava-se em mim.

Objetivamente para mim, porém, era apenas questão de tempo que, diante da realidade catastrófica gerada por um mundo que exclui uma dimensão inteira da condição humana, a escola terminasse por despertar para assumir, num dia radioso e mítico, grande parte da incumbência negativamente heróica de recuperar essa outra dimensão negada, a fim de instrumentar-se e instrumentar seus educandos para a realidade da vida e não para aquele simulacro de realidade que nela se encenava. E como a escola haveria de fazê-lo? Primeiramente lançando o sujeito na direção de uma busca para além da experiência pessoal, material e objetiva, no sentido da individuação (Pieri, 2002: 255), aqui entendida como “...o

devir da personalidade, e em particular o processo de transformação contínua de uma individualidade que vem psiquicamente a constituir-se em referência a uma substância comum ou coletiva”. Como se pode ver, não é pouca coisa, mesmo porque nós, aranhas, carochas, polegares, sapateiros, tumbelinas, alfaiates e sacis costumamos ser reconhecidos pela noção bastante inapropriada que temos de nosso tamanho. Enquanto eu aguardava o retorno desse Dom Sebastião escolar, imagem messiânica tão persistente em nosso imaginário luso-brasileiro e compreendida, neste contexto, como uma certa Escola Encoberta (que até mesmo já existira, num passado edênico e ignoto) - e pela subsequente instalação de seu reino na Terra, concretizado numa utopia “cazuziana” que encontraria o seu lugar no esquema das coisas e o restauraria de dentro -, eu também me ocupava em buscar, numa sala de aula muito concreta, alguns jeitos de rasurar, reverter e subverter a verdade intolerável (para mim) de uma educação sem alma, sem encanto, sem *eros*, suprimida do universo da intuição, do sentimento e da imaginação, reduzida a fabricar combustível para a máquina suprema. Minha classe, eu me dizia, pretensiosa e inocente, bem poderia ser uma espécie de maquete viva de uma educação “animada”, a liliputiana antecipação dessa terra sem males, ou melhor, cujos males tornar-se-iam parte imprescindível da aventura.

Na esteira disso tudo (que era tão somente a do rolar da vida), pus-me a pensar, absorta feito a menina-do-leite da fábula, sobre se não caberia à escola, além da função de transmitir informação e do papel de educar para a formação de um sujeito competente a enfrentar e a triunfar, igualmente ensiná-lo a cultivar a interioridade, investindo, com energia similar àquela dirigida à formação de ego e persona, no cultivo da alma, por meio de uma educação voltada à apropriação e ao cultivo de uma outra sorte de inteligência, balanceadora da cognição todopoderosa. Tal educação basear-se-ia numa pedagogia na qual as imagens exercessem um protagonismo em seu papel de mediação não analítica da materialidade do mundo e da subjetividade, prevendo assim a concorrência de imaginação, sentimento e intuição no processo de ensino-aprendizagem. Uma pedagogia dedicada a “fazer alma” no sujeito, como propõe, no contexto analítico, a Psicologia Arquetípica de James Hillman (1995:53); uma instância educadora que promovesse uma interiorização equilibradora do treino para a extroversão em que praticamente se resume toda a educação escolar, mas que nem por isso negligenciasse a cura da *anima mundi*, já que, de acordo com Sendivogius (apud Hillman, op.cit.: 55), “a maior parte da alma está fora do corpo”, ou seja, no corpo do mundo. Como a menina do leite,

inúmeras vezes nesse caminho, tropecei, caí e o leite derramou-se todo. Mas minha vaca não morreu.

Apoiada nesse sonho carregado numa cestinha, por anos de prática do magistério, tanto quanto mobilizada por uma infinidade de sonhos alheios (nos anos mais recentes, os de Rubem Alves, por exemplo), mas também por ideários, teorias e programas, alguns deles acessados por meio da própria organização escolar, e que, por vezes, eu mal compreendia naquele lugar pouco dado à mudança (também porque não sou pedagoga de formação), cheguei a crer que, ainda que condicionada e submetida por um contexto que a leva a atuar quase exclusivamente na formação de individualidades, a escola poderia esgarçar tal determinação, desde que intuísse o potencial de transformação do sujeito e do mundo ocultado sob a face humana que ela despreza (e que por isso mesmo a sabota), dedicando-se assim a encaminhar o sujeito no sentido do conhecimento de si mesmo e de uma maior abertura da identidade à diferença. Seria essa uma revisão de papéis e funções objetivamente movida pelos rumos do mundo atual, pelos becos sem saída da política, pelos descaminhos da ecologia, pelos totalitarismos da economia, por um questionamento radical do destino da espécie do qual não se pode mais fugir, mesmo porque a lógica da boa consciência escolar esgotou-se, assim como, em muitos casos, também a da responsabilidade social empresarial, em sua ética auto-referente. Talvez por isso os longos e edificantes sermões professorais sobre temas como cidadania e tolerância, dirigidos unicamente à consciência racional, freqüentemente terminem por esboroar-se contra as muralhas de uma realidade que, como é de seu feitio, resiste às nossas razoáveis fantasias de causa-e-efeito. Por conseguinte, o discurso da boa consciência escolar permanece estagnado na esfera dos ideários e das ideologias, ficando sua eficácia retida no nível da persona, a máscara social do ego individual e institucional. O efeito disso muitas vezes tem sido justamente imunizar o receptor contra os mesmos valores que se quer inocular por meio de uma educação amansadora dos instintos, apoiada quase exclusivamente no discurso moralista, redundante e inócuo, no qual muitas vezes pode-se até mesmo reconhecer os ecos da insidiosa retórica do “marketing social”.

“O que em mim sente está pensando”, escreveu Fernando Pessoa, o poeta, a sugerir um desvio, um atalho para essa outra sorte de inteligência capaz de esgarçar criativamente a vigília defensiva do ego, a fim de atingir uma qualidade diversa de escuta, compreensão e interlocução para além da cognição, mas sempre articulada com ela, e também no sentido de fecundá-la e

ampliá-la. Procurando essa trilha em mim mesma, descobri que seria preciso que eu primeiro me reinvestisse da pele da aprendiz (da qual nunca me despi, mas que apenas venho trocando vida afora), para só então encontrá-la. Quanto ao desejo que pensava (e ainda pensa) em mim, compreendi que não havia como fazê-lo ressoar nos corredores da escola, mesmo porque esta ainda não aprendeu a cultivar o desejo (a não ser, ultimamente, o desejo errático dos usuários de seus bens e serviços), limitando-se a cumprir os deveres para os quais tem sido designada pela civilização ocidental patriarcal e cristã desde, pelo menos, Descartes e Galileu, para não ter de remontar a Aristóteles (que nem cristão era).

Eis-nos, pois, eu e meu leitor, a educação e a escola, todos às voltas com um mundo desencantado e sem alma, despovoado de invisíveis, acossado pelo preconceito, o fundamentalismo, o consumismo e o descarte, a ignorância, a competitividade desenfreada, a corrupção e outras perversões do poder, e no qual a imagem tem sido literalizada, despotencializada e manipulada até seu esgotamento pelos *mass media*, mundo em que sempre haverá de campear o mito, porém manipulado, fragmentado e irreconhecível, em especial porque destituído dos ritos significativos para renovar ciclicamente seus espaços e sua função organizadora da realidade, para representá-lo, rememorá-lo e assim ensinar suas lições éticas às novas gerações, integrando-as à consciência por meio da imaginação. Mundo em que se engalfinham uma ressurgência “do imaginário em geral e do mito em particular” (Durand, 1983: 17-18), mobilizada pela “inflação dos meios técnicos de reprodução da imagem”, e a unilateralidade hegemônica do pensamento racional, lógico, linear, classificador, redutor da complexidade da natureza e da experiência humana. A educação – e conseqüentemente a escola – acha-se presa entre essas duas instâncias, ainda que lançando mão da primeira para defender a segunda sempre escorada nos expedientes da razão discursiva, representada pela ferramenta verbal escrita e, no bojo desta, pelo discurso competente escolar.

Por conseguinte, a educação escolar persiste a reiterar a fantasia que entende a vida como trajetória contínua, escoreita, condutora desse ser desorganizado e desorganizador que é o homem para a unidade como coisa única, uniforme, sem conflito (Maffesoli, 1985: 101), fantasia totalitária que se estreita cada vez mais na direção de um destino triunfante do ego individual, quando nossa alma bem sabe que a morte é nosso destino verdadeiro. Nada mais natural, em meio à “alta pressão imaginária e simbólica no qual vivemos” (Durand,

op.cit.,idem), que a escola finque posição em seu alinhamento com essa mesma fantasia, já que se trata de uma instituição a serviço do coletivo. Aderida ao paradigma hegemônico do Ocidente (que por força da globalização tem estendido seus tentáculos em todas as direções) e instituída pelo contexto sócio-cultural que a envolve e modela enquanto organização, a escola esmera-se cada vez mais no cumprimento das funções de manutenção e reprodução da ideologia pedagógica positivista que concebeu seu projeto e cujo objetivo tem sido, segundo Bruno Duborgel (1992:277) “...forjar um sistema de educação capaz de reordenar o pensamento, o sentimento e a ação dos homens”. Na contramão das inegáveis conquistas positivas do paradigma consciente, somos todavia forçados a admitir que seu projeto unilateral faz cada vez mais água, para referir apenas ao plano da realidade objetiva. Como escreve Carlos Byington (apud Oliveira,2005:187), “...essa desestruturação do que foi construído de melhor na civilização acompanha a devastação ecológica e ameaça a viabilidade da espécie.” Nesse mesmo sentido, afirmam Aurelio Pecci e Daisaku Ikeda (apud Edgar Morin, 2000:14) que “...o *approach* reducionista, que consiste em recorrer a uma série de fatores para regular a totalidade dos problemas levantados pela crise multiforme que atravessamos atualmente, é menos uma solução que o próprio problema.”

É possível portanto constatar, em meio à agonia espetacular do paradigma hegemônico, o processo de renovada e quase desesperada reafirmação, pela educação escolar, do mesmo modelo racionalista desencantador do mundo que ainda vem submetendo de modo implacável quase todas as esferas da vida e do conhecimento ao tal *approach* reducionista, calcado na racionalidade prática (Paula Carvalho,1999:36-37) e apoiado nos valores da produtividade e da eficácia. A escola “neo-positivista”, por sua vez, tem atuado historicamente como primeira coadjuvante nos processos de ascensão e conservação do paradigma clássico, hegemônico, consciente, da razão científica, o que vem reiterar, segundo Paula Carvalho (1990: 21-22) o fato de que “...o problema crucial do momento é o problema do princípio organizador do conhecimento”, ou ainda, de seu descomedimento, o qual redobra a inflação, a onipotência e o descontrole do ego ocidental.

O mesmo autor, Gilbert Durand, Gaston Bachelard e Edgar Morin estão entre os cada vez mais numerosos pensadores da cultura que vêm defendendo os postulados de uma reparadignatização ou revolução paradigmática, capaz de fazer refluir aos seus limites o

paradigma dominante “da simplificação/ redução/ disjunção/ exclusão” (Paula Carvalho, op.cit:idem), para enfim ceder espaço ao paradigma “holonômico ou da complexidade” (Morin apud Paula Carvalho,op.cit.,idem), inconsciente, do imaginário e da razão cultural e simbólica, de modo a que ambos possam concorrer e polemizar em condições de simetria e reciprocidade, vindo assim a complementar-se problemática e criativamente. Como argumenta Morin mediado por Paula Carvalho (op.cit.:20), condenar a fundação antiga não basta: urge estabelecer uma “nova fundação”, a qual, por seu turno, incumbir-se-á de “derrocar a antiga”. À educação competiria carrear esse projeto de balanceamento paradigmático, caso ela não persistisse tão fortemente engajada na defesa de um “...princípio organizador caracterizado pela negação da diferença, unida à política cognitiva de dominação” (Paula Carvalho,op. cit.:idem), até porque justificadamente temerosa da dissolução de suas próprias referências. A revolução ensejada, entretanto, tem em vista a superação e não a anulação dos parâmetros do paradigma dominante, com o fito de promover a equilibração deste por seu princípio oposto. O abalo da “fundação antiga”, acarretado no seio de uma revolução paradigmática, atuaria, portanto, de modo a abrir espaço para os parâmetros recusados do paradigma inconsciente e, conseqüentemente, para a infiltração da alteridade que possibilita a construção da identidade, o que daria lugar, entre outras coisas, a uma feminização equilibradora do mundo. Com o espírito racional sendo calibrado pela alma e suas imagens, o pensamento analítico sendo inseminado pelo pensamento sintético, o *logos* extrovertido (cujo ápice da eficiência é o discurso verbal escrito) poderia enfim dialogar com o mito e a imaginação e, por meio deles, com as imagens que educam a partir de uma perspectiva introvertida, no sentido oposto-complementar do modelo conceitual.

No sentido do cultivo da alma pela imaginação para a individuação instala-se a possibilidade de uma educação que atue pela conscientização do arquétipo, de cuja profundidade bio-psíquica transpessoal e intemporal emergem as imagens que conferem significado e lastro interno à experiência do sujeito no mundo. Muito mais do que projeções do inconsciente, tais imagens revelam-se igualmente projeções da consciência do mundo e seus fenômenos, e uma educação da alma instaurar-se-ia no circuito dessa emergência/apropriação. No bojo de uma educação equilibradora de pensamento e imaginação, seria possível restabelecer os vínculos rompidos entre os pólos inconsciente-consciência, identidade-alteridade, sujeito-objeto, constitutivos de nossa ambivalência primordial, a mesma que foi transformada em dualidade pelo ego cristão do Ocidente, dualidade essa exacerbada ao toque do *approach* reducionista do

paradigma clássico hegemônico em sua ânsia de reduzir desordem e imprevisibilidade. A escola, porém, assim como a sociedade, é hábil em praticar tão somente revoluções programáticas, que atuam ao nível da persona (essa vestimenta do ego) e do próprio ego individual ou institucional, a fim de defender e controlar os territórios já assegurados.

Concluí assim que a fantasia pueril de uma educação escolar redentora da dimensão negada da alma, do sentimento, da imaginação e, portanto, da imagem como linguagem por excelência dessa dimensão humana tanto quanto integradora desta com a dimensão do espírito, do conceito e do pensamento, educação individualizadora mas também individuadora, que consideraria com o mesmo olhar inquiridor mundo exterior e mundo interno, traía, sob o véu de um discurso patente calcado na idéia de salvacionismo pela educação (em meu caso, ranços da educação religiosa protestante), uma expressão latente, oculta por camadas de racionalização, de restaurar minha própria história de vida escolar, em especial a dos primeiros anos. Aos poucos, no contato perturbador com um arcabouço teórico que tem o Imaginário de Gilbert Durand, a Psicologia Arquetípica de Hillman e a noção de Educação Fática de José Carlos de Paula Carvalho como comissão-de-frente, demarcou-se pouco a pouco o lugar de onde eu gostaria de falar nesta oportunidade: não o de professora, mas o de aluna; mais remotamente, o de aluna do “curso primário”; mais remotamente ainda, no viés dessa mesma educação da alma, o lugar de leitora. Por conseguinte, essa decisão foi fruto de um trabalho de escavação arqueológica que objetivava encontrar um ponto irradiador de significado instalado em minha subjetividade, de onde o próprio significado da educação posteriormente emanara até desembocar na revelação de minha vocação de educadora. Um lugar condicionado pelo olhar interior e pela perspectiva da imaginação; um olhar que não queria rastrear as coisas, mas apenas seus vestígios na subjetividade; uma perspectiva em que as imagens instituiriam os pilares da experiência. Projeta-se sobre esse mesmo lugar interior um tempo que escapa da linearidade da História para oferecer-se circularmente como história (ou estória, como prefere escrever Paula Carvalho), fiel à alma e à sua necessidade primordial de narrar para rememorar e ancorar-se, de narrar-se para aliviar as tensões da realidade.

Na viagem de volta e para dentro que essa expedição arqueológica impunha, para lá onde a existência sempre será “plástico e contraditório rascunho”, encontrei uma escara que a incompletude da cicatrização sensibilizou de modo inusual, e constatei que ela era a chave para

a compreensão do modo como se processou minha própria educação da alma (único modelo que tenho disponível). Para isso, foi preciso primeiro perambular pelas veredas desse imaginário que ainda se está por descobrir, até chegar a admitir que a escola é tão somente um dos inúmeros espelhos que refletem e infletem as expectativas de uma sociedade que cabe a ela, escola, reproduzir. Do mesmo modo, eu fora, até ali, mais um caco de espelho a refletir e inflectir as imagens não conscientizadas (a não ser pelo sonho de Cazusa) de minha própria experiência escolar, todas as vezes em que atribuía à escola um terrível poder sobre minha vida e, tão concomitante quanto paradoxalmente, uma grandiosa missão de salvar-me e de salvar o mundo.

Meu equívoco, espero que desculpável, foi o de ter creditado poder excessivo a um simulacro, julgando-o capaz de transformar, por dentro, o objeto refletido por fora. Todavia é na subjetividade que as imagens atuam para dela invadirem o mundo exterior, entretecendo-se para fazer transbordar a imaginação na vida e transformando-se na medida em que se projetam sobre as imagens do outro, também para enriquecê-lo e transformá-lo. A escola, contudo, também por temer a imagem e seus efeitos transformadores, prefere trabalhar com o conhecimento mediado pelo signo verbal, esse duplo arbitrário e convencional do ser e da realidade mantido sob o jugo estrito da gramática. Como instância reprodutora das regras, das condutas, das personas, dos parâmetros que sustentam a organização, e como porta-voz de uma ideologia cujo objetivo maior é o de garantir a própria duração e hegemonia, o ego escolar não poderia predispor-se voluntariamente a dilacerar-se para fazer emergirem, de dentro, suas próprias imagens de transformação. Assim ele permanece replicando e auto-replicando-se numa extensa variedade de rótulos e máscaras, com o fito de assegurar seu poder e avançar, ainda que sobre a linha tangente e falsamente segura dos males que assombram e assolam o mundo da escola (e que, em maior escala, assombram e assolam o mundo), e dos quais esta última só tem podido acessar alguns poucos sintomas dispersos, as manifestações cutâneas e cada vez mais inquietantes da batalha travada entre a dimensão onipotente do ego patriarcal do Ocidente e outra, reprimida e sistematicamente recusada (a do inconsciente, da alma, do feminino, da imaginação...), esta última a atuar autonomamente como complexo alojado na extensa sombra desse mesmo ego.

A modalidade exasperante de excursão pelas bordas do problema, estratégia defensiva por excelência da escola para dissimular transformações, e na qual ela em nada difere de outras organizações, é estratégia eficiente o bastante para desviar a atenção de questões centrais na direção de algumas respostas periféricas (as quais podem variar da inserção de novas disciplinas num currículo já lotado à reforma e ampliação de espaços físicos, ou ainda à adoção de novas tecnologias, às quais se atribuem, nos dias de hoje, poderes quase mágicos). Esse circuito fechado, percorri eu mesma, vezes sem conta, em cada uma das revoluções programáticas determinadas de cima para baixo a que testemunhei e às quais aderi, ainda que dissimuladamente (dissimulação, aliás, como competência do sujeito que precisa sobreviver na organização), e cujo objetivo não parecia ser outro, senão o de mudar as coisas por fora com o fito de mantê-las exatamente como sempre estiveram por dentro, como diria o Príncipe de Salina, personagem do romance *O leopardo*, de Giuseppe Tomasi di Lampedusa.

Essa mesma descoberta levou-me a concluir, embora sem muita originalidade, que deve ser mesmo no varejo cotidiano, no espaço demarcado e restrito da sala de aula (e em outros espaços menos vigiados), no calor das relações e dos afetos (os amorosos e os raivosos, os depressivos e os maníacos) que esse espaço abriga e fomenta, nos interstícios por onde o imaginário e a cultura infiltram-se para umedecer as disciplinas e os conteúdos, enfim na alma coletiva da escola com suas histórias de deuses e monstros, que esta pode ensaiar alguns gestos reencantadores. Também por obra e graça de alguns educadores e educandos, de seus *daimones* (Hillman, 1997:14,15) - as “imagens inatas” que, quando ativadas, ajudam-nos a reescrever nossas biografias e assim tornam nossas vidas coerentes -, algumas instituições arriscam-se a lançar um outro olhar, sempre tímido e temeroso a princípio, sobre seu próprio papel mediador, primeiro esgarçando a persona do ego escolar (por vezes literalmente derrubando muros e paredes), para só então transformar-se, pela manifestação do significado, e então, ato contínuo, re-animar o mundo no sentido de devolver-lhe a alma. Cada vez menos raros tem sido os relatos que dão conta dessas revoluções minúsculas, desencadeadas intersubjetivamente por contágio, nas quais coletividades inteiras são transformadas por educadores e organizações que souberam reparagmatizar-se, superando seus projetos de enquadramento para tomarem posse de seu destino reencantador. Essas microrevoluções cotidianas, como tudo o mais, sempre serão eventos transitórios, de constituição frágil, que podem facilmente dismantelar-se aos golpes da burocracia ou de interesses escusos de toda sorte. No entanto, e ainda que o desencantamento

da organização seja uma etapa inevitável no ir e vir do tempo, restarão sempre algumas almas que descobriram em si o poder das imagens como fonte de sentido para a vida e que, por isso, tratarão de manter viva a semente. Tornaram-se guias.

Para chegar a essa compreensão, foi preciso ter lido em Georges Gusdorf (1970:11) que é papel do mestre, não da instituição, interceder para conceder formas aos valores necessários ao sujeito em formação. Será o mestre

...a confrontar a criança e o adolescente (e todo aquele que a si mesmo se busca) com a encarnação das vontades que nele jazem ocultas, a fim de que, por meio dessa intercessão, se atualize no educando o encontro ‘com o melhor’, por meio do qual a personalidade passa ao ato e pode escolher-se a si mesma.

A idéia de uma educação para o encontro com o melhor de si comunga necessariamente com a de uma educação no sentido da individuação. Educação fática, como a denomina Paula Carvalho (1991:17), cujo agente seria “...um “educador negativo’, um promotor da “lecture heureuse’, um ‘remitizador’, emergindo com um fluxo das interações desbloqueadas e, em suma, com a emergência lúdico-transicional do fluxo da criatividade cultural”. Tal encontro ganha contornos míticos e arquetípicos quando pensamos que, para favorecê-lo, deve intervir, mais do que um remitizador, o *daimon* invisível que faz encarnar um destino de “educador negativo”, como ocorre no episódio em que o jovem escravo de *Ménon* pode formular o Teorema de Pitágoras, desafiado pela paixão pedagógica de Sócrates. A via para a manifestação do mistério que preside “...o nascimento de um espírito pela graça de um encontro” (Gusdorf, op.cit:19) é aberta pelas imagens que, prenhes de significado, migram da alma do mestre para as almas de seus alunos, e delas retornam ao mundo num circuito de recursividade infinita. Tal caminho passa necessariamente pelas percepções de que “...a realidade humana e a ordem das coisas são solidárias, unidas por vocação” (no pólo oposto do “*approach* reducionista”) e de que “conhecer-se é conhecer” (Gusdorf, op.cit.: 22), numa transgressiva recusa da ordem monolítica do saber de mão única que insiste em manter dissociado o arquétipo do mestre-aprendiz. Em contrapartida, tal recusa ressoa a afirmação da imaginação como a capacidade humana de fabular que projeta, para tornar visíveis, as realizações do homem no mundo; só não existe o que não pode ser imaginado, escreveu Murilo Mendes, sintetizando assim a noção de que (Hillman, 1995: 51) “...nunca se está além do subjetivismo dado pelos dominantes das estruturas de fantasia inerentes à alma.”

Dessa maneira, quanto à minha fantasia singela de que a escola / instituição social pudesse acolher e vir a praticar uma educação para a reunião das inúmeras polaridades que constituem o ser humano, de modo a convidar a alma e suas imagens para balancear o reino do espírito e dos conceitos, compreendi que a alma não apenas foi expurgada da educação pelo modelo positivista, mas também auto-excluiu-se voluntariamente desse universo hostil, não se prestando assim a cooperar com a compulsão uniformizadora e utilitarista da vida, calcada nos expedientes da hiperespecialização ditados pelas exigências da razão técnica, voltadas às demandas da economia neoliberal de mercado. À educação instrumental, direcionada para melhor atender às fantasias de sucesso da sociedade de consumo, cabem outros misteres, entre eles o de promover a adaptação social (investindo mais na formação de personas facilmente cambiáveis do que propriamente na coagulação do ego), a produtividade econômica e a dessensibilização para as necessidades do outro, tarefas para cuja administração a polifonia, o polimorfismo e o politeísmo da alma freqüentemente constituem-se em entraves, quando não em fontes de doenças (e, nesse sentido perverso, até mesmo de lucros, visto que a alma é sempre propensa à depressão).

Além disso, a alma sabe expressar-se tão somente por meio das imagens que produz, sendo esta a sua linguagem analógica e simultânea capturada como *gestalt* pela intuição (Hillman, 1997:110), o que parece por si só razão suficiente para opô-la radicalmente ao modelo que vige na pedagogia escolar, baseado no primado da razão científica reitora do tempo histórico linear-sucessivo, a qual se expressa por meio das ferramentas verbal escrita e lógico-matemática. Nada mais natural, portanto, que a escola em geral mostre-se pouco receptiva à alma e suas imagens, bem como a seus complexos e processos, por mais que estes se revelem genuinamente humanizadores e civilizadores, visto que estimulam o auto-conhecimento e, por meio dele, a integração dilemática da alteridade à identidade. Afinal os itinerários pedagógicos da alma costumam ser mesmo obscuros, lentos, impossíveis de quantificar e, nessa medida, imprestáveis para uma educação de cunho utilitarista, cujos objetivos poderiam ser reduzidos à conquista de duas vagas: a primeira na universidade e a segunda no mercado de trabalho.

Isto posto, é para dentro e para o fundo, ou seja, na direção da alma, que preciso dirigir-me a fim de haver-me com a minha própria e suas estratégias obscuras de elaboração, e para constituir uma fluida ancoragem que não se pode construir senão como imagem (ainda que tecida de palavras) de cuja força residual ainda me descubro nutridora e vítima, muito embora

tenha aprendido com Hillman (1997:16) que “...a vítima é a outra face do herói”. Meu desejo é, pois, o de recuperar momentos de minha biografia para retomá-la como história(s) de vida, por meio de uma educação da alma processada nas imagens da literatura. Essa retomada é um percorrer dos dedos sobre alguns esboços semi-apagados, conquanto ainda visíveis sob espessas camadas de pintura, não mais que a memória de rabiscos deixados sobre a fria pedra da lousa. Posso neles discernir a imagem de uma certa “escola primária”, polaridade a dialogar com a imagem da aranha que sou e que vem encarnar a dimensão subjetiva do trajeto. Pelo traçado que se move da aranha à escola, busco fazer emergir desta última a realidade oposta complementar do circuito - o ambiente e suas demandas imperativas, pólo que se constela na qualidade de reminiscência e fantasia, ambas utilizadas na construção da instância sombria necessária para desencadear a tensão e o sentido que presidem qualquer aprendizagem. Quero primeiro transitar textualmente entre os pontos da teoria e os da totalidade que ambas, a aranha e minha velha escola, constituímos, enlaçadas num sem fim de personagens e tramas, de tempos e lugares, de deuses e monstros, com o fito de recuperar, neste enredo de linguagem, trechos da ponte estendida entre os extremos determinados por uma instituição e um sujeito nela inserido à sua (dele) revelia, ponte-metáfora do expediente cuja eficácia suturante terminou por guiar-me até a educadora que sou, contra todas as evidências da aluna que fui, mas sem abrir mão de nenhuma delas. Como Nietzsche, sei que posso agora afirmar que assim foi porque assim eu quis.

Na tentativa de reencenar, como imagem e na escritura, essa experiência vivida e agora recriada, constato que nela imbricam-se, por força da mesma tensão criativa a que já me referi, o distanciamento opaco do signo, o envolvimento translúcido do símbolo, a transparência orgânica da imagem. Desse modo, precariamente revestida e protegida, porém não defendida, por esse triplo trançado que alterna a força de seus fios e que constitui o ser textual, posso afinal desenrolar-me “como uma meada multicolor”, na esperança de enxergar na imagem que ora teço para mim mesma, a cama-de-gato a passar e repassar entre mãos espetadas, sendo por meio desse movimento autorizada a penetrar no coração sensível da tese. Marcado pela alternância dos ritmos de espírito e alma - o primeiro que sobrevoa, evolui, argumenta, situa, tenta explicar, e o segundo, que mergulha, regride, sonha, se perde, busca compreender -, meu texto quer entrelaçar biografia e teoria, desejoso de que o terceiro fio, o da fantasia da alma expressa como imagem, venha misturar-se ao primeiro e ao segundo para amalgamá-los devidamente.

Assim era uma vez uma menina pequena que entrará e sairá deste texto quando bem quiser e entender. Para convidá-la a entrar, repito o chamado a que *Cazuza* de Viriato Correia venha perfazer com ela, mais uma vez, o mesmo caminho da escola, visto ter sido Cazuza um de seus companheiros (entre visíveis e invisíveis) de sofrimento (na escola) e de felicidade (na leitura). De mãos dadas, eles seguem, figuras tenras de *animus* e *anima*, tal e qual João e Maria perdidos numa floresta de perigos e fascínios, andarinhos na trilha da alma à qual agora retorno para catar as migalhas dispersas com que ambos marcavam o caminho de volta a quem eram, sempre que a aula terminava. Minha consciência é a de que não se pode construir um pão com migalhas, conquanto se possa jogar um jogo com elas, munida de uma urdidura teórica capaz de acolher, de certo modo, minha vida e aquilo que, dela, a escola rejeitou e os livros recolheram. Falo de um longo e não encerrado processo de coagulação de identidade e de conquista de significado que concorre com outro, de permanente dissolução da identidade na diferença e de perda relativa do ego conquistado: na alternância de ambos, minha individuação prossegue para a morte. Ao toque do imaginário, tais processos recursivamente projetam-se um sobre o outro, ajudando-me a emergir do penoso ritual iniciático escolar que descobri ainda pendente em mim mesma. Tal processo foi, sem dúvida, tão incidental quanto indesejável para minha escola, que todavia muito contribuiu para ele sem o saber. Nela - e na melhor das hipóteses - os rituais eram meramente burocráticos: cívicos no sentido mais superficial, patrióticos no sentido mais autoritário. O ritual de que esta tese é parte significativa vem confirmar meu chamado à educação – e suspeito que também venha transformá-lo –, tanto quanto renovar minha condição de aprendiz, doravante cada vez mais escolhida. Para que o rito ganhe dimensões anímicas e volte a desenrolar-se, agora num palco diverso, propõe Hillman (1997:17) que se pare o tempo “...que delimita o mundo inteiro” para que se possa ler “a vida ao contrário”, percebendo que, se por vezes “os picos dos primeiros anos jamais são ultrapassados”, nesse modo invertido de leitura não sou mais um resultado ou um processo, mas “uma imagem essencial que se desenvolve”.

Em busca de imagens para tornar essas coisas mais visíveis ao leitor, volto a sentar-me na velha carteira de ripas, entalhada de nomes próprios e impróprios, de mensagens cifradas, de desenhos obscenos e enigmáticos. Sentada, tendo a lousa, a mesa da professora, o retrato do presidente-general à frente e o “fundão” ao fundo, coloco-me diante da *coincidentia oppositorum* nuclear deste trabalho - o arquétipo do mestre-aprendiz -, a mesma que me possibilitou

apreender, por um viés contaminado de existência, a noção de trajeto antropológico, segundo Gilbert Durand (1997:41): “...a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social”. Agora instalada na posição oposta, corro os olhos pelas cabeças de meus alunos que digitam freneticamente dobrados sobre suas mesas ergonômicas e diante de uma feérica lousa eletrônica, e constato que muito pouca coisa mudou na escola, além, é claro, de mim mesma. Mas meu olhar descola-se de tudo isso, desloca-se e voa para algum outro lugar, no canto do teto ou do rodapé. Lá reencontro a aranha que me tornei logo nos dias inaugurais da “escola primária” e que só pôde constituir-se por força de uma ausência de significado imposta pela própria escola, vazio convocador de uma miríade de presenças invisíveis e sutis, conquanto potentes. Minha maior surpresa é descobrir que minha “escola primária” - ou a escola-em-mim, se assim o preferirem meus leitores -, favoreceu-me, pelo avesso, um acesso para minha alma (à qual sempre se chega pelo avesso do caminho). O itinerário de infinitas idas e vindas pela teia ofereceria igualmente a descoberta fundamental e bipolar da vida como um limite apertado, um espaço restrito, e da imaginação como uma espécie de trampolim instalado bem na ponta do nariz, virado para todo o resto. A fabulação como que ampliava as fronteiras da primeira e colocava limites na segunda.

Por conseguinte, posso dizer que sem a aridez garantida por aquela escola, então parcela determinante das “intimações objetivas” emanadas do “meio cósmico-social”, não se teria mobilizado em mim essa “pulsão subjetiva e assimiladora” para buscar uma outra sorte de fecundidade, a das imagens, e com elas fazer o contraponto e a conseqüente equilibração da dura realidade escolar. As imagens chegavam-me da literatura, essa eflorescência generosa da cultura, validadora e educadora democrática de cognição e sentimento, mediação genuinamente pedagógica porque guia para todo o tipo de experiência e receptiva a todas as facetas humanas. Assim o processo deflagrado pela exacerbação de um pólo - aquele protagonizado pela escola -, em tudo dependeu da intervenção educadora dos livros para efetivar-se. Como resposta a esse circuito, uma imagem essencial principiava a constelar-se, ainda quando a escola era, para mim, a ante-sala do purgatório.

Foi, pois, para enfrentar um desafio concreto, urgente, e que não raro se afigurava aterrador, que me pus a criar e a organizar, nos tempos dessa aurora sombria, de um modo tão peculiar quanto universal, meus próprios “fantasmas, devaneios e mitos pessoais”, servindo-me

para isso “...de dispositivos poiéticos (imagens, símbolos, regras lógicas, operadores lingüísticos) produzidos no trajeto e que” me permitiram “construir mundos imaginários coerentes” (Sanchez Teixeira, 2000:19). Ainda mais que, ao entrar para a escola, eu passara a viver, repentinamente, num universo no qual a incoerência – em especial aquela que se instala entre o discurso e a prática – ditava as normas com mão de ferro, sem qualquer concessão às suscetibilidades.

É claro que não tenciono fazer aqui uma apologia da escassez, generalizando uma experiência intransferível para justificar a existência de uma escola árida como condição para o acionamento da riqueza subjetiva de seus educandos. Não pretendo tomar a exceção como regra, muito menos glamurizá-la. No entanto, como ensinou Plotino, recuperado por James Hillman (1997:18), “...escolhemos o corpo, os pais, o lugar e as circunstâncias que serviam à alma e que, segundo o mito, serviam à sua necessidade”. Assim não vejo motivo para desqualificar qualquer dessas eleições. Considero, aliás, que aridez e excesso, quando polaridades unilateralmente reiteradas, equivalem-se patologicamente para não deixar espaço à sensibilidade, à expressão do sentimento e das diferenças essenciais do sujeito, valores aos quais a educação deveria também conduzi-lo. Inseridos em qualquer uma das duas posições radicalizadoras, tenderemos igualmente a desenvolver uma indiferença perante as imagens com que a alma nos assedia, chamando-nos a ser quem somos. E então, nossa natural e previsível inclinação ao esquecimento, a mesma que, para Plotino, impede-nos de entender o que acontece conosco, pode transformar-se em dissociação.

No fluir desta reflexão, desponta ainda a necessidade de considerar brevemente o contexto no qual a imagem e seu repertório infinito de possibilidades de significados para a experiência vêm sendo desqualificados, diluídos, banalizados. Um dos elementos deflagradores da apatia que se apresenta como aspecto visível de uma certa insensibilidade existencial, facilmente verificável nos alunos em sala de aula, parece estar relacionado aos modos como a imagem tem sido tratada ao longo da História, modos de escamotear e diluir os conteúdos arquetípicos que cabe à imagem veicular, expedientes de estereotipagem que transformam a imagem em simulacro vazio. Retomo assim a idéia de uma sociedade voltada para a produção e o consumo de bens e serviços, movida primordialmente pelos e para os interesses de um mercado que determina o grau de manipulação, possessão e compulsão desencadeadas pela operação com a imagem sem alma, a serviço daquilo que Gusdorf denomina “o egocentrismo

ocidental” (1970, op.cit.:291). Nessa sociedade, os extremos da carência e do excesso que se excluem mutuamente também confundem perigosamente seus efeitos, já que se encontram expostos, em igual medida, ao que Gilbert Durand (1999:31-34) chama de “civilização da imagem” - um espírito de época marcado pela onipresença da informação e da imagem visual produzidas e difundidas obsessivamente, porém limitadas ao “campo da distração”, com a imagem em particular vendo-se reduzida à categoria “mediática”, ou seja, de porta-voz das “intenções de produtores anônimos ou ocultos”. Presente em nossa vida “do berço ao túmulo”, a imagem mediática interfere, sem restrições, para Durand (op.cit.:idem),

...no despertar pedagógico da criança, nas escolhas econômicas e profissionais do adolescente, nas escolhas tipológicas (a aparência) de cada pessoa, até nos usos e costumes públicos ou privados, às vezes como ‘informação’, às vezes velando a ideologia de uma ‘propaganda’ e noutras, escondendo-se atrás de uma ‘publicidade sedutora’.

Imersos desde sempre nesse cenário de “inflação icônica”, sem dúvida um dos elementos geradores da “pressão imaginária e simbólica” a que Durand faz alusão, mas também do fechamento e condicionamento da imagem transformada em meio, e do conseqüente esvaziamento do significado de imaginário e símbolo, somos precocemente imunizados (e também gradualmente des-almados) contra os efeitos sensibilizadores da imagem que “abre para o mundo” e, desse modo, conecta-nos com a dimensão intemporal do arquétipo para conscientizá-lo. Pode assim parecer inevitável que muitos de nós nos tornemos refratários às vozes que ressoam como mensageiras da alma cada vez mais deslocada para a periferia de nossa experiência, alma muitas vezes experimentada apenas como nódoa incômoda da diferença em meio à uniformidade confundida com identidade. O primado da massificação hoje travestida de globalização confunde imagem com exterioridade a serviço do totalitarismo das aparências. Desse modo, extrovertida porém sem lastro na alma mediadora do arquétipo, a imagem esmaece até diluir-se e ser descartada e substituída sem que tenha sequer atuado na propiciação da função transcendente, de modo a possibilitar que (Paula Carvalho,1998:201) o imaginário se torne “um existencial”.⁴

⁴ Paula Carvalho (op.cit.:idem) postula que o contato com as imagens arquetípicas e os símbolos vivos promove a função transcendente (Jung), por meio da qual conteúdos conscientes se unem a conteúdos inconscientes, levando o ego a uma “experienciação” do arquétipo.

A escola, de modo geral, e como já reafirmamos aqui, tem atuado no sentido de ratificar muitos desses processos de esvaziamento de significado e desvalorização da imagem com outros, igualmente dessensibilizadores, alinhada que está, assim como a sociedade, com os valores do mercado onipresente, mesmo porque o “resultado triunfante” do “iconoclasmo técnico-científico” (Durand,1999:31) no contexto da educação escolar é “a pedagogia positivista” (Duborgel,1992:273), filha dileta da “iconoclastia cultural”: “pedagogia realista sensorial, concreta e positiva” que valoriza “as ‘coisas’, a observação, a recensão enciclopédica, o conhecimento ‘científico’, e que determina a história da educação no Ocidente”. A iconoclastia da escola positivista baseia-se, por conseguinte, numa visão de que a “educação intelectual” é o ápice de um processo de formação no qual a imaginação e a estética participam apenas como coadjuvantes, constituindo tão somente “etapas de preparação para o estudo das ciências” (op.cit.:idem), mesmo porque, numa ordem de coisas que demanda fundamentalmente “precisão, clareza, bom senso, realidade, utilidade” (op.cit.:279) não há lugar para “o ‘jogo’ irônico das palavras”, “os desvios que vêm perturbar as relações habituais e sérias entre as palavras e as coisas”, “os jogos da polissemia e da ambigüidade”, “a gratuidade e as tentações do devaneio e do onirismo”. Desse modo, vista “sob o signo da infantilidade-inferioridade” (op.cit.:282), a imaginação continua cedendo às investidas de uma racionalidade blindada que persiste em recrudescer, enquanto “corrige-condena-subordina-exorciza” a primeira com o fito de ampliar os “...imperativos e práticas do espírito do realismo, da observação, da razão etc.”

Destarte, ainda cabe à escola do positivismo (Duborgel,op.cit.:281) - essa bisneta de Artístóteles, neta de Descartes e filha de Comte, como a define Durand - “combater, domesticar, destruir, substituir” as “edificações da imaginação” (op.cit.:idem), considerando esta última como um obstáculo no caminho evolutivo do ser humano em direção à conquista da “maturidade”, da “virilidade”, da “racionalidade”: da unidade como coisa única de que já falamos aqui. Estranhamente, porém, a relação mal resolvida entre sujeito e imagem é sintoma especialmente revelador de que algo se interpôs entre o projeto positivo de “colonização pedagógica da imaginação” e os resultados pretendidos (maturidade, virilidade, racionalidade), ou não teríamos, como contrapartida dos *workaholics* cartesianos e pragmáticos, obcecados pela competição e o sucesso, tantos adultos infantilizados, emocionalmente instáveis e carentes, vitimizados crônicos incapazes, para citar apenas um exemplo, de desempenhar seu papel

psicológico de pais-educadores. A hipertrofia da cognição no processo educativo da escola positivista ocidental gerou, como sombra, uma desvitalização da imaginação que, por seu turno, abriu um espaço formidável para a atuação do mercado de entretenimento especializado em extroverter e literalizar as imagens, como vem ocorrendo com as indústrias dos vídeo-games e dos efeitos especiais no cinema. A pobreza de imagens internas impõe a projeção de imagens exteriores cada vez mais formidáveis, ruidosas, aterrorizantes, na demanda por possibilitar experiências emocionais e sensoriais ao mesmo tempo intensas e relativamente seguras (porque virtuais) para uma consciência de ego tão fortificada que somente doses crescentes de adrenalina parecem capazes de sensibilizar. Contudo nada disso deveria surpreender-nos, já que, de acordo com James Hillman (1999:205) “...o ódio à imagem, o medo ao seu poder, o horror à imaginação são arcaicos e muito profundos em nossa cultura”, assunto ao qual retornaremos quando, mais adiante, abordarmos o Regime Diurno de Imagens e a estrutura antropológica do imaginário heróico, de acordo com Gilbert Durand.

Na esteira da necessidade de extroversão e de controle da imagem para o expurgo de seus potenciais de desorganização da racionalidade, desenrola-se a cena de uma educação escolar eminentemente extrovertida e controladora, a qual muitas vezes tem confundido transmissão de conhecimento com excesso de ruído e ausência de comunicação, e onde, por consequência, têm se criado poucas oportunidades para atender ao objetivo postulado por Durkheim (apud Morin, 2000:47) de uma educação que produza “...um estado interior e profundo, uma espécie de polaridade de espírito que o oriente em um sentido definido, não apenas durante a infância, mas por toda a vida”. Essa “polaridade de espírito”, vale dizer, é a própria alma, em cujo sentido nada definido e em cujo abraço “nebuloso e estorvante” (Hillman, 1999:221) o espírito pode encontrar limite e repouso para seu ímpeto ascensional.

Eis algumas das razões pelas quais o conhecimento objetivo que a escola positivista privilegia não pode deliberadamente favorecer uma educação da subjetividade (nem mesmo em favor de uma educação da objetividade): porque está baseado na lógica excludente alternativa de *ou isto ou aquilo*, na extroversão da imagem e na transmissão de informação freqüentemente alheia à experiência do sujeito, abundante, ruidosa, dispersiva, pouco afeita a promover o auto-conhecimento para tornar-nos, como queria Kleist (apud Morin, op.cit.:11), senão mais felizes, ao menos melhores. A propósito da relação entre o império da imagem mediática, denunciado

por Durand, e o cotidiano da educação, quero narrar aqui uma historinha exemplar de balanceamento de polaridades. Recentemente um amigo, professor de filosofia lecionando numa escola de classe média-alta, dava-me conta do fastio de tudo, do tédio, da impassibilidade que parecem contagiar a maior parte de seus alunos do ensino médio, todos bem nutridos e aparentemente atendidos em todas as suas necessidades e na maior parte de seus desejos. Na tentativa de propor um equilíbrio de forças a essa realidade dada, fortemente determinada pela “civilização da imagem” e seus efeitos, ele tem buscado desenvolver uma certa “pedagogia da fome”, invenção que prevê a utilização de recursos mínimos em suas aulas, já que nada parece suficiente para mobilizar seus alunos para o debate dos temas fundamentais da existência.

Tomado como fantasia e metáfora, esse relato singelo dá-nos conta de que, com cada vez maior frequência, a oferta de uma infinidade de imagens interditas de seu lastro arquetípico, e cujo acesso é amplamente facilitado pela adoção de uma miríade de novas tecnologias (especialmente no contexto da escola privada, que cultiva relações muito delicadas com seus clientes), parece apenas amplificar o ruidoso vazio externo que ecoa um correlato vazio interior, para em seguida despencar no extremo oposto, deflagrado como reação balanceadora do inconsciente a tanta abundância posta a serviço exclusivo da consciência do ego. O que traz de volta a esta cena o comentário sobre a aptidão da escola para oferecer respostas periféricas a questões fundamentais, mantendo sua “ação transformadora” no nível patente das aparências e dos programas, quando não literalmente da embalagem. O efeito-rebote de tudo isso, como constelação do pólo oposto, reprimido, inconsciente, revela-se incontrolável: se, por um lado, o que se espera de uma oferta tão generosa e variada de instrumentos didáticos de sedução é, no mínimo, educandos curiosos, fascinados, seduzidos e motivados a aprender, por outro, tanto investimento na materialidade e na exterioridade parece redundar numa estranha resistência à sedução visada, como se Eros, mortalmente aborrecido e entediado com tantos presentes, decidisse abandonar a escola, deixando à deriva Psique - essa figura mítica da alma - entorpecida, como que morta.

Num artigo publicado no jornal Folha de São Paulo em 11/12/2005 (C:13), Gilberto Dimenstein revela que, “...uma pesquisa encomendada pelo Núcleo Jovem da Abril detectou que muitos dos novos consumidores”, crianças e adolescentes das classes A e B, “...vivem uma ansiedade tamanha que nem sequer usufruem o que levam para casa. Já estão esperando o

produto que vai sair. (...) Jovens relataram que nunca usaram, nem mesmo uma vez, roupas que adquiriram. Aposentam aparelhos eletrodomésticos comprados recentemente porque estariam defasados.” Resultado similar poderia ser facilmente constatado na escola tecnologicamente super-equipada e na qual a tecnologia acaba por se tornar um fim em si mesmo. Aliás eu mesma muitas vezes pude testemunhar a insatisfação dos alunos de uma faculdade privada na qual lecionei por muitos anos, e cujo marketing fundamentava-se na oferta de abundante aparato tecnológico; essa queixa era literalmente de que a escola não entregava o que vendia, em termos dessa mesma tecnologia. Se o que a escola “vende” é uma tecnologia que se torna obsoleta com crescente velocidade e se o foco do desejo dos jovens que a procuram está no contato com as novas mídias digitais e não na aquisição de conhecimento e auto-conhecimento, então não há modo de aliviar essa insatisfação e de preencher esse fastio. Como as Danaides míticas prisioneiras do Hades, esses jovens estarão condenados a encher eternamente de água os vasos furados de suas almas deformadas também pelos equívocos da educação escolar.

Aqui invoco pontualmente a Eros a fim de retomar o arquétipo como reunião problemática de polaridades, dimensão bipolar que não pode afirmar uma instância e negar a outra sem cindir-se. De acordo com a versão de Diótima para o mito desse deus (Brandão, 1991:187), ele teria sido concebido do encontro fortuito entre Póros (a Abundância, o Expediente) e Pênia (a Pobreza), ocorrido no jardim dos deuses após um grande banquete. Tal ascendência oximorônica, claramente figurativa da união de opostos complementares, destinou Eros a tornar-se o estrategista em permanente demanda pelo objeto de seu desejo, aventureiro em trânsito permanente, fustigado entre a carência da mãe e a abundância do pai. Assim, quando Eros se ausenta da escola, seja aturdido pelo excesso ou pressionado pela carência, o desejo pelo saber parece condenado a arrefecer, posto que é Eros o *puer* cuja energia de perpétua inquietude move-nos para conhecer, o portador da libido que garante “...a coesão do cosmos e a continuidade das espécies” (Brandão, op.cit.:186-188).

Nessa esteira, penso que a tal “pedagogia da fome”, seja lá o que for, experimentada por aquele professor de filosofia em sua sala de aula e tão necessária aos meus alunos que “não recebiam o que compravam” à escola, pedagogia do balanceamento do excesso pela convocação premeditada de seu contrário, é uma imagem eloqüente para aqueles que sonham a educação como possibilidade de estimular uma insatisfação genuinamente erótica nas vidas de

educandos cronicamente entediados, inacessíveis, inatingíveis, ou porque interditados de uma educação que os inclua como seus sujeitos, escutando-os e ajudando-os a lidar criativamente com a crueldade de sua realidade, ou porque “sujeitos em demasia”, egos em formação mimados e superprotegidos por uma educação indigente e empobrecedora que os põe a perder pelo excesso, saciando-os antes mesmo que seu desejo ganhe forma. Uma vivência metafórica de fome poderia propiciar a todos os envolvidos no processo de ensino-aprendizagem, por meio de uma tática que subverte as expectativas e convoca o inesperado, o conhecimento vivido como sentido, num banquete que não pode ser devidamente saboreado na radicalidade da Pobreza ou da Abundância, senão na trajetividade, a dimensão mediadora do filho de Pênia e Póros, como um banquete do Eros pedagógico que pode efetivamente acordar Psique de seu sono mortífero.

É sobretudo importante saber que, para a mesma Diótima, agora apropriada por Jung, “...Eros é um grande demônio” (Hillman, s/d:20), no sentido do *daimon* de todos os *daimones* portadores de nossos destinos e vocações. Quando pensamos nas motivações que levam os jovens ao indigente conquanto necessário rito de passagem vestibular, motivações essas que se expressam na procura pelas “profissões da moda”, pelas mais bem remuneradas, pelas que conferem mais *status*, concluímos que a educação, escolar ou não, definitivamente não tem nenhum compromisso com Eros, no sentido de desenvolver na criança uma intuição que a colocará em contato com sua imagem essencial. Entretanto James Hillman (1997:113) sugere que, embora haja “uma terrível tensão entre intuição e ensino”, “...a clarividência e o aprendizado, a imaginação do coração e o estudo em sala de aula não precisam se opor.” Em nosso contexto, contudo, eles permanecem inapelavelmente separados em campos opostos. O mesmo Hillman igualmente confessa, num outro momento, que não sabe como manter Eros vivo numa instituição, essa imagem arquetípica que mobiliza as imagens pessoais dos *daimones* individuais. Talvez esse seja o supremo desafio da educação escolar: que ela primeiro encontre as pegadas de seu próprio *daimon* e siga em busca de sua imagem essencial, a mesma que também deve desenvolver-se no sentido de transformá-la.

Ignorado, fugido, expulso da organização escolar, o grande *daimon* Eros encontra, todavia, inúmeros atalhos e fissuras por onde invadir esse território da consciência aparentemente impermeável, bem como outros nos quais transita a mesma juventude, seja ela

burguesa ou proletária, e que se estiola na escola em meio à profusão de conteúdos fragmentários, refratários à ação coesiva de Eros e desconectados da experiência, bem como do discurso desconectado das imagens e dos sentidos aos quais elas dão acesso. Os jornais narram diariamente histórias desse Eros inconsciente e renegado que explode, incontrolável, violento, a revezar-se entre as periferias miseráveis e os bairros elegantes das cidades, nos bailes *funk* ou nas “baladas” aditivadas com simuladores de plenitude e felicidade, no sexo pelo sexo (de que certas expressões como “ficar” e “deixar a fila andar” são emblemáticas), na exposição a um tempo displicente e calculada do corpo (erotização explícita que termina por neutralizar a si mesma pelo excesso), na compulsão pelo cultivo da aparência, a qual, mal ou bem, garante uma marca distintiva e um modo de pertença e aceitação, na celebração etílica que reflete, quem sabe, uma tentativa atabalhoada (e não raro trágica) de ingerir um deus e assim encontrar algum entusiasmo em viver. Um Eros não reconhecido nem integrado como energia criativa ao ego consciente, é assim forçado a convocar seu contrário, Tánatos, o oposto da libido na qual Jung reconhece o instinto de vida. Será então Tánatos a expressar Eros reprimido, manifestando “o instinto de morte ou de destruição” cuja meta, oposta e complementar à de seu irmão gêmeo é “...dissolver relações e assim destruir as coisas” (Hillman, s/d:21). Como escreve Michel Maffesoli, (1985:101), “...o que não sabemos ritualizar, tratar e gerir, termina sempre por ressurgir – e de forma tanto mais violenta quanto tenha sido dura e longamente negado”. É preciso considerar que o espaço vago de um *eros* pedagógico consciente tem sido ocupado por uma energia oposta, um complexo de caráter inconsciente, já que a psique (seja ela individual ou coletiva) sempre busca instaurar a própria equilíbrio.

Encerrada esta reflexão para, ecoando Morin (2000:11) num contexto diverso, esclarecer que, neste trabalho, “a palavra ‘educação’ ” é, como o grande demônio Eros, portadora de “um excesso e de uma carência”, retorno à história da menina e, nela, à escola sem Eros nem Póros, reino absoluto de Pênia, em tudo semelhante às “caixas onde se amontoam estudantes” de que fala Gusdorf (1970:30-31), criadas por arquitetos e engenheiros “com um mínimo de despesas e segundo normas racionais” e plantadas numa paisagem cultural destituída de *peitho* (Hillman,1992:32), a arte da persuasão de Atena, que leva à conciliação. Estou certa de que os arquitetos e engenheiros que planejaram e construíram o prédio em que funcionava o “grupo escolar” no qual cursei os anos do primário estavam plenamente imbuídos

desse mesmo espírito prático e utilitário devidamente adaptado para o 3º Mundo, o que resulta em dramática piora das condições materiais descritas por Gusdorf.

E já que Gusdorf retorna mais uma vez (como deverá fazer ainda muitas vezes neste trabalho), devo reservar aqui um espaço para, diante dele, chorar a ausência de saudade de meus primeiros professores – honrosa exceção feita à primeira de todas, dona Maria do Carmo, a quem devo o inestimável aprendizado da oração da Ave-Maria, além da bela letra cursiva que o computador vem pondo a perder. É bem verdade que teço estas memórias já sem nenhum travo de amargura contra minha “escola primária” e seus professores, talvez porque, graças a esta tese, tenha descoberto que, ao chegar lá e encontrá-los, eu portava comigo alguns mestres, tendo já vivido de antemão encontros inestimáveis com o melhor a que Gusdorf (op.cit.,1970:19) faz referência, e havendo já percebido, no contato com as imagens do texto literário, os primeiros apelos da alma que desperta o espírito e desvenda a humanidade ao humano. Não tenho dúvidas de que o Eros integrador já se fizera presente então em minha vida, ou eu não me teria tornado educadora.

Como curiosidade apenas, é preciso levar em conta que meus pais encarnavam uma edição suburbana da união mítica que gerou Eros, tendo eu, de certo modo, atualizado fragmentos do mito do estrategista insatisfeito. Como explicitiei há pouco, pude sempre contar com minha escola, em especial a “primária”, no sentido de constelar a polaridade da aridez concreta necessária para que uma certa abundância secreta emergisse das reservas de meu imaginário individual, enraizado no imaginário coletivo que se constitui no “patrimônio de imagens e de processos de simbolização de toda a espécie” (Wunenburger apud Teixeira Sanches,2000:19), tendo sobretudo aprendido bem cedo alguns estratagemas para promover abundância em meio à penúria da escola e assim resistir a ela. Hoje culpo minha escola tão somente por haver demonizado a matemática, impedindo-me de estabelecer com ela um vínculo tão prazeroso quanto necessário. A aridez foi, contudo, compensada por uma fecundidade, não de meios objetivos, mas de mediadores simbólicos, que se davam a ver ainda mais nitidamente no contraste com o que a escola não tinha para oferecer-me.

Alguém poderia, neste ponto – e justificadamente –, argumentar contra o pragmatismo que se pode ocultar à sombra deste projeto personalíssimo de reelaboração de minha primeira

experiência escolar, a qual, recontada como mito e, portanto, como ficção boa para cimentar as rachaduras da realidade, pôde ser devidamente atenuada, eufemizada, reinventada. Afinal, diria a “razão discursiva” da escola positivista, se você tivesse tido a oportunidade de frequentar, no início da vida, uma escola menos estéril, talvez seu destino pudesse ser diverso, para melhor. Entretanto minha antiga crença no destino, que hoje entendo como *daimon*, aliada à minha mais recente descoberta do imaginário, levam-me a crer (talvez como parte dessa mesma estratégia de perlaboração) que “intimações objetivas” de natureza diversa seguramente teriam resultado num outro sujeito, resguardadas entre mim e ele apenas as coincidências de código genético, possibilidade essa que desconheço e sobre a qual eu até poderia fantasiar, num devaneio sem maiores conseqüências. Mesmo porque, como escreve Georges Gusdorf (1970:21), a quem não tenho remédio senão recorrer novamente, “...a verdade só pode surgir como resultado de uma busca e de uma luta que cada um de nós tem de travar consigo próprio, por sua conta e risco”.

Minha busca e minha luta não teriam sido o que foram na ausência daquela escola. E se, para Gusdorf (op.cit.:27), “...a história de um homem resume-se, ao fim e ao cabo, na experiência desse homem, no que esse homem faz da vida, daquilo que nela está em jogo”, então é a essa história, encruzilhada de mapas herdados e de caminhos escolhidos, que devo retornar, para dela extrair uma verdade mitopoiética em que a educação é “esclarecimento mítico da condição humana” e caminho para a realização do “fenômeno humano na sua totalidade” a “situar o destino humano na totalidade do mundo” (Gusdorf,op.cit.:25). Minha escolha por uma “interpretação mítica” do destino pessoal que até aqui me coube viver teima, pois, em resistir às razões da eficiente razão discursiva, preferindo arriscar-se na direção da “espontaneidade intensiva” (Gusdorf,op.cit: 25,26) que referencia o mito e que “...se apodera do pensamento, invocando, não o espírito crítico, mas as profundezas da vida pessoal, os obscuros subterrâneos da sensibilidade, nas regiões em que a alma se enlaça na aliança originária da consciência e do corpo”.

É nessa direção – a da “pequena alma flutuante, hóspede e companheira de meu corpo” - que caminho, já que procuro refletir sobre modos de viver e de educar que favoreçam e sejam favorecidos pela ressurgência da alma, da imaginação e das imagens. Reconstruo uma parte de minha história que é significativa neste contexto, a trama desenvolvida numa escola modelada por um dado meio material, histórico e social, e que, ao modelar-me, tem sido por mim

remodelada, nessa “gênese recíproca” de que fala Durand (1997:41), ao recuperar Piaget, asseverando que “...o imaginário não é mais que esse trajeto, no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito”. Ao descer aos “lugares pálidos, duros e nus” que a formidável experiência do mundo propõe à “pequena alma”, encontro a imagem dessa escola e do que ela representou em minha vida, compreendendo assim que é nas reentrâncias e nos esconderijos desses lugares, bem como nas distrações e digressões de seus representantes, que estão escondidos “os jogos de outrora”, como certas florezinhas vagabundas que vicejam misteriosamente nas rachaduras do asfalto.

Minha escola vivida e revisitada, constituída como parcela significativa do lado das “intimações objetivas”, mas também introjetada e projetada como imagem, rememorada, reinventada e apropriada pela subjetividade, estruturou-se numa linha do tempo dividida em três períodos: primeiro, o grupo escolar, que recebia as turmas de 1ª a 4ª série (a mais sombria e indigente de todas as minhas experiências escolares); depois, a etapa que abrangia as séries do “ginásio” (em que a imponência renitente do Instituto de Educação, com sua frutuosa biblioteca, apontava para uma experiência de felicidade possível, ainda que com os dias contados); finalmente o equivalente do ensino médio, então designado como “curso colegial” (a comprovação de que era possível, sim, ser feliz na escola, em especial nas aulas de Literatura, muito embora, do ponto de vista material, a dilapidação do patrimônio da educação pública já caminhasse a passos largos). De todas essas etapas, porém, a mais desafiadora para mim terá sido a inaugural, para cuja elaboração eu contaria com um arsenal interior ainda muito incipiente, não fosse o vínculo precoce com a literatura. Parece, pois, imperativo, dar a ver ao meu leitor a ponta do fio de Ariadne desta história que me narra e que, ao fazê-lo, configura minha identidade e estabelece a alteridade que a determina, inscrevendo meus gestos no mundo, tanto os que posso recuperar como cicatrizes, quanto os que posso abrir como fechaduras. Esse fio condutor não é outro senão o do texto literário, herdeiro do mito, eflorescência do cordel do imaginário que confere coesão à barafunda da vida (tarefa de Eros), para conceder-lhe um modo de verossimilhança interna.

A tarefa de reconstrução, no plano da imagem, desse episódio de história de vida, intenta recuperar o imaginário como trajeto, oferecendo num retalho, num azulejo, um fragmento de totalidade multifacetada, pois, como afirma o próprio Durand (1997:40,41), “...a

reversibilidade dos termos é característica tanto do produto quanto do trajeto.” O imaginário é, portanto, o entremundos, o “lugar de entressaberes” de que fala Durand (Sanchez Teixeira, 2000:26), o qual se estende “como um tecido conjuntivo” entreviveres, entrefazeres, entressaberes, limiar que é, a um só tempo, meio e fim, processo e produto da convergência de “imperativos biopsíquicos” e “intimações do meio”: fio, ponte, traço de união, articulador semântico.

Minha história de vida na escola iniciou-se no ano de 1964, de pouca graça e triste memória. Tendo entrado para o grupo escolar no ano da Revolução, pude testemunhar, ao longo dos onze anos de minha formação inicial, o convívio tenso entre duas instituições públicas de educação: uma, que agonizava, severa, assumidamente positivista, tida e havida como elitista (não para mim, nem para a maioria de meus colegas que, como eu, passavam ao largo dessa condição), porém eficiente em seus expedientes e propósitos, tanto quanto ciosa de suas qualidades e de seus privilégios; outra, que se instalava então à sombra da ditadura militar, pragmática, cínica, enganosamente democrática, conquanto desastrosa e deliberadamente incompetente, ineficaz. Ambas, porém, igualmente iconoclastas. A escola pública orgulhosa e “puxada”, que submetia seus pequenos postulantes a duros exames de admissão, desmantelava-se rapidamente diante dos olhos em geral desatentos da sociedade, ao passo que a outra nunca se constituía, arremedando sua antecessora tão somente no que ela tinha de pior: o autoritarismo, o culto à burocracia, a repressão da imaginação, a arbitrariedade entendida como regra disciplinar.

Concordo, portanto, com José Miguel Wisnik, quando este escreve que “...ao lado da entrada maciça da televisão, a degradação do ensino público (talvez) tenha sido a maior transformação cultural que se deu no Brasil, com a ditadura e depois.” (Suplemento Mais, Folha de São Paulo, 07/11/2004). Testemunhei e sofri os efeitos dessa degradação, cujos resultados foram, ainda segundo Wisnik, amplificados pelos processos de massificação e banalização da imagem, desencadeados pela expansão da TV, o que, de certo modo, recupera nossa reflexão calcada em Durand acerca da imagem mediática e seus efeitos, reforçando ainda a idéia de que o caminho para essa massificação e banalização foi aberto por uma educação que deliberadamente infantilizou e inferiorizou a imaginação. Minha escola primária, inaugurada no bojo do regime da ditadura militar, sequer podia contar com o peso de uma história pregressa

que lhe servisse de lastro e referência, como acontecia com o Instituto de Educação no qual eu cursaria o ginásio. Esse outro já tinha consolidada, à época da instalação do novo governo, uma trajetória que lhe asseguraria, ainda que apenas temporariamente, a identidade e a auto-estima que o transformaram em escola-modelo, situação que lhe permitiria resistir bravamente por alguns anos, até o desmantelamento inevitável.

Foi, pois, nesse cenário de catástrofe programada, no qual a educação pública brasileira era forçada a praticar autofagia para atender aos propósitos da nova ideologia instalada à força no poder, que bem cedo aprendi, estimulada por meu contato precoce com a literatura, a virar aranha para escapar, desviar-me, tecer teias com urgência e mudar-me rapidamente para elas, afastando-me o suficiente, e com razoável segurança, da imensa capacidade que a escola tinha para magoar-me ou simplesmente ignorar-me. De um canto do teto ou do chão, aprendi a enxergar o que viesse de fora ou de dentro, instalada numa perspectiva gulliveriana tão subjetiva quanto privilegiada, e que hoje bem pode ser tomada como puro escapismo, aliás, o melhor dos escapismos. Tendo dessa maneira aprendido (na escola) a desenvolver táticas para escapar ao sofrimento que a escola me causava, descobri que era possível transmutar sofrimento em imagens que me libertavam da opressão e me reconstruíam, como personagem, a uma distância interior do fato externo sem me dissociar dele, operação para a qual já me preparara a literatura.

Foi a literatura que me ensinou a utilizar as aderências da teia para capturar as imagens que sempre adejavam em torno de mim, ao alcance de um olhar receptivo e desatento, para desse modo fugir à mesmice por vezes intolerável das aulas, onde imperavam, de um lado, a fala monocórdia infinita da professora, o zumbido monocórdio infinito da turma, este último constantemente interrompido por gritos histéricos e batidas do apagador na mesa, que por sua vez levantavam nuvens de giz. Na frente, ouvia-se o rascar do giz na lousa recoberta de sinais; ao fundo, no campo oposto, imperava o falso silêncio povoado de cochichos e ruídos fisiológicos, submetido a uma imobilidade de quartel em permanente dia de inspeção. Sempre à mão de uma alma tão entediada quanto sequiosa, tão mais inquieta porque metida naquele corpo confinado, essas imagens podiam derivar de uma mancha no piso, de uma rachadura no teto, de uma nuvem enquadrada pelo vitrô, de um rosto vazio que se povoava de histórias, de um caprichado coque instalado na carteira da frente em cujo espiral era possível mergulhar.

Tais imagens entreteciam-se com aquelas que eu já trazia comigo para ativar, em contrapartida, as pequeninas, conquanto eficientes, reservas anímicas que me garantiam algum valor, lugar e sentido no mundo, por mais que eu fosse mesmo insignificante, enquanto estivesse inserida naquele cenário sem horizonte.

Escreve Casey, retomado por Teixeira Sanchez (2000:26), que “...uma imagem não é aquilo que se vê, mas a maneira como se vê. Uma imagem é dada pela perspectiva imaginativa e só pode ser percebida pelo ato de imaginar.” Eis, talvez, porque seja tão importante explicitar em que lugar me instalei para alcançar essa matéria invisível e desprezível aos olhos da escola e de seus agentes. Instalei-me na alma, que é, segundo James Hillman (1995:8), “...uma perspectiva, ao contrário de uma substância, um ponto de vista sobre as coisas, mais do que uma coisa em si”, perspectiva “constituída de imagens” e confundida pelo autor com “uma atividade imaginativa” (op.cit.:27). Recorro neste ponto a Ricoeur (apud Paula Carvalho, 1998:67), quando este afirma que

...é na imaginação que inicialmente se forma em mim o novo ser. Sublinho: a imaginação e não a vontade, porque o poder de se deixar surpreender por novas possibilidades precede do poder de decidir e escolher. A imaginação é a dimensão da subjetividade que responde ao texto como Poema. Quando o distanciamento da imaginação responde ao distanciamento que ‘a coisa’ do texto cava, no âmago da realidade, uma poética da existência responde a uma poética do discurso.(...) Direi, na linha de uma hermenêutica a partir do texto e da ‘coisa’ do texto, que é inicialmente à minha imaginação que o texto fala, propondo-lhe as ‘figurações’ de minha libertação.

O texto literário enquanto “poética do discurso” que suscita uma “poética da existência” ensinava-me assim a ensaiar os primeiros movimentos de escavação desse território que me pertencia, os gestos que me permitiriam distanciar-me da realidade exterior para aproximar-me dela por outro flanco, em busca de uma via indireta para o conhecimento. Aprendi assim a investigar e a viver a realidade como “figuração”, também para integrar a angústia encarnada pela escola, a qual, longe de apenas causar-me angústia, **era**, para mim, sua mais acabada personificação. Quando me refiro à literatura, refiro-me especificamente à “‘coisa’ do texto” a qual exige um certo distanciamento a fim de escavar, “no âmago da realidade” mais prosaica, “uma poética da existência”. A memória, ainda muito viva, da felicidade que era para mim o contato com aquela despretensiva produção literária, oral e escrita, toda ela remetida à infância, redescobre, no mundo real, esse sítio arqueológico afetual esburacado como a

superfície da lua, no qual o “distanciamento da imaginação” era projetado sobre o “distanciamento da ‘coisa’ do texto” para demarcar um lugar repleto de descobertas como formas da resposta dada “ao texto, como Poema” (Ricoeur apud Paula Carvalho, op.cit.:idem). Assim meu movimento para dentro e para o fundo materializa-se aqui num diário de recortes de imagens literárias arquetípicas (muito mais do que de textos literários), relatos de uma expedição da alma no mundo, mas também à alma do mundo.

Por sorte, cheguei àquela escola tarde, tendo entrado diretamente na primeira série, aos sete anos quase completos, praticamente letrada, bem como munida de um razoável repertório de clássicos e não clássicos da literatura infantil, histórias da Bíblia que eu escutava na Escola Dominical, narrativas familiares pescadas no baú de minha mãe, que trazia consigo uma coleção espetacular de casos interioranos como marcas de sua identidade ferida e testemunhos de um tempo perdido, em que a vida fora mais simples e feliz. A chegada de minha irmã, aos cinco anos, à classe pré-histórica do “pré-primário”, no mesmo grupo escolar, por um lado comprovou a felicidade daquele “atraso” em minha vida escolar; por outro, revelou-se desastrosa para a relação dela própria com os livros e com o conhecimento, ao longo de quase toda a sua vida escolar. Somente no ensino médio ela haveria de ressignificar o saber e a literatura, desfazendo, por fim, o malefício da primeira professora-bruxa, enfrentada quando ela ainda não havia tecido redes para aparar a própria queda.

De minha parte, logo descobri que podia ampliar meu repertório de imagens ao sabor das minhas conveniências e sempre que se fizesse urgente e necessário. As que eu então já trazia comigo eram tão mais vívidas do que o prédio-caixa, do que o pátio nu de terra vermelha, do que a sala de aula severa, tão mais verdadeiras como conhecimento do que aquele que me era transmitido em meio à secura das aulas, do que o proverbial mau-humor da maior parte das professoras, do que a irrelevância e fragmentariedade da maioria dos conteúdos com seus infundáveis questionários, silhuetas vazias de mapas, quadros sinóticos, que fossem quais fossem as medidas tomadas para cancelá-las, elas souberam manter-se íntegras, protegidas nas trincheiras escavadas em minha alma pela “coisa” do texto, desse modo garantindo-me os direitos já então conquistados de devanear, de fingir que copiava da lousa quando na verdade desenhava, e de, principalmente, lançando mão de minha convincente personagem de menina

quieta, tranquilizar a todos quanto às minhas seriíssimas intenções (dissimulando, para não ser afligida além do necessário).

Creio que posso chamar mais “álbum” que “diário”, no viés dessa tonalidade afetuosa e nostálgica, a essa coleção de imagens queridas, recebidas de trás e passadas adiante, e que, como poderosos mantras, nos confirmam quem somos diante das mais ameaçadoras esfinges. Esse “álbum de imagens”, sem nenhuma relação com o sentido pejorativo atribuído ao termo por Duborgel (op.cit.:33), assegurou-me, acima de tudo, uma certa competência marginal para viver e aprender seletivamente, tendo mobilizado alguma modalidade de inteligência alternativa àquela que a escola valorizava, que haveria de valer-me muito mais do que os conteúdos desperdiçados, em especial por haver-me ensinado a desdobrar o mundo em uma infinidade de possíveis para além daquele exíguo cubo de tijolos de concreto, com vidraças cronicamente embaçadas. Não é outra coisa que intento fazer neste trabalho, enquanto luto por delinear com palavras a *gestalt* de um mito vivido: quero atrair e cativar imagens em minha teia, escolhidas entre as inúmeras que, agora mesmo, enquanto escrevo, enxameiam ao meu redor. Não as busco mais diretamente no texto literário como materialidade, mas num campo semeado por ele e cultivado na alma, onde a teoria se embarça às imagens para constatar, por meio da reminiscência, a remanescência destas últimas em minha subjetividade, tornando-as de novo apreensíveis, compreensíveis, pedagógicas, visto que são elas a linguagem e a forma de uma educação para a alma pela alma na alma que nos leva da profundidade de nós mesmos à profundidade das coisas.

Pelo umbigo caprichosamente curado por minha mãe passa, pois, o cordão-cordel irisado do trajeto que me liga a outros cordões, atrás e adiante de mim, por meio das fibras da memória de livros e autores e personagens que amei e que me educaram, antes, fora, muitas vezes apesar da escola, mas definitivamente também com e por causa da escola, preparando-me para enfrentar, eufemizar e integrar “os lugares pálidos, duros e nus” que se estenderiam dos primeiros anos do curso primário até as perdas mais radicais e insuportáveis da vida adulta. São algumas dessas fibras que, neste trabalho, devem emergir do emaranhado resultante da “gênese recíproca do gesto e do ambiente” (Durand, 1997:42) que se tornou minha alma, que se quer revelar na escritura (uma imagem, sem sombra de dúvida) e por isso precisa ancorar-se nas escrituras que a urdiram, doando-lhe imagens arquetípicas em que espelhar-se.

Das fibras à alma, volto à imagem da aranha e, para compreendê-la melhor, recorro a Joseph Campbell (1997:76) como já fiz muitas vezes na vida, vindo a encontrar nele a Mulher-Aranha, personagem recorrente na mitologia dos índios do sudoeste norte-americano, “...pequena senhora com aparência de avó, que vive debaixo da terra” e, como tal, manifestação feminina do arquétipo da alma-guia, tanto quanto representante do “poder benigno do destino” de que a Mãe Natureza é portadora. Doadora de amuletos protetores e de fórmulas mágicas, a Mulher-Aranha é, segundo o mesmo autor, figura da Mãe Cósmica, “traço familiar das lendas e dos contos europeus”, em cujo universo eu andava mergulhada, quando cheguei à escola primária. Na perspectiva de constelação de imagens que a sutura do imaginário convoca para realizar-se, a aranha bem poderia ter irrompido pontualmente do inconsciente coletivo, e logo no início desta reflexão, por intermédio de minha primeira professora, dona Maria do Carmo, a única de quem posso sentir saudades, mesmo porque me ensinou, logo nos primeiros e assustadores dias de aula, a oração da Ave-Maria, a qual eu não conhecia por pertencer a uma cultura religiosa ainda mais iconoclasta que a escolar - a protestante, que recusa imagens ao seu deus patriarcal e mera existência aos aspectos femininos da divindade. É Campbell quem vincula essa fada-madrinha entomológica à Virgem, bem como estabelece nexos entre a encarnação norte-americana da Aracne grega e de sua conterrânea Ariadne, cujo fio “...trouxe Teseu de volta, com segurança, da aventura do labirinto”. Para Campbell ainda,

...a fantasia é uma garantia – 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 de que está no futuro e no passado (é tanto ômega quanto alfa) e de que, embora a onipotência possa ser ameaçada pela passagem de limiares 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 detrás deles. Basta saber e confiar e os guardiões intemporais surgirão.

Os processos de acionamento do arquétipo deflagrados ao ritmo das implacáveis demandas do meio objetivo incluem a incorporação, pelo sujeito, dos atributos emanados desses eixos primordiais de sentido, por meio das imagens e símbolos por eles ativados: os efeitos e as formas projetadas na e pela psique dos potenciais “protetores” desses “guardiões intemporais”, nos quais encontram-se potencializadas todas as possibilidades da experiência humana. Tais processos são, portanto, propiciados pela operação da imagem arquetípica mediadora, manifesta na esfera do “princípio da realidade” para revestir o mundo objetivo de um significado subjetivo. Este pode, contudo, extrapolar o esperado e o previsto, instaurando

um valor que não orbita a esfera do cotidiano prosaico por meio da inscrição da experiência na dimensão da imaginação, e assim deslocando-a para o “princípio do prazer”, se tomarmos essa terminologia feliz da psicanálise como referência possível. Ainda ecoando a citação de Campbell, a imagem manifesta-se como essa “fantasia” - o mito -, tanto quanto o faz na literatura, lugar de onde emergiram, em minha história de vida, algumas visões encarnadas e circunstanciais desses “guardiões intemporais” desdobrados e diluídos em seres temporais, em figuras mercuriais a um só tempo protetoras e ameaçadoras, mesmo porque portadoras “...de todas as ambigüidades do mesmo inconsciente” (Campbell, op.cit.:77). Refiro-me às imagens literárias que o contexto tornou arquetípicas. A imagem que se redobra aqui é a do fio de Ariadne, tão isotópica da narrativa mítica e literária quanto das migalhas de João e Maria: delicado e evanescente estratagema de aranha, cuja eficiência deriva justamente da simplicidade, da leveza, da fragilidade.

É assim que, da musselina incansavelmente esgarçada e remendada da alma, as imagens pendem – projetadas das histórias, dos autores, das personagens, da vida -, mestras da alma que me acudiram não apenas para que eu pudesse sobreviver à e na escola, mas para que tirasse dela algo que apenas aparentemente ela não possuía nem podia oferecer, encantando-a com uma qualidade que migrava da imaginação à realidade, e assim conferindo-lhe um outro sentido em minha experiência: o de um palco onde ensaiar as vicissitudes do viver. Experimento algumas dessas imagens nesta circunstância como aquele “efeito secundário” a que Durand (1997:42) se refere, quando explicita que indivíduo e suas pulsões “...comunicam (...) modificações profundas ao ambiente material e às instituições”, enquanto recebem “sua marca normativa”. Inventariá-las de novo, de cor, de coração, enxergando cenas, ouvindo vozes, recriando humores, identificando rostos gravados no fundo dos meus olhos, traços vertidos da profundidade da memória, sempre evocará o prazer ambíguo, secundado pelo medo, de manusear pequenos objetos sagrados portadores de um poder que não somos capazes de medir ou prever: o poder das “formas arcaicas”. Embora muitos dos livros que guardam essas mesmas imagens ainda existam de fato, alguns esfarrapados, outros quase inteiros, muitos enfileirados em estantes reais, expostos aos malefícios do pó e da luz, roídos pelo tempo e pelo manuseio, não é a eles que consulto agora, enquanto escrevo, mas ao que deles carrego gravado e intacto em minha alma, *imprintings* da cultura sempre disponíveis para ativar-se diante dos enigmas da vida,

tatuagens decalcadas do lado de dentro dos meus olhos, ardendo numa prontidão amorosa para responder-me.

Posso mesmo levantar-me agora para folhear quase todos esses livros, em busca de uma ou outra confirmação mais precisa, de uma ou outra imagem mais preciosa. Ao fazê-lo, para além do invólucro material que sobrevive mal equilibrado nesta dimensão de ácaros e impermanência, procuro reviver algumas das viagens que empreendi e assim reinstaurar as sensações que eles me despertaram, enquanto eu era pelos livros devorada, e os devorava, juntamente com as maçãs que minha mãe arranjava, zelosa, na fruteira que coroava nossa mesa de jantar. Na tela sépia da lembrança, a fruteira a repousar sobre a linda mesa de tampo marchetado ressurgue, transformada em centro de uma pequena mandala doméstica (um círculo dentro de um quadrado), a qual, presidindo a dimensão da realidade, chamava-me de volta ao cotidiano e suas cangas ou, provocando a imaginação, reenviava-me para a fantasia, alternadamente, na condição de objeto do limiar. Instalada nessa mesa, eu também preenchia com desenhos todos os tipos de papel disponível; esses desenhos eram, muitos deles, tentativas de transmutar em imagens os textos que eu lia e tinham poder para desencadear alterações sutilíssimas, conquanto muito visíveis, na realidade circundante.

A *gestalt* formada por mesa e fruteira, a revelação imediata e viva de um sentido, pode ser também imagem da reunião feliz da cultura que envolve e modela a natureza, que por sua vez acolhe o olhar e estimula os apetites da imaginação com cores, sabores, perfumes transitórios, na iminência de desaparecer. A transparência dessa imagem permite que eu hoje me enxergue então, transferindo-me de uma dimensão à outra, mesmo porque era também sobre a mesa marchetada da sala que eu fazia as tarefas da escola. Parece que tudo se oferece como ponte, quando há desejo de travessia. Apropriado por Denis Badia (1999:41), Corbin esclarece que

...a Imaginação, a ‘virtus imaginativa’ é um entre-mundos” no qual a Imagem, ambígua por natureza, pode limitar-se à condição de ídolo, quando “estanca sobre si mesma a visão do contemplador” ou à de ícone, “quando sua ‘transparência’ permite ao contemplador ver através dela, mas além dela, e porque aquilo que está além dela não pode ser percebido senão através dela”, sendo este “o estatuto da imagem que se chama ‘forma teofânica’.

Badia prossegue, encaminhando a noção de “imagem metafísica” em direção à “compreensão genial de Berdiaev”, para quem “...o símbolo supõe a existência de dois mundos, de duas ordens de ser, não podendo advir se existisse um só”, tanto quanto “...nos ensina que o sentido de um mundo reside num outro e que o próprio sentido nos é dado por esse outro”, constituindo-se portanto na “ponte religando dois mundos” não mais cindidos, mas aliados numa totalidade dinâmica. A epifania desencadeada pela experiência com a “coisa” do texto, de Ricoeur, é, por certo, um dom da imagem. Experienciada a leitura como trânsito entre mundos (sejam quais forem esses mundos ou facetas do mundo), a mediação que a literatura oferece não estanca diante do real, quando é vivida com estatuto de imagem, ou seja, como evento e teofania. Ao contrário, sobrepõe-se ao mundo, como véu a recobri-lo, não a ocultá-lo, desencadando assim a possibilidade de uma “poética da existência”, a qual, por sua vez, só se dará numa perspectiva privilegiadora da imagem, isto é, no entremundos que constitui o imaginário, correlato do “mundo da alma”. No contexto desta reflexão e da educação fática de Paula Carvalho, estou certa de que é nesse “entre” que cabe ao educador atuar como mediador entre pensamento e imaginação, como agente estimulador da individuação diferenciadora. Se não houver, contudo, um sujeito de carne e osso propenso a guiar o educando nessa incursão, restará ao *daimon* do próprio sujeito fazê-lo, atuando como um educador instalado na subjetividade e um parceiro das imagens arquetípicas, também as do texto. Contudo é sempre melhor que haja mediadores de carne e osso para serem devidamente imitados e para mediarem nossa iniciação.

Falar da alma e de uma educação que a favoreça é também pedir passagem à sisudez de propósitos que se espera de meu relato para deixar falar a menina. Ignorá-la seria arremedar a escola-caixa de seu primeiros anos. Incluí-la significa acolher a dimensão que ela personifica e admitir que é nesse “entre” chamado imaginário, alma, literatura o lugar em que quero trafegar, enquanto reflito sobre essa educação possível, seja ela convergente ou divergente em relação à escola. Preciso da menina tanto quanto da teoria. Mais até. Da menina, escolho as imagens, mas também o olhar, os sustos, as alegrias, as tristezas, a candidez ante a experiência primeira e irrepetível. Da teoria, já explicito o que hei de escolher. Ao convidar a menina, traço no chão um círculo de giz roubado ao quadro-negro ou, melhor ainda, à caixa onde repousam os gizos intactos, virginais e, portanto, dignos de desenhar no chão o traço que, na alma, possibilita “...a aliança originária da consciência e do corpo” (Hillman:1995,25): terceiro dado posto “entre as

perspectivas do corpo (matéria, natureza, empirismo) e da mente (espírito, lógica, idéia)”. A menina é, como a aranha, mais outra imagem constelada pela alma como “...perspectiva entre outros e de onde outros podem ser vistos” (op.cit., idem). Meu leitor é imagem da alteridade modelar a quem convido para penetrar comigo no círculo e de lá seguir pelo túnel velado, acortinado de teias pegajosas e translúcidas, onde habitam as meninas e as aranhas, os monstros e os deuses. Sem a menina, minhas palavras estarão fadadas a apodrecer como as maçãs não comidas, arranjadas por minha mãe sobre a fruteira redonda do tempo.

Volto a esse tempo agora - *illud temporis* -, quando fui presenteada por meu pai com duas coleções de livros. Coleções de livros eram, àquela época, símbolos iniludíveis de uma certa posição social e de um certo *status* intelectual. Não tínhamos nem um nem outro, mas as coleções estavam ali, miraculosamente instaladas em nossa casa e, de algum modo, fora eu a trazê-las para dentro. Isso antes que os livros se transformassem em objetos decorativos e as pessoas passassem a comprar coleções para combiná-las com as cortinas ou o tapete. Enciclopédias, essas então eram, lá no meu bairro, prova incontestável do investimento dos pais no desasnamento dos filhos, sendo a Barsa – uma “edição classe média” da Encyclopaedia Britannica - a mais portentosa de todas. Pois meu pai, num de seus muitos arroubos de perdularismo (pelos quais lhe sou imensamente grata), presenteou-me de uma vez só com quase dois metros de livros: um verde e outro vermelho. Se, como afirma Gusdorf (1970:26), a educação é mesmo “obra de aperfeiçoamento progressivo e aleatório” cuja função é “...permitir uma tomada de consciência pessoal no ajustamento do indivíduo com o mundo e com os outros”, a chegada em casa desses estranhos e preciosos objetos impregnados de um odor característico que diferia numa e noutra coleção, marca um episódio de teofania nessa obra de aperfeiçoamento progressivo (e regressivo) e aleatório que é minha história de vida.

Eu devia então ter três anos, pouco mais ou menos, porque por muito tempo desprezei a coleção verde, enquanto me dedicava exclusivamente à exploração da vermelha. Tempos depois, contudo, essa situação inverter-se-ia por completo. Fosse, contudo, pelo vermelho da lombada, fosse pelo colorido brilhante das ilustrações dos primeiros volumes, *O Mundo da Criança* (1958) acabou por cair nas minhas graças enquanto eu ainda era pequena e dependente da leitura alheia para o texto verbal, mas já era capaz de ler imagens com a argúcia e a liberdade naturais nas crianças iletradas. *O Mundo da Criança* viria, todavia, a cair de posto

assim que eu me apaixonasse pelas palavras e pudesse enfim descobrir o que havia por trás das austeras sobrecapas verdes com frisos dourados: Monteiro Lobato.

Cabe esclarecer que *O Mundo da criança* era uma tradução adaptada da coleção norte-americana *The child's treasury*. Tudo o que escrevo aqui não é muito digno de crédito, já que teimo em consultar apenas lembranças, sempre vagas, esgarçadas, difíceis de confirmar, a não ser por alguma pesquisa rigorosa e incabível neste contexto em que a memória afetiva sobrepuja deliberadamente a precisão lógica. Só posso afirmar que minha edição é de 1958. A coleção toda formava um vasto e rocambolesco painel que ia de histórias da Mamãe Gansa a algumas noções de psicologia infantil e do adolescente, tudo organizado por tema e volume, com um grande tomo-índice que me parecia incompreensível e equivocado. Quem - pensava eu então - dono de seu juízo perfeito, haveria de desperdiçar um livro inteiro com infinitas e disciplinadas listas de letrinhas miúdas?

Escrevo isto fiel sobretudo às imagens, para descrever um pouco do que era *O mundo da criança* naquele tempo em que eu mesma já me sentia incapaz de compreender a vida sem a referência vermelha de suas lombadas. No primeiro volume, *Poemas da Primeira Infância*, tradutores nativos lutavam bravamente por adaptar situações herméticas de tão estrangeiras ao contexto da cultura brasileira pré-globalização, tarefa árdua, na qual nem sempre eram bem sucedidos. Centenas de quadrinhas, versinhos de pé quebrado, trava-línguas, poemetos, tentavam esforçadamente ajustar nosso imaginário a Humpty-Dumpties, bonecos de neve e folhas de bôrdô, todos tão distantes de nós quanto uma outra galáxia. A mim, porém, pouco importava que o esforço verbal dos prestimosos tradutores quase sempre capengasse atrás de situações insólitas e uma coisa aqui e outra ali terminassem por mostrar as rebarbas da costura grosseira da adaptação. Eu amava aquele livro como amava a boneca preta de meia que minha tia Adelaide me fizera acima de todos os outros livros e de todas as outras bonecas de corpo de vinil, cabeça de borracha e olhos de vidro azulíssimos como os das meninas das ilustrações – e idênticos cabelos platinados de nylon - que dormiam sobre minha cama durante o dia. Todas as noites, eu convocava o livro, a boneca preta e minha mãe e íamos os quatro prazerosamente desalojar aquele renque de nórdicas rígidas.

Minha mãe abria o livro diante dos nossos olhos - extasiados os da boneca preta, arregalados de retrós como os da Emília; sonolentos os meus - e me deixava ler as figuras coloridas ou pedia que eu elegeisse, pelas imagens, alguns versinhos, forçando por vezes a escolha de outros, diferentes dos que eu sempre selecionava, porém em geral fiel àquela máxima de "quanto maior a redundância, maior o prazer". Era suave dormir ao som da voz dela, embalada pelos ritmos das minhas quadrinhas favoritas, inspirada em meus sonhos por aquelas ilustrações de cores brilhantes em que figuras ao mesmo tempo distantes e familiares desfocavam-se diante dos olhos que comichavam.

Como era de se esperar, meu volume de *Poemas da Primeira Infância* estragou-se como um brinquedo muito usado, esfarrapou-se como a boneca de meia que tia Adelaide tratou logo de substituir por outra (mas eu então já me apaixonara irremediavelmente pelas lours de olhos vidrados). Vendo que as páginas se desmanchavam em tiras, que a lombada estava trincada e que a costura se desfazia um pouco a cada noite, meu pai levou-o para reencadernar numa oficina misteriosa no centro da cidade. Dias e dias sem meu livro favorito, vivi a angústia comum nas crianças pequenas que a desapareição de um objeto querido costuma causar e ainda tive de engolir os poemas do segundo volume, que até então se mantivera intacto na prateleira. Quando meu livro número 1 voltou, recoberto com uma distinta lombada de couro marrom, letras gravadas em ouro sobre uma elegante sobrecapa de papel marmorizado, restaurado, quase íntegro, porém irreconhecível, eu já me deixara encantar pelos poemas do segundo volume e decidi, portanto, legá-lo a minha irmã, que estava em plena primeira infância e parecia exigir urgentes intervenções civilizatórias. Assim, daquele universo livresco que quase se resumia a *O Mundo da Criança*, alguns volumes foram venerados, abertos e folheados diariamente, enquanto outros permaneceram intactos, as lâminas coladas, manchadas pela umidade e negadas pelo desuso, suas páginas nunca exploradas. Os mais manuseados, além do primeiro volume, foram, por ordem de popularidade: *Contos de Fadas*; *Poemas para brincar*; *Histórias contadas e outros poemas*; *A vida em vários países*; *Nossos amigos, os animais, e aventuras*; *A arte ao alcance da criança*; *Música para crianças* e *A natureza*. O resto quase não contava. Só ocupava lugar e decorava de um jeito canhestro nossa casa sem estilo.

O segundo volume começava com poemas de duas ou três estrofes - quase todos de poetas anglo-saxões, entre os quais os tradutores bem-intencionados conseguiram meter, não

sem certa resistência de ambos os lados, Olavo Bilac, Bastos Tigre, Guerra Junqueiro, Canto e Mello, Casemiro de Abreu, Vicente de Carvalho, dentre os queridinhos das senhoritas que ainda os declamavam em festas da escola e da igreja, e seguia num crescente, até chegar a longos poemas narrativos, entre eles, *O flautista de Hamelin*, de Robert Browning e *Lady Clara*, de Tennyson, em traduções toscas, mas que não chegavam a prejudicar a narrativa, na qual pululavam imagens magnéticas. *O caçador de esmeraldas*, de Olavo Bilac e *Santos Dummont*, de Bastos Tigre, representavam o Brasil com a grandiloquência patriótica que o momento histórico exigia. Já Emily Dickinson era literalmente esquartejada em *Outono*.

Naquele tempo, contudo, eu não fazia vaga idéia dos nomes por detrás das coisas que liam para mim ou que eu mesma lia, aos tropeços, em voz alta, lutando contra as pedrinhas invisíveis que se escondiam nas reentrâncias da boca e que eu ia cuspiendo aos poucos, quase sem perceber. Com sete anos completos, eu já era uma leitora segura, fluente, expressiva a ponto de ser escalada para declamar poemas “difíceis” em festas cívicas e religiosas. E já aprendera então o valor de cultivar a amizade com um autor, a fim de poder lançar mão de suas tramas e personagens para melhor enfrentar a vida. Doravante, portanto, eu já podia arriscar-me a navegar por mares mais perigosos.

Lembro-me especialmente de um extenso e arrepiante poema de Alfred Noyes - *História do salteador de estrada* -, que decorei e do qual ainda sei de cor a primeira estrofe: “O vento, em torrentes de negror,/ Vergava os galhos nus ao seu sabor./ Navio fantasma, a luz em raios brancos, / O mar das nuvens ia assombrar ./ A estrada era uma faixa de luar/ No vermelho poeirento dos barrancos./ E o salteador de estrada vinha galopando e galopando...”. E por aí afora seguia a trágica história de amor do fora-da-lei sem nome com a linda filha do hospedeiro, Bess, “...que tinha negros olhos e negros cabelos, presos por rubra fita em longos cachos belos”. Minha garganta ficava ressequida, não só de declamar aqueles versos que literalmente me liquefaziam por dentro, mas de, para muito além disso, experimentar, dentro de mim, a violência do drama daqueles amantes condenados, sempre a espera do desfecho trágico que embargava minha voz, enquanto eu lutava por memorizar os versos, tão incompreendida e privilegiada quanto Bess e o salteador naquele sentimento de cometer tamanha impiedade num mundo de casais mornos, previsíveis e pachorrentos.

O Mundo da Criança ofereceu-me, pois, em traduções que iam do sofrível ao desfigurante, um renque de poemas que incluía Robert Louis Stevenson, William Thackeray, John Godfrey Saxe e Lewis Carroll, mais um punhado de textos de brasileiros ilustres, em geral parnasianos e românticos, que me apareceram assim como anjos, muito antes das listas e resumos para o vestibular e, portanto, enquanto eu ainda vivenciava os ritmos daquela leitura feita de pura fruição como um mistério gozoso. Folheando o segundo volume enquanto escrevo, redescubro coisas divertidas, como um trecho de *O livro e a América*, de Castro Alves, ilustrado com uma cena de peregrinos do Mayflower desembarcando na Nova Inglaterra, o que, de uma forma inadvertidamente transgressiva, deve guardar o seu viés de antropofagia.

Foi assim que *O Mundo da Criança* impressionou e nutriu minha imaginação com textos mal traduzidos de poetas ingleses e americanos, com reproduções sofríveis de quadros de Bosch, Picasso e Miró, com biografias adaptadas de Beethoven e Mozart, com contos da Iugoslávia, da China, da mitologia nórdica e africana. O “mundo de criança” que eu era parecia expandir-se por dentro, para além das fronteiras de um quintal em que amoreiras cresciam sem qualquer disciplina paisagística e onde frangos de feira ciscavam incautos, enquanto eu me perdia num castelo da Normandia, em companhia de uma menina chamada Nanette, ou estimulava minha galinha favorita a botar um ovo de Páscoa, dando-lhe comida de todas as cores, como uma menina polonesa chamada Marianka.

Aos poucos, fui gastando os outros volumes, mas meu pai não tomou novamente a iniciativa de restaurá-los, como fizera com o primeiro. Percebi então a preciosidade que se ocultava por detrás daqueles objetos falsamente eternos e banais, em cujo aroma seco eu já me viciara. Tendo notado o desinteresse de meu provedor oficial de livros em mandar consertá-los, tratei de ser muito cuidadosa com os que estavam em situação mais precária - justamente os mais queridos. Não pioraram muito desde então, mesmo porque, como a boneca preta de meia, estavam prestes a ser substituídos. No entanto, à medida que a numeração dos volumes avançava, *O mundo da criança* tornava-se mais e mais “educativo” e, por conseguinte, árido e desinteressante. Lá pelo volume doze, o pensamento lógico e o discurso didático já haviam ocupado por completo o lugar da fantasia. Tudo perdia o sabor em meio a blocos de palavras quase impenetráveis, por mais que eu me esforçasse na busca de algum tesouro ali enterrado. Os desenhos viravam fotografias e as cores, intensas nos primeiros volumes, iam esmaecendo

até desaparecer por completo, sendo as pinturas e desenhos substituídos por fotos um tanto desfocadas, em preto e branco (que hoje até aprecio, com seu ar de velho álbum de família), de crianças e adultos em trajes e penteados antiquados, ostentando poses pouco convincentes. Ou seja, as imagens passavam a rarear, fossem elas visuais ou verbais, a tornar-se cada vez mais realistas, limitando-se a coadjuvar os textos “científicos” que ilustravam obedientemente. Na verdade, passavam a enquadrar-se efetivamente na categoria de “ilustração”, perdendo sua autonomia em relação ao texto verbal e dependendo dele inclusive para fazer sentido, sendo assim relegadas a uma condição subalterna. Sempre houve, para mim, desde a cartilha *Caminho suave*, uma correlação direta entre a sem-gracice e as imagens a serviço da categoria pedagógica, correlação na qual se baseia a investigação de Bruno Duborgel sobre *Imaginário e pedagogia* (1990) e nesse sentido posso garantir que *O mundo da criança* não constituía uma exceção. Os temas educativos sucediam-se, reduzidos às classificações e reduções tão caras à pragmática mentalidade norte-americana: *Tabelas de pesos e alturas para o pré-escolar; Quadro de doenças contagiosas; A dentição; Segurança da família; Testes de nível, maturidade e rendimento escolar; Uma biblioteca útil (!) no lar*. Era *O Mundo da Criança* trabalhando com afinco para a educação positivista e embora eu não fosse capaz de compreender e formular o que acontecia, já era contudo capaz de me ressentir e de pressentir o que me esperava para além da travessia que a escola me imporia.

Tentei honestamente interessar-me por meu próprio crescimento lendo o livro que tratava do assunto, porém logo percebi que seria insuportável buscar alguma auto-compreensão por aquela via e àquelas alturas da vida. Aliás eu sonhava ser radicalmente incompreendida, tal como Bess, a filha do hospedeiro. Eu queria sentir-me como aquela Esfinge postada às portas de Tebas, a inquirir sedutoramente um Édipo nu e adolescente, e que eu vira numa reprodução do quadro de Gustave Moreau, publicada pelas *Seleções do Reader's Digest*, revista que minha mãe colecionou por anos e que aqui mereceria menção honrosa, caso esta fosse uma bibliobiografia. Por outro lado, como essa mesma mãe era pouquíssimo dada a psicologismos (Sua máxima politicamente incorreta era: “Quando a conversa falha, experimente usar o chinelo.”), os tais “volumes para pais” revelaram-se uma tranqueira inútil, restringindo-se à função de preencher a estante e servir de peso de papéis, sempre que algum documento precisasse ficar muito bem colado ou alisado.

O fato é que meu “mundo da criança” transformava-se vulcanicamente, o que também me conferia uma certa segurança para arriscar-me em outras leituras, outras descobertas, tanto quanto para inaugurar outras angústias. O trecho inicial de *Reinações de Narizinho* recupera ainda hoje, desdobrado em sensações incommunicáveis, o efeito profundo, irrepetível, que sua primeira leitura me causou:

Naquela casinha branca, lá no Sítio do Pica-Pau Amarelo, mora uma velha de mais de sessenta anos. Chama-se Dona Benta. Quem passa pela estrada e a vê na varanda, de cestinha de costura no colo e óculos de ouro na ponta do nariz, segue seu caminho pensando: "Que tristeza viver tão sozinha neste deserto..."

Talvez não pareça muito para quem não teve a felicidade de ler Lobato cedo na vida, quando as fronteiras do dentro e as do fora ainda parecem misturar-se numa névoa entremundos cuja transparência não apenas permite mas estimula a visão e a inclusão do outro lado, não importa em qual dos dois estejamos no momento do encontro. Penso que Lobato é imprescindível e tem hora, sim, para ser lido, essa mesma hora difusa na qual, crianças ainda, intuímos que a infância, assim como a vida, só é bela porque está sempre prestes a terminar. Hoje escrevendo sobre isto, sou capaz de perceber que a sofreguidão por devorar Monteiro Lobato, por carregá-lo comigo nas visitas (incorrendo na ira de minha mãe por fazer "papel de bicho-do-mato", um dos meus favoritos), por lê-lo escondido sob a carteira, metido entre os livros, na escola, por refugiar-me com ele atrás do tanque, no banheiro ou no território proibido do barranco que havia nos fundos de casa, talvez resultasse de eu pressentir a iminência do fim da infância em plena infância, fim que eu já antevia e temia, tanto quanto temia, a cada nova releitura, já não amar tanto Lobato e suas histórias. O único modo de espantar essas duas assombrações medonhas era reabri-lo e relê-lo.

A segunda assombração representava, porém, um temor infundado, mesmo porque Lobato escreveu para ser relido, e principalmente para ser amado. Eu logo soube que, órfão ainda pequeno, José Renato, reinventado José Bento, fora privado dessa ordem atávica do mundo que é ter pai e mãe. Eu tinha a ambos, numa situação que por vezes me enfurecia e revoltava, embora quase sempre de muito me valesse. E quando esse universo de precário equilíbrio, tão semeado de contradições, ameaçava ruir de vez, eu corria para Lobato, assim como para meu próprio sujeito reinventado – meu próprio José tocado pela benção divina -,

porque só eles sabiam encantar o mundo de novo e de novo e quantas vezes mais o mundo carecesse de ser reencantado.

O “mundo da criança” que, em Lobato, parecia anunciar um outro mundo, muito mais fascinante e complexo do que o do *O mundo da criança* que eu já conhecia, passaria doravante a chamar-se Sítio do Pica-Pau Amarelo e, como a Dona Benta do trecho que transcrevi, quem me olhasse de fora e visse a menina “bicho do mato”, sequer poderia adivinhar que, da mesma forma que o escritor fizera da velha “dugudéia” não apenas “a mais feliz das vovós” - mas também uma “preciosa” à moda dos iluministas, uma prolífica contadora de histórias, uma filósofa caipira, uma mecenas senil das mais tresloucadas aventuras infantis - , eu também podia ser, graças às artimanhas lobatianas, a mais feliz das meninas. E quando eu lia Lobato – acreditem - eu era. Ao inventariar a memória desse processo, para além de uma perspectiva puramente afetual, percebo que foi a graça desse encontro com Lobato a presidir o nascimento de meu espírito, que assim aprendia, pela via da sensibilidade, a conhecer conhecendo-se, como quer Gusdorf. O “novo ser” cujo parto o escritor conduzia e ao qual Ricoeur aludia há pouco, formava-se em mim, de mim “respondendo ao texto como Poema”, propondo a minha imaginação “as ‘figurações’ de minha libertação”.

Tal experiência, eu a reencontraria como duplicata negativa, ecoada na primeira pessoa, no conto *Felicidade clandestina*, de Clarice Lispector, em que ela relata uma experiência numinosa com o texto lobatiano. Clarice, menina de escola como eu, confessa que dependia de uma certa colega feia e má, porém filha do dono da livraria, para emprestar-lhe *Reinações*. Reproduzi um trecho dessa maravilha como epígrafe. A colega, tão invejosa quanto poderosa, usava o livro para torturar a narradora, prorrogando a dádiva do empréstimo indefinidamente, ao passo que a outra permanecia assim suspensa por um tenso fio de expectativa, mal respirando, acordando todo dia só para receber o livro e não o recebendo nunca. Por fim, a mãe da colega, uma Nossa Senhora doméstica e prosaica, intercedeu em favor de Clarice. Daí por diante, de braços com o tesouro, ela narra a sensação de demorar-se deliberadamente para abrir o livro, de brincar de perdê-lo em casa, saboreando um pouco mais a interdição e depois refestelando-se no desejo satisfeito, experimentando-se um pouco no papel de dona, adiando o prazer para retê-lo por mais tempo, o que é, decerto, uma resposta-poema do novo ser em formação ao texto. E era o que eu mesma sentia, eu que era dona, não de um, mas de todos os

livros infantis de Lobato. Eu era uma “rainha delicada”, como a própria Clarice se auto-define no conto, e somava a infinidade de possíveis que essa condição me garantia e com as quais as outras crianças que eu conhecia não pareciam atinar. Ao contrário de quase todas elas, porém, eu sempre haveria de encontrar alívio para as grosserias que a vida insistia em fazer nalguma página escrita por Lobato. A mensagem cifrada por ele, metida numa garrafa e lançada ao oceano, viera dar miraculosamente em minha praia.

Depois de *Reinações*, veio *O saci*, o meu “melhor dos melhores”: “o suco”, como diria o próprio Lobato. Aliás como alguém podia escrever um livro ainda melhor do que as *Reinações*?, eu me perguntava, imersa naquela mistura de suspense, aventura, terror, comédia, discussão filosófica, mitologia e ritual na qual eu mesma me iniciava. A jornada de iniciação de Pedrinho narrada em *O saci*, eu soube mais tarde, reconstrói com exatidão as etapas da jornada do herói de Campbell: perdido na floresta, o neto de dona Benta vê aproximar-se a noite com suas ameaças; longe do sítio, seu único companheiro é o saci, que ele aprisionou numa garrafa e ao qual terá de libertar, se quiser salvar a própria pele; solto, o diabrete revela-se um psicopompo de primeira ordem, como diria Lobato, além de garantir a Pedrinho uma noite inesquecível num lugar de maravilhas e uma parceria de aventuras que haveria de ser reativada em muitas outras histórias futuras. Por fim, o Pedrinho que retorna ao sítio para salvar dona Benta, tia Nastácia e Narizinho das garras da Cuca é muito diverso do bobinho que aprisionara um saci e se embrenhara temerariamente na floresta: torna-se um herói, seguido de perto por seu pequenino escudeiro e guia, agora transformado em gênio tutelar, ambos figurando uma amizade que não poderia ser mais expressiva da conciliação dos opostos, entre eles razão e instinto, realidade e imaginação, consciência e inconsciente, natureza e cultura, branco e negro, persona e sombra.

Anos mais tarde, já pré-adolescente, li num almanaque que os antigos romanos cultivavam relações com uma figura correlata à do saci de Lobato, um duplo mágico ligado ao sujeito por invisíveis laços de destino e dono de uma dose explosiva de arbítrio que o tornava um servidor razoavelmente autônomo e, portanto, muito imprevisível, encarapitado no ombro e não preso numa garrafa, posição que, de certa forma, já definia sua natureza visionária, independente, inquieta. O tal gênio tutelar, descobri, era muito parecido com a própria Emília, a auto-intitulada “dadeira de idéias” de Héracles, e que o herói trazia trepada em seu ombro, feito

uma centelha portátil de intuição e energia criativa: uma *anima* heróica, como Ema Bovary foi para Gustave Flaubert. Daí conclui-se igualmente que um gênio pode ser de grande ajuda em situações extremas ou significar uma atrapalhação razoável, quando tudo parece estar por demais sob o controle do ego.

Bem mais tarde, eu soube que, sendo o gênio um representante e um mediador do inconsciente, uma de suas funções é justamente a de promover equilíbrio, estimulando o ego a entrar em contato com a sombra e seus conteúdos por meio de imagens e símbolos. O gênio era, ele mesmo, uma imagem de mediação. Seu posto, aliás, já fora conferido à Emília, em sua relação com Lobato. Para alguns, teria sido ela o gênio/*anima* a metê-lo em algumas encrencas antológicas, tanto quanto em empreitadas inspiradas de toda sorte, concedendo assim uma imagem arquetípica à centelha criativa do próprio Lobato, oferecendo-se como projeção para esse elemento equilibrador que o levaria a agir ousada e paradoxalmente, tanto no plano da imaginação literária como na instância da realidade concreta, palco de expressões da incorrigível vocação lobatiana para desbravar os territórios do novo, do inusitado, do impensado, do impossível. Como escreveu o próprio Monteiro Lobato a esse respeito: “A Emília é infernal. Não posso mais com ela. Quando estou batendo o teclado, ela posta-se ao lado da máquina, e quem diz que eu digo o que desejo?” (Azevedo: 1997,312).

Se aqui ponho os romanos adiante dos gregos, é apenas por culpa do saci. Sabe-se que os romanos – que, como Guimarães Rosa, já sabiam que os gregos sabiam de tudo – apenas repaginaram a noção platônica que James Hillman recupera no contexto da Psicologia Profunda, por meio da já mencionada figura do *daimon*, o portador de nosso destino, designado antes do nascimento para acompanhar-nos em nossa jornada na Terra e, graças ao qual, se o reconhecemos, nunca estamos sós, nunca nos perdemos de todo na floresta de alheamentos do mundo. Assim coube a Lobato, mediado pelo texto, começar a conceder forma e função ao meu *daimon*, oferecendo-se como tela para projetá-lo em minha subjetividade e, de lá, fazer rebater a imagem no mundo real, como só um verdadeiro mestre estaria disposto a fazer. Não pode haver eco mais fiel dessa experiência do que o que ressoa neste trecho da carta de Gilson, um leitor de Lobato que lhe escreve aos 20 anos, para dizer-lhe que (op.cit:332):

...Com seus livros lidos na cabeça, quase decorados, eu fiz os meus primeiros alicerces literários. Deles me vieram a imaginação enorme, que me põe hoje a olhar para o chão

sem ver, a cismar em coisas e gatos e histórias que eu invento. E dali veio a vontade de ler e o entusiasmo pelos livros. E o carinho com que os trato. E por fim, abrasante, violentíssima, veio a loucura que tenho de escrever. (...) Você foi a base. Foi e é a parte fundamental desse edifício que tem pouco mais de um andar.

Posso assim repetir, tanto com o *puer* Gilson quanto com o *senex* Campbell (1991: 152) de *O poder do mito* que “...em minha vida aprendi muito lendo Thomas Mann e James Joyce, que aplicaram temas mitológicos básicos à interpretação dos problemas, questões, realizações e preocupações do jovem em estágio de crescimento no mundo moderno.” O acesso aos “próprios motivos de orientação mitológica” que instigaram em mim, durante a juventude, algumas leituras tão capitais quanto as de Thomas Mann e James Joyce foram para Campbell, foi aberto, como a entrada da gruta de Ali Babá, pelo sésamo, a “coisa” do texto, que encontrei em Lobato para nunca mais perder. Se faço aqui referência aos “motivos de orientação mitológica”, já não vejo como adiar outro encontro incitado pelo mesmo autor. Tendo já lido e relido *O saci*, decidi dar a Lobato outra chance ainda de superar-se, de modo que ele passou do mito afro-brasileiro ao grego, cuidadoso de fazer-me compreender, sem sabê-lo, que todos os mitos emergiam da mesma fonte primordial. Fui então introduzida àquele estado de maravilhamento que o mito pode desencadear, quando narrado por um autêntico aedo, já que coube a Lobato, como parte de seu destino, revirar de pernas para o ar e assim reavivar a narrativa mítica, preservando ou mesmo recuperando nela aspectos de uma oralidade original, marca do estilo da literatura infantil lobatiana, ele mesmo construído entre o sem-cerimônia e o reverente, prerrogativa do guia que, ao transitar entre mundos, assume os riscos da impiedade para mediar o acesso de seus pupilos a um outro saber - uma gnose, segundo Durand (apud Badia, 1999:23), “...um saber integral, integrando num plano de igualdade heurística o ‘saber racional’ e o ‘saber imaginário’ ”.

Essa “posição gnóstica” (Badia, op.cit.:22) é por certo uma marca da literatura de Lobato, o qual soube como poucos correr o risco da heresia em sua relação com a cultura clássica, sem perder a pose e a americanofilia, sequer despentear as formidáveis sobrancelhas. E sem deixar de ser um brasileiro de seu tempo. Desse modo, ele não titubeou em plantar tia Nastácia no labirinto de Creta a fritar bolinhos de polvilho para um Minotauro que sua culinária caipira acabaria por tornar manso e obeso, enquanto instalava Narizinho e uma dona Benta em pleno surto enciclopédico como hóspedes na casa de Péricles, punha a velha a prosear com

Fídias no Partenon em fase final de acabamento ou fazia as duas desfilarem na Panatenéia. A imagem insólita de Dona Benta, estrangeira, mulher, *senex* de saias (uma avó do patriarcado, muito diversa da Mulher-Aranha), rebatia e desdobrava-se na da *puella* Narizinho - um nariz arrebitado desafiador da estética clássica -, ambas vivendo uma situação tão transgressiva da ordem social da pólis ateniense quanto do Brasil rural e provinciano em que o próprio Lobato viveu, durante a primeira metade do século XX.

Destarte uma velha e uma menina metecas eram recebidas e ciceroneadas pela fina flor da elite intelectual de Atenas, apresentadas a Sócrates, a Alcebiades, a Aspásia e, por fim, convidadas de honra para a estréia de uma tragédia de Eurípides: *Alceste*. Eu ignorava o motivo de tanto assombro por parte de dona Benta a cada novo grego que lhe era apresentado, mas se ela os reverenciava tanto parecia-me natural que eu fizesse o mesmo com aqueles homens de nomes esquisitos, cujos narizes nada arrebitados J.U. Campos soube tão bem reproduzir em desenhos que aproximavam os mitos gregos dos hollywoodianos das décadas de 30-40 e que a gente podia ver todos os dias na tela preta-e-branca da TV, em incansáveis reprises da Sessão da Tarde. Toda a circunstância que cercou a viagem dos "pica-paus" à velha Grécia – divididos entre Creta e Atenas, entre os períodos heróico-arcaico e clássico, entre mito e *logos*, entre o matriarcado cretense representado por tia Nastácia e o patriarcado ateniense representado por Dona Benta - deram-me alguma medida da relevância daquele tempo e lugar nas histórias e na História dos homens.

Menina de igreja protestante que eu fora até então, minha única referência de História Antiga limitava-se à trajetória do povo judeu, em cuja perspectiva monolítica e etnocêntrica os outros povos só atuavam como coadjuvantes ou mesmo como extras, rebaixados à condição de bandidos, idólatras, vilões merecedores de toda a sanha destruidora dos “mocinhos” eleitos, o tal povo escolhido e, por decorrência, do nosso mais calvinista desprezo. E em cujo universo severo, ascético, historicizado e logocêntrico, o mito era tido e havido como mentira, bem como vinculado às abominações e aos ídolos dos ímpios, categoria na qual estavam inseridos quaisquer outros deuses que não o próprio Javé. Entretanto eu logo chegaria ao ginásio, onde haveria de aprender História Geral e poderia, por fim, reabilitar os egípcios, os persas, os babilônicos, os chineses, os indianos, todos infinitamente mais interessantes do que aqueles hebreus tribais e rudes, assediados por um deus exclusivista, irascível e caprichoso. Aqui, em

caso de biobibliografia, entraríamos em minha fase pré-adolescente de pesquisa arqueológica que se seguiu à descoberta dos mitos e a ampliou para o fundo.

O que Lobato fazia então, ao traduzir o mito grego para uma menina de oito anos, foi certamente um projeto bem sucedido e perfeitamente exequível de reencantamento do mundo, mediado por uma educação do cultivo da alma. Havia enfim uma dimensão formidável da cultura a ser desvendada sem não-me-toques por crianças comuns feito eu mesma, também porque livre dos interditos do dogma, da doutrina, da verdade histórica oficial inquestionável (especialmente em tempos de ditadura, que Lobato conheceu tão bem): o universo do mito grego. Em nossa igreja batista, em contrapartida, eu jamais ousaria formular em voz alta minha sincera dúvida de que o mundo fora mesmo criado em sete dias ou de que Josué parara o sol de verdade (havia até uma conta que um famoso pregador americano fazia, para provar que o tempo da Terra tinha um dia a menos, por causa das estripulias de Josué). De fato e em segredo, eu questionava, contudo, se não seria mais bonito ficar com a imagem: a história pela história, com sua beleza intrigante, incoerente, perturbadora. Ao invés disso, perdia-se tempo e paciência argumentando sobre como e por que todos os bichos do mundo tinham cabido dentro da arca de Noé, um debate que me parecia constrangedor para adultos que se julgavam tão sabidos.

No arejado templo que Lobato ergueu no fundo de meu quintal (e onde o mito era 100% verdadeiro “segundo a verdade do desejo”, ao contrário das histórias da Bíblia, em cuja “veracidade” se podia “confiar”), fui livre para viver ao sabor das imagens que se destacavam do fluxo da história e eram capturadas na órbita da existência, para devanear improdutivamente levada no caudal dessas imagens, para preparar-me para o enigma cotidiano e intransponível que a escola-esfinge me propunha e onde eu era devorada diariamente. De algum modo, eu já me dava conta de quão mais significativo era aprender por reunião do que por separação, experienciando, no fruir da literatura de Lobato, esse “saber mais ou menos integral”, “unitário com suas diversificações, mas, em seu termo, um processo unitarizante”, como o definiu Durand no Colóquio de Washington (apud Badia:1999,22).

Sobretudo José Bento abriu lugar para os autores que viriam posteriormente fazer-lhe companhia na transmissão desse saber “unitário, unitarizante com suas diversificações”. Ele

presenteou-me com a trabalhadeira de adaptar os mitos, de amplificá-los, de contextualizá-los sem banalizá-los, instalando neles os queridos "pica-paus", para levar-me até minha primeira apropriação da herança mítica transpessoal, mobilizadora de um mito individual, e sob o qual pulsava um *daimon* pessoa a presidir o nascimento de meu espírito. Tal apropriação foi-me garantida pelas projeções de imagens arquetípicas que seu texto descortinou: a identificação com gente muito parecida comigo, instalada numa realidade muito semelhante à minha própria, capaz de ativar essa passagem entremundos quase tão acessível quanto o portão do quintal que se abria rangendo para minhas visitas ao quartinho de despejo e ao barranco das amoreiras, os anexos poéticos de nossa vidinha prosaica, onde tocaiavam lindas taturanas letais, rampas de lama escorregadia, homens-do-saco pressentidos, fantasmas da família e outros perigos tremendos. É preciso creditar parte desse fascínio às amoreiras embaraçadas que prometiam suas benesses apenas aos desobedientes que cruzassem, de fato, o portãozinho.

A cada autor adiante encontrado e amado depois de Lobato, eu me sentiria novamente conectada a ele e a esse “saber unitário e unitarizante”, ainda mais profundamente ligada ao seu elemento desencadeador, e assim veria renovado meu privilégio de herdeira e de leitora. Sua versão de *Os doze trabalhos de Hércules* - dois tomos: um verdadeiro achado - foi a passagem tangível para o legado formidável que me aguardava do outro lado, e que cruzei, sem receio, plenamente autorizada por meu guia. Frondoso como as velhas mangueiras do pomar do sítio, como as velhas amoreiras de meu quintal, *Os doze trabalhos* tem tronco sólido, compacto, expandido na copa espessa, cujos grandes galhos principais - os Trabalhos - derivam numa galharada a um tempo emaranhada e organizadora, como em Homero, em Hesíodo, em Ovídio, nas *Mil e Uma Noites*, no *Ramayana*... Assim abrir o livro era sair trepando em ziguezague na direção de galhos cada vez mais altos para apanhar as frutas e devorá-las ali mesmo, dependurada sobre a rede do entremundos, com a cabeça nas nuvens e os pés magicamente plantados do chão por força das poderosas raízes arcaicas nele submersas. Essa experiência, eu costumava vivê-la como sensação de puro efeito estético no corpo (arrepios, deliciosas contrações no estômago, êxtases musculares, palpitações, olhos úmidos – corporeidade feliz...), sensação de que a inteligência foi convidada a empanturrar-se no banquete da imaginação, a fim de armazenar recursos para um sujeito deles se valer nos tempos áridos que sempre haverão de chegar.

Nos *12 Trabalhos de Hércules*, assim como no *Decamerão* - que eu haveria de ler e de amar aos treze anos e que também tem parte nesta jornada -, histórias geravam histórias, que por sua vez se bifurcavam em outras histórias, de cujas caixas saltavam novas histórias, de modo que era inevitável que tão numerosos galhos terminassem por avançar em direção ao Largo do Cambuci e, derivando pela avenida Lins de Vasconcelos, enveredassem por minha rua, vindo invadir minha casa de porão alto e escuro. Foi desse modo que Neméia, Lerna, Tebas, Creta, Micenas acabaram por incorporar-se ao meu território cotidiano pessoal, chegando mesmo a estender-se do Hades exaustiva e deliciosamente explorado do Cemitério da Vila Mariana aos não menos abandonados e deleitosos Campos Elíseos do Jardim da Aclimação. Passando, é claro, pelo Olimpo de gessos e veludos vermelhos do Cine Riviera, lugares esses que meu trânsito articulava num mapa, e por onde eu sempre circulava na expectativa de viver algum encontro: por exemplo, com um raivoso Cérbero babujante, a impedir-me de atravessar a rua (certa vez, à moda de Orfeu, cantei para um deles, e funcionou); com um concentrado Hefáistos feio e manquitola a malhar ferro em sua sombria serralheria; com um Dionisos pingüço e inspirado a fazer momices e a dizer indecências, de braguilha aberta, no meio da rua. Aliás era humanamente impossível não virar Perseu ante a fúria medusina de uma professora de matemática do primeiro ano ginásial especialmente histérica e descabelada e, como ele, desviar-me de seu olhar petrificante.

Foi desse modo que a mediação lobatiana conduziu-me na primeira excursão pelas terras do mito, empresa levada a cabo com a naturalidade aprendida por mim com os seus “pica-paus”, que andavam de lá e de cá misturados aos personagens dos contos de fadas pelas terras novas do outro sítio, domavam uma Quimera senil e viajavam à lua. Mais adiante, lendo **sobre** Monteiro Lobato, conclui que sua imaginação extravasava do texto para o cotidiano, investindo-o de uma integridade de herói grego em seu destino reencantador da realidade. Seria ele assim o herói possuído por um *daimon* feminino, uma figuração de *anima*, a chamar para si um punhado de demandas do coletivo e a gastar a vida buscando dar conta de formidáveis façanhas, como a de divulgar a cultura livresca num país de analfabetos ou a de procurar petróleo, para ele outro propulsor do progresso, como o livro, citando aqui apenas dois clichês lobatianos. No ano de sua morte, 1944, Orígenes Lessa escreveria sobre ele (Azevedo,1997:360) que “...o traço mais fundamental e mais marcante da obra desse admirável Monteiro Lobato é justamente o de um indisfarçável amor a nossa terra e nossa gente.” Para ele

ainda, “...poucos brasileiros puseram ‘tanta intenção, tanto sofrimento, tão sério amor, nos seus livros e artigos, como o fez ele, em sua literatura combativa e tantas vezes combatida’, denunciadora e revoltada, ‘mesmo quando ri e faz rir’ ”.

Esse herói enfrentador de monstros, desajeitado e risível, sempre dependente dos palpites da Emília, ao mesmo tempo dono de tamanho senso de humor e capaz de gestos tão suaves, conquistou também minha imaginação de leitora, ganhando forma num modo de narrar, num estilo marcado pelo serviço incondicional à imaginação e pela desenvoltura que não quer desperdiçar nenhuma oportunidade para contar histórias e para viver a própria história como mitopoiésis. Monteiro Lobato é, nessa medida, o melhor personagem de sua própria literatura, a imagem mais expressiva que aflora de seus textos, sendo assim bem maior e mais complexo do que sua obra e a soma de seus personagens. Desse modo, desdobrado, desconstruído, multiplicado, remodelado, eu haveria de reencontrá-lo em outro guia que também deixou seu marco nesta jornada. Porém, como dizia Júlio Gouveia, co-autor com Tatiana Belinky e narrador da primeira adaptação do *Sítio* para a televisão: “Esta é uma outra história, que fica para uma outra vez”.

Enquanto eu me assenhoreava desses espaços interiores guiada por um gênio trepado no ombro e suas imagens arquetípicas, a energia de todo um saber vivido como fruição e prazer parecia atualizar-se em minha experiência imediata, do quintal à rua, represando-se para os períodos em que minha alma hibernava na escola, mesmo porque eu experimentava tudo aquilo como a mais pura satisfação dos sentidos. Lendo Lobato, eu não sentia fome nem sede e freqüentemente me esquecia de fazer xixi. Desse modo, ainda que a escola me recusasse o acesso ao “saber com sabor” de Roland Barthes, ou à gnose de Gilbert Durand, antes dela eu já o provaria e descobrira uma educação do cultivo da alma que podia atualizar esse saber ou o que dele me chegasse por meio da leitura, essa felicidade ao alcance dos olhos e da mão. Ou seja, eu encontrara o atalho para um saber ao mesmo tempo oposto e estranhamente legitimador da própria escola e dos retalhos de conhecimento que ela me transmitia, entre os quais o mito não estava incluído.

Quero encerrar este princípio com Monteiro Lobato porque foi por sua intervenção que o mito invadiu minha vida para não mais abandoná-la. Foi com ele que esta narrativa começou,

de fato, há pouco mais de quarenta anos. Graças à sua mediação, o mito passaria a encantar minha história com suas imagens, a desvelá-la em tramas e sentidos que não eram – mas bem que podiam transformar – os do cotidiano. Depois de Lobato, a literatura iria tornar-se um imperativo feliz em minha vida, já que sempre se podia retomar a experiência de relê-lo, em qualquer outro texto igualmente potente para gerar imagens em sua passagem. E mesmo tendo-o “esquecido” mais adiante, mocinha de treze anos, a ponto de retomá-lo apenas pontualmente, devo concordar com Calvino (1995:10), quando este escreve, acerca dos clássicos, que “...existe uma força particular da obra que consegue fazer-se esquecer enquanto tal, mas que deixa sua semente”, sendo desse modo “uma riqueza para quem a tenha lido e amado”. Os três livros nos quais pretendo, mais adiante, garimpar imagens educadoras da alma são, de certa forma, reedições de Lobato, revisões do que aprendi ao lê-lo, no sentido de revisitações a lugares para onde ele me levou primeiro.

Assim Monteiro Lobato foi e continuará a ser a imagem persistentemente refletida no fundo de todos textos de todos os autores que amei e que ainda amarei, fonte de imagens arquetípicas e ele mesmo uma imagem arquetípica do curador-ferido, do mestre-aprendiz, do *puer-senex*, do Hermes ladrão-e-condutor de almas. Sempre atualizações de um *daimon* pedagógico atrevido e eficaz, de leveza e astúcia autenticamente hermesianas. Por isso inscrevo sua obra na categoria de clássico, segundo Italo Calvino (op.cit.:15): “Tudo aquilo que tende a relegar as atualidades à posição de barulho de fundo, mas ao mesmo tempo não pode prescindir desse barulho de fundo”.

A literatura infantil de Lobato, imagem-mosaico da cultura brasileira, tem sido, ao longo de toda a minha vida, uma ponte de intenso tráfico entre texto e contexto, imaginação e realidade, imagem e conceito, mito e *logos*, dentro e fora, sujeito e objeto, tudo e barulho de fundo; não a negação de um pólo para a afirmação do outro, mas a reunião de todos em presença de todas as contradições, mesmo porque não haveria um ‘tudo’ sem o ‘barulho de fundo’, o qual, afinal, já afirmei que a escola também protagoniza. Ponte leve, portátil, ativável por meio de um toque, de uma experiência de felicidade que ajuda a passar – a da leitura -, capaz de desvelar os extremos um ao outro em seus paradoxos e similitudes. Baseada em Lobato, creio que posso dizer que a literatura consiste num projeto de educação do cultivo da alma para o reencantamento do mundo, projeto esse elaborado na contramão conquanto

também no interior da escola racionalista como a conhecemos: o “gigantesco empreendimento de alienação mental” promotor de um “...sistema que tem por único ideal empanturrar o cérebro, desprezando o essencial desenvolvimento equilibrado da personalidade” (Gusdorf,1970:62,63), fruto de uma civilização que privilegiou “...a separação em detrimento da ligação e a análise em detrimento da síntese” e onde “ligação e síntese continuam subdesenvolvidas” (Morin, 2000:14). Como uma das linhas a operar a sutura que o Imaginário realiza entre pulsões subjetivas e demandas objetivas, entre um sem fim de outras polaridades, a literatura é, ela mesma, imagem da alma - um terceiro e imagem da totalidade humana múltiplice, e nesse sentido também uma metáfora do trajeto antropológico. Impossível, neste ponto, não recorrer novamente a Ricoeur (apud Paula Carvalho,1988:58), em sua afirmação de que

...contrariamente à tradição do *cogito* e à pretensão do sujeito de conhecer-se a si mesmo por intuição imediata, devemos dizer que só nos compreendemos pelo grande atalho dos sinais da humanidade depositados nas obras da cultura. O que saberíamos do amor e do ódio, dos sentimentos éticos e, em geral, de tudo o que chamamos de o si, caso isso não fosse referido à linguagem e articulado pela literatura?

Ou ainda escutar Morin (2000:49), quando este afirma que é “...na literatura que o ensino sobre a condição humana pode adquirir forma vívida e ativa, para esclarecer cada um sobre sua própria vida”. Tendo sido assim esclarecida, na tenra infância e providencialmente antes da escola, sobre minha vida pela literatura depositária dos sinais de minha humanidade, ela mesma despreziosamente representada primeiro pelo *Mundo da Criança* e, mais tarde, pela obra infantil de Monteiro Lobato, quero invocar esses textos fundadores para instigar-me também a escrever sobre a literatura como ponte para a dimensão transpessoal, onde se pode enraizar um saber unificador e plural, um conhecimento ativador do *dáimon* que também se manifesta para que o sujeito aprenda a resistir, dentro da escola, ao processo de “empanturramento do cérebro” protagonizado por ela.

Pois lá em cima no céu, não será o paraíso uma imensa biblioteca?

Gaston Bachelard

Tudo para mim é viagem de volta.

João Guimarães Rosa

Após sofrer a ação das forças externas, o ego paulatinamente se desenvolve como agente, do mesmo modo como o seu estado de submissão ao conhecimento revelado se torna a luz do conhecimento consciente.

Erich Neumann

O extraordinário é uma imagem ampliada e intensificada do ordinário.

James Hillman

*Chame o mundo, eu lhe peço, o vale do cultivo da alma.
Então descobrirá para que serve o mundo..*

Keats

NO ENCALÇO DO *LOGOS* A ALMA

Onde se relata um tortuoso percurso vivencial-acadêmico.

Onde se fala da morte porque se fala da vida.

Onde a escola é transformada em imagem.

Onde a literatura engana a escola, assim como o inconsciente logra o ego

e o mito burla o *logos*.

Transitando entre literatura e mito, mito e educação, sempre ao sabor dos meandros, das curvas, dos bancos de areia do rio onde freqüentemente encalhamos de braços com nossos projetos, terminei por dar com os costados no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, da PUC de São Paulo, talvez pela intervenção de um *daimon* um tanto dispersivo. Havia lá, à época, uma área de estudos - *Literatura e Intertextualidade* – em cujo cais teórico pude fundear minha canoa sem necessariamente violentar meu desejo, e podendo mesmo legitimá-lo, ainda que minhas escolhas por vezes fossem vistas com certa reserva pela maior parte dos peirceanos e greimasianos de plantão. Foi como, no mestrado, reafirmei a opção pela literatura imbricada à vida – leitura - e, desse modo, reencontrei a imagem mítica, atualizada e ressignificada pela prosa poética d’*O livro do desassossego por Bernardo Soares*, de Fernando Pessoa, na qual pude igualmente identificar a prática literária como exercício de narratividade (de produção, de fruição, de comunicação), transmutado em possibilidade existencial: ou seja, vivido como imagem e como mediação.

No *Livro* – como aliás em toda escritura, conquanto nele de um modo ainda mais revelador dos bastidores do processo de criação textual e de formação de identidade do autor –

o fazer textual exibia seus bastidores, e mais do que isso, suas entranhas, ao expor os gestos mais banais do escritor-leitor Soares enquanto era por seus gestos revelado e modelado, num circuito incessante de troca de atributos, de afirmações, de negaceios e entregas, numa intensa dinâmica de reversibilidade entre as etapas da atividade estética: nunca se sabia onde terminava a *poiesis* da escritura e onde começava a *aisthesis* da leitura, muito menos em que ponto das duas podia irromper a *catharsis*. Se essa era uma verdade fundante para Fernando Pessoa e sua obra, parecia no entanto a única verdade possível para Bernardo Soares, o semi-heterônimo mais verossímil do que o homem real, o autor-personagem que, em minha experiência de leitura, parecia existir, como criatura, mais concretamente do que seu criador. O segundo, aliás, já me fora de imensa valia em momentos particularmente turbulentos da adolescência, quando eu havia alternado adesões às identidades poéticas de Álvaro de Campos, Alberto Caeiro e Ricardo Reis, dependendo do enigma proposto pela vida. O fingimento pessoano foi outro achado em minha vida, a imagem encontrada para a expressão de uma estratégia muito familiar e eficaz, longamente praticada naquele “outrar-me” defensivo-criativo que a literatura desde cedo me ensinara e que me garantira a passagem pela escola, no sentido iniciático do termo, e sua ultrapassagem.

Pessoa fora, muito antes do tema de mestrado, portanto, uma escolha vivencial que retomara e recriara, em proporção, linguagem, gênero, temática, estilo, imaginário, a experiência com o arquétipo literário que eu vivera com Monteiro Lobato na infância, tendo possibilitado que eu encarnasse, pela imaginação, um outro repertório vivo e eficaz de imagens que de seu texto (e portanto de sua vida, de seu imaginário) migraram para a minha vida, atualizando-se diante de novas imposturas do pólo objetivo do trajeto. Não posso esquecer o impacto que me causou a descoberta de Álvaro de Campos e de seu *Poema em linha reta*. Por outro lado, o fingimento oferecia-me justamente uma experiência de viver “entremundos”, era uma dessas “figurações de libertação” a mediar realidade subjetiva e objetiva, ativando expedientes da imaginação capazes de revestir certas sensações nuas, inexprimíveis, inclassificáveis da adolescência, ajudando-me a elaborar conflitos, preenchendo espaços que se esvaziavam também com a perda da infância. Era como se, ao ler o multifacetado e perturbador Pessoa, eu recuperasse, de certo modo, senão o próprio Lobato, “a coisa” do texto que o figurava, ou mesmo algumas de suas imagens como que reativadas, projetadas num texto que, sendo outro, pululava de reverberações.

A essas alturas, eu já tinha reencontrado Monteiro Lobato em Emily Brontë, Edgar Allan Poe, Érico Veríssimo, Isaac Bashevis Singer, Gustave Flaubert, Giuseppe Tommasi di Lampedusa, Guimarães Rosa, José Lins do Rego, Giovanni Boccaccio, Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector, Oscar Wilde, Théophile Gauthier, Eça de Queiroz, Alexandre Dumas, Francisco Marins, H. Rider Haggard, Agatha Christie, Arthur Conan-Doyle, Amedé Achard, Rafael Sabatini, M. Delly, entre muitos outros, sem escalonamentos ou hierarquias, sem a intervenção de árbitros do bom gosto literário para atrapalhar a fruição. Deixo de fora as revistas de fotonovelas (que retomarei brevemente mais adiante), os gibis variados (a série *Kripta*, de quadrinhos de terror, repassada por primos mais velhos, era a melhor de todas, nutriz de ótimos pesadelos), as edições do Almanaque do Pensamento e das Seleções do Reader's Digest, embora não possa deixar de citá-los, e assim fazer-lhes alguma justiça. Graças a Deus, meu pai comprava-me todos os livros que eu lhe encomendava sem jamais perguntar se eram ou não adequados para minha faixa etária ou se constituíam, de fato, boa literatura.

Descoberto na 1ª série do ensino médio com o referido *Poema em linha reta*, de Álvaro de Campos, penso hoje que Pessoa afigurou-se, grosso modo, numa espécie de versão depressiva, oposta-complementar de Monteiro Lobato, porém igualmente eivada de contradições, redobramentos e desdobramentos textuais, assim como de ideários exóticos, afinados, na essência, com o nacionalismo utopista de ambos: em Pessoa tão nostálgico, sebastianista e ensimesmado, em Lobato tão progressista e extrovertido. E se tais comparações certamente careciam de verossimilhança externa, podia-se ajustá-las, entretanto, pelas aproximações e distanciamentos que a dança das imagens era capaz de ativar na leitura. Afinal ambos alternaram experiências criadoras radicalmente modernas com atitudes e posturas políticas e artísticas de um surpreendente conservadorismo. Haviam sido contemporâneos e, não raras vezes, devo tê-los combinado num mesmo devaneio, talvez entregue àquela modorra intervalar que nos permite enxergar os sacis nas garrafas, ambos miúdos, magrinhos, trajados com o mesmo apuro discreto, usando chapéus bem parecidos e circulando por cidades que chegavam mesmo a encontrar-se nalguma rebarba do tempo, São Paulo e Lisboa com seus cafés, melindrosas e bondes. O bigodinho de Pessoa e o bigodão de Lobato bem poderiam esconder, em minha fantasia de leitora, o mesmo sorriso ambíguo, quase alegre e quase triste. No limite, eu os enxergo hoje também um pouco fraternos em seu luto jamais elaborado, freqüentando sessões espíritas para falar com fantasmas queridos: dona Maria, a mãe de Pessoa;

Guilherme e Edgard, os filhos de Lobato. Entretanto, naquele tempo em que “se comemorava o dia dos meus anos”, eu também “era feliz e ninguém estava morto”, como Álvaro de Campos.

A monografia de mestrado que me levou de volta a esse outro autor querido, na convergência de um projeto de vida e de formação, chamou-se *Biografemas pessoais ou o corpo em desassossego no signo* (Como compreendo esse título hoje, muito mais do que o compreendia então!) e nasceu da reflexão acerca do mistério que entrelaça vida e literatura, teoria e experiência, inteligível e sensível, consciência e inconsciente, o eu e o outro, realidade e imaginação, e que eu enxergava tão claramente no percurso de autor-leitor-personagem de Pessoa. E havia ainda a consciência de que o fingimento, esse “outramento” possibilitado, no caso de Pessoa, por um fazer literário que se desdobrava em múltiplas imagens, personificações poéticas, ficções míticas, podia fornecer-me alguns modos eficazes para viver de muitas maneiras, ir um pouco além da existência no “piloto automático” que eu observava nos modelos concretos, disponíveis ao meu redor. Para Hillman (1997:85), “...a personalidade múltipla é a humanidade em sua condição natural”, podendo até, em outras culturas menos identificadas com o ego do que a nossa, receber “...nomes, localizações, energias, funções, vozes, formas angelicais e animais, e até mesmo formulações teóricas como diferentes tipo de almas”. Tomado do ponto de vista da alma (e aqui, da alma segundo a Psicologia Arquetípica), as “personalidades parciais” de Pessoa não seriam fragmentações de um ego patológico, estilhaçado, assujeitado por uma miríade de complexos ou sintomas, mas um simpósio de deuses aninhados na alma e manifestos na escritura: “*daimones*, gênios e outras figuras míticas imaginais.” (Hillman, op.cit.:88).

Devo dizer que, por essa mesma época, o *daimon* de meu destino já me conduzira à educação, ainda que por um caminho transversal. Aliás minha educação sempre se deu por atalhos e desvios, nunca pelas estradas principais, talvez porque, fugindo, eu acabasse sempre por retornar a ela. Mesmo assim, não pude deixar de me surpreender quando compreendi afinal, depois de viver várias experiências práticas de magistério informal, que o que eu queria mesmo, na vida, era ser professora. Afinal eu, que tantas vezes escapara da escola sem ausentar-me dela fisicamente, é verdade, porém inventando as mais variadas estratégias de evasão e resistência, que sobrevivera a ela com algumas cicatrizes sensibilizadoras e como quase todo mundo, mas inteira, podia por fim retornar a ela, depois de haver experimentado uma passagem promissora

pela publicidade onde fui tentada por não poucas compensações materiais e onde, por pouco, não sucumbi às imagens fascinantes e sem alma que povoam esse deserto glamuroso. Tendo recusado esse caminho largo (como aconselhava o quadro *Os dois caminhos*, pendurado na parede da sala de uma casa de tia-avó), eu me decidira a fazer uma escolha nitidamente desvantajosa aos olhos do mundo. Como educadora, eu perdia dinheiro e *status*, mas me entregava à paixão pela sala de aula que envolvia tanto ensinar quanto aprender, agora com liberdade para reinventar a escola e a professora. Talvez eu quisesse mesmo ser a “desprofessora” que reconheço um pouco no “educador negativo” de Paula Carvalho, mas para isso seria preciso construir-me.

Eu tinha pouco mais de quatro anos de magistério de Língua Portuguesa, quando procurei o mestrado numa área da qual os professores que eu conhecia costumavam fugir. Minha escolha resultava de um desejo de arriscar em sala de aula, mas também de uma motivação existencial que não arredava pé da literatura como valor inegociável. Se por um lado eu recusava os lugares-comuns da disciplina e seus conteúdos restritos e restritivos, por outro eu me ressentia da falta de subsídios para ousar de modo mais consistente e fundamentado, em minha tentativa de ressignificar o universo verbal (articulado ao não-verbal) e com ele a experiência de aprendizado (escolar ou não), pela força da literatura. A disciplina escolhida por si só já me servia então de salvaguarda, visto que, na escola – eu bem sabia – sempre é preciso ter a sua. Protegida pela Língua Portuguesa – que estranhamente me conferia, por tabela, a prestigiosa e dúbia função de redatora em reuniões de professores (porque os especialistas de outras áreas são, quase todos, muito reservados em relação ao próprio texto) –, abrigada na literatura, enfim, eu podia reinventar grande parte dos conteúdos, graças aos deuses do texto.

No que tange, pois, ao mestrado, eu já vinha bordejando o imaginário pelo viés da escritura pessoana e tangenciando o mito oculto e desvelado nessa obra, o que me permitiu inventariar alguns dos arquétipos encarnados como imagens por Pessoa para poder viver e escrever. Eu planejava à época que a experiência de reflexão acadêmica permanecesse como pendência e possibilidade aberta, como fruto e pregnância de novas experiências que eu sonhava partilhar com alunos e outros professores, os quais eu sabia, como eu, inquietos e insatisfeitos com a escola que tinham diante de si, ela mesma um duplo persistente de um modelo de formação sem dilema nem encanto: ecos do sonho de Cazusa. Em resumo: eu não

sonhava (e continuo não sonhando) a experiência acadêmica como um cargo vitalício, uma comenda, uma relíquia. Para mim, ela era, mais que tudo, um território interior do qual eu desejava tomar posse. Ainda faltava, porém, compreender que a educação era para mim muito mais do que um campo de reflexão teórica e uma práxis: era uma vocação existencial e uma seara subjetiva por limpar, adubar e semear, na qual a profissão de professora constituía apenas um pequeno distrito.

No tempo do mestrado, foi a possibilidade de tornar a operação com meu objeto – e, nesse sentido, a existência concreta, para mim inexoravelmente embaraçada à vivência acadêmica –, um modo de franqueá-lo, de reparti-lo com outros interlocutores (exatamente como eu buscava fazer com meus alunos na sala de aula), o que mais me estimulou a assumir um empreendimento que tinha também contornos de questionamento vocacional, de revisão de escolhas pessoais, de resposta anímica às interrogações da vida. Fui, portanto, e desde o princípio, movida pela angústia escolar consteladora de imagens – e agora comigo no papel inverso. A literatura já se me afigurava então como um dos melhores caminhos, não apenas para ressignificar o ensino da língua na escola, como também para instalar outros espaços e modos de aprender que não os que a escola previa e privilegiava. A escritura pessoana concedera forma e voz à intuição de que essa angústia era, não uma maldição, mas um tesouro fundamente enterrado no solo da minha infância, quando ser feliz na escola soava quase como mau comportamento.

Encerrado o processo formal, entretanto, as seduções e imposições da realidade, as microdemandas do cotidiano, minha atração pela sala de aula, tudo aliado a uma certa tendência inata ao comportamento que Pessoa classifica de *lepdóptero*, ele mesmo enraizado num bovarismo intrinsecamente dissipador para com o tempo e de cuja culpa já fui devidamente liberada por, no mínimo, Morin e Maffesoli, tudo isso, enfim, terminou por desviar-me para outros pensares e fazeres menos pontuais e oficiais dos que os que me determinava então a academia. Desse modo, permanecer na academia, no contexto que se me apresentava, significava confinar essa energia que queria desaguar num viver do aprendido, num experimentar significativo lastreador para outras reflexões. Era o que eu queria fazer, antes de me meter de novo no gabinete. A quantidade de libido exigida para outra etapa penosa de produção intelectual, eu a sentia então um pouco menos genuína do que a que me movera em

direção ao mestrado, já que agora parecia-me imposta mais como sequência lógica, numa lista que me cheirava a *curriculum mortis*, em referência a um dos trocadilhos favoritos de Rubem Alves.

Dois anos mais tarde, convencida por meu orientador - e muito mais pragmática quanto aos benefícios concretos do doutorado -, eu já me preparava para retomar o andamento de minha formação numa perspectiva pela primeira vez sistemática e assumidamente utilitarista, quando fui colhida pelo inesperado. Não planejei, confesso, afastar-me por tanto tempo – 10 anos - da academia. Fui afastada pelos ditames da vida, tendo decidido assumi-los como parte integrante e protagonista da mesma formação. Hoje – deslocada da Semiótica da Literatura para o Imaginário, na perspectiva de uma Educação da Alma pela Literatura – quero crer que foi, de novo, esse meu *daimon* errático a impôr-me a metanóia precoce, principiada com ares de exílio e que me tem guiado neste retorno que apenas falseia desvio de rota, como todas as outros. Eu estava fadada a submeter meu percurso acadêmico a algumas provas nada convencionais, levadas a cabo fora da academia, num lugar desconhecido e pleno de terrores e maravilhas, como na jornada do herói de Campbell, cursando para isso algumas disciplinas nada ortodoxas, a começar por uma longa jornada às profundezas da alma e de volta. Um descenso “...na direção de memórias enterradas de infância”, tanto quanto “...em direção a mitologemas arcaicos” (Hillman, 1995:57).

Se descobrimos nosso mistério à custa de nossa inocência, tal como afirma Robertson Davies, apropriado por James Hillman (1997:11) numa epígrafe de *O código do ser*, então posso, somente agora e à distância, ainda que apenas como imagem que escapa às sistematizações do “espírito, com sua retórica de ordem, número, conhecimento, permanência e lógica autofensiva” (Hillman, 1995:52), posso enfim apreender uma pequena faceta desse mistério, para torná-lo visível ao outro e buscar compreender, ainda que também em parte, por quais caminhos caberá a mim passá-lo adiante, posto que a educação permanece sendo o lugar para o qual acredito teimosamente haver sido designada, ainda antes de nascer. A questão aqui é, no entanto, passar-me adiante, como eu já disse, feito cama-de-gato que se desconstrói para reconstruir-se diferente nas mãos alheias. Só assim é possível que algo do mistério resista em sua interpretação.

Não é difícil perceber, até este ponto, que, desde minha dissertação de mestrado, talvez mesmo desde minha escolha pelo curso de Letras, eu já andava seduzida pelo canto da imagem que eu escutava no texto literário. Imaginário, arquétipo, mito, contudo, permaneciam gravitando na esfera mágica das reminiscências, das emoções, das intuições – em suma, experimentados como imagens nos territórios da alma, que sempre soube que todas as coisas são a mesma coisa, mas que só iria revelá-lo do mesmo jeito curvo e lento que, segundo Guimarães Rosa, é o de Deus. Aqui, novamente, vida e texto se entrelaçariam. Errando por labirintos do desassossego cavados pelo humilde auxiliar de guarda-livros Bernardo Soares, eu compreendera sobretudo que o texto literário constrói-se como materialidade por força da operação da leitura, ela mesma ancorada inapelavelmente numa existência real, que assim se constitui no filtro pelo qual o texto passa para transformar a realidade e para transformar-se em realidade. A escritura inscreve-se como marca indelével no imaginário do sujeito leitor, marca de uma pertença ao coletivo que a origina, coleciona e conserva, mas também como estigma da singularidade desse mesmo sujeito capaz de fazer girar e assim amplificar suas imagens, sempre que capturado e recapturado na órbita da obra. À época dessa descoberta, eu ainda transitava pelos conceitos da semiótica peirceana, permanecendo portanto interditada (apenas do ponto de vista consciente e acadêmico) de epifanias, hierofanias, revelações, mistérios... Assim pensava eu, até que Bernardo Soares chegou para pôr-me a perder.

No processo da pesquisa, mergulhada naquela escritura pantanosa, larvar, de uma pluralidade perturbadora, escritura-laboratório do sujeito e do texto pessoano, eu tentava em vão organizar, sistematizar, submeter minhas leituras e meu pensamento a alguma taxonomia, a fim de conter o universo instável que é o *Livro do Desassossego* - nem poesia nem prosa, nem fingimento nem dor, nem nome nem heterônimo, nem escritor nem personagem, nem eu nem outro - no qual o *logos* subverte sua própria natureza de signo para deixar-se rasurar de existência e abandonar um decifrador tarefeiro à deriva, de braços com imagens que aderem à memória e à experiência, impedindo-o de avançar produtivamente, escapando da instância analítica para extravasar sua turbulência no cotidiano desse sujeito sempre incauto que o pesquisador que ama seu objeto e que, por amor a ele, se sujeita às suas leis, jamais deixará de ser: o leitor. Eu não sabia, mas estava às voltas com o que Jung (apud Pieri, 2002:460) chama “um símbolo vivo”: irreduzível, incognoscível, indecodificável, capaz de colocar lado a lado as oposições, sem reduzi-las ou resolvê-las numa síntese. Para aprofundar ainda mais a

ambigüidade insolúvel dessa vivência, defendi-me mal contra os efeitos colaterais d'*O Livro*, na medida em que escolhi um método por demais aderente ao objeto. Fato é que este último escapava-me mais do que eu o conseguia abarcar, e a essa recusa de entrega, eu tomava apenas como sinal de inépcia da hermeneuta (o que não deixava de ser um espelho da verdade).

Em meio ao embate com um texto emaranhado, cheio de redobramentos e que não me permitia manter dele uma distância asséptica e segura, acabei por adoecer, deprimida como Soares, e meu corpo entregue ao texto obrigou-me a parar de resistir. Foi convalescendo que retomei minha condição radical de leitora, passando a exercer uma espécie de hermenêutica da entrega, tendo suspenso a do embate com o texto. Passei de novo a vivê-lo como imagem do jeito que aprendera a fazer na infância, deixando-me ficar à deriva, entregando-me ao seu fluir como um peregrino no deserto entrega-se à beleza inútil das miragens, como um naufrago abandona-se ao sabor das ondas e à perspectiva de ilha nenhuma, descartando, enfim, o eficiente Teseu e seu gládio, para incorporar a sonsa e sonhadora Ariadne e seu fio suave. Foi quando descobri que não há acidente nas sonoridades e segredos compartilhados por Ariadne, Aracne e mais recentemente pela Mulher-Aranha. O encontro com Gaston Bachelard, tempos depois, teria muito mais a dizer-me a esse respeito.

Entreguei-me, pois, e ao meu projeto, à condução da alma, quando assumi que errar pelo desassossego era o único modo de tangenciá-lo. Era o “*logos* da alma” (Hillman,1995:46) que falava por mim, como aquele “...que nasce do próprio desejo da alma por autoconhecimento, que pode melhor ser satisfeito nos termos de sua própria constituição: imagens”. Assim eu encontrava “...‘sentido e paixão’ onde a mentalidade cartesiana vê mera extensão de objetos des-almados e inanimados” (op.cit.:49). E se o texto de Soares se me afigurava essa profundidade que, a um só tempo, me refletia (e atemorizava) e seduzia-me a perscrutá-la, apesar dos temores, concluí igualmente que meu método não poderia ser o da navegação, muito menos o do sobrevôo, mas o do descenso. Talvez por isso eu tenha escolhido um Roland Barthes tardio, mais literário que teórico, mais memorioso que analítico, mais afetual que intelectual, como o guia para conduzir-me pelo Hades do desassossego pessoano. Na introdução daquele trabalho, escrevi (Atihé,1990:10):

Talvez, porém, mais do que rastrear com a lente irisada de Barthes as pegadas de pessoa no Livro do Desassossego por Bernardo Soares, o que fiz tenha sido, de certo

modo, buscar a comprovação de que, mesmo o sujeito acadêmico, esse meu pseudo-sujeito, ‘esfinge de papelaria’, possui de seu um corpo que não se congela à primeira linha do projeto para descongelar-se à última linha da dissertação. Um corpo que oscila entre a entrega e o repúdio, que adoece no percurso, que teme e se arrisca, sofre e hesita, escreve-se, inscreve-se, emaranha-se com o corpus da própria escritura, com o corpus da escritura do outro, reconhece-o, desreconhecendo-se.

Eu acreditava que poderia compreender melhor alguns modos de operação do desassossego usando os bigrafemas de Roland Barthes como lanterna. Na verdade, desassossego e biografemas eram duas belas palavras que eu encontrara para nomear algumas experiências pessoais instauradoras de minha própria subjetividade: a de usar a literatura para construir pontes simbólicas entre as dimensões objetiva e subjetiva; a de dar existência a sujeitos na ausência de seus corpos concretos e na concretude de suas abstrações de linguagem atualizadas por meu amor – escritores, textos, personagens refletidos na multiplicidade dos meus eus profundos; a de atualizar uma vivência familiar e ancestral de contar histórias, restaurando, por meio de conjuros de linguagem, alguns fragmentos do que estava perdido, a fim de recuperá-lo como imagem convocadora de uma presença numinosa: tudo o que se ama e que não nos deixa outro indício senão o vivido transmutado em outra coisa. Afinal minha alma já me havia ensinado desde muito cedo na vida a colecionar e a conservar biografemas, que outra coisa não são senão imagens, a misturá-los com os biografemas de meus textos, personagens e escritores queridos, para assim aliviar a angústia, esse termo genérico para o desassossego.

Biografemas eram assim aquelas presenças mínimas, carregadas de energia psíquica – imagens arquetípicas, “símbolos vivos”... -, inseridas e ampliadas pelo viés da experiência, resistindo a algumas ausências avassaladoras. Não reflexos, nem ídolos ou simulacros de pessoas reais e imaginárias, mas figurações iluminadas pelo arquétipo. Foram de novo as migalhas que souberam orientar-me pela densa floresta de simulações e armadilhas da escritura pessoana, de onde eu as recolhia para compreender um pouco de seus modos de operação em minha própria alma, e em cujos emaranhamentos deixei pendentes muitos de meus próprios biografemas, essas “cintilações da vida no signo” que se manifestam sempre que a máscara densa da linguagem se faz translúcida para dar a ver um rosto sob o véu falseador dos discursos. Eu escrevia *signo*, contudo era com a imagem que eu sonhava. Peirce autorizava-me, no limite, o ícone, órfão de númen, mas pleno de revelações que irrompiam no plano de

fenômeno, sinal de que o numinoso deveria, pois, atuar sempre que o texto fosse corporificado pela leitura, dando-se assim a revelar no rebatimento do rosto do sujeito que escreve sobre o rosto do sujeito que desvenda (e não apenas decifra ou decodifica), sendo nesse circuito ambos desvendados a si mesmos.

Foi outra vez Barthes (1979:14), o senhor de expressão *blasé*, olhar suave e roupas elegantes (meus biografemas favoritos de Roland), o mesmo que, tendo afrontado impertinentemente algumas “mitologias” e criado outras, revelou-me que não havia outro modo melhor de recuperar a ele mesmo e a tudo o que dele parecia perdido, a não ser pela experiência simbólica operada na e pela leitura:

Se eu fosse escritor, e morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um amigável biógrafo, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: ‘biografemas’, em que a distinção e a mobilidade poderiam deambular, fora de qualquer destino, e contagiar, como átomos voluptuosos, algum corpo futuro, destinado à mesma dispersão.

Guiada por psicopompos da envergadura de Pessoa e Barthes, eu não poderia ter feito outra coisa senão sacrificar à alma minha desajeitada “esfinge de papelaria”, como diria o primeiro. E o fiz com doses semelhantes de dor e prazer, numa monografia que até hoje, passados quinze anos de sua produção, me encanta mais pelo frescor dos meus próprios biografemas garimpados do que por algumas experimentações teóricas pouco originais. Foi então que a tragédia colheu-nos com sua foice certa. A vida esgarçou-se brutalmente em novembro de 1992 e, por intervenção inegociável de Ananke, a Necessidade, fui forçada a interromper-me. A morte de Heloísa, minha filha de seis anos, ocorreu justamente quando eu me preparava para matricular-me no doutorado, perguntando-me se ainda haveria lugar na Semiótica para meu próprio desassossego. Foi a exigência de uma sutura emergencial que o destino me propunha então como enigma que me fez recusar a persistir decifrando e decifrando, para deixar-me devorar por uma impenetrável esfinge mortuária de granito. Eu iniciava uma longa temporada nos infernos, entregue a sombras nada metafóricas, da qual haveria de retornar trazendo as sementes desta outra primavera que vivo, de novo à sombra da academia. Da alma provada como lugar e tempo de uma produção intelectual maculada pela diferença, eu passara à perda da inocência que me levaria ao mistério. Pessoa e Barthes haviam, de certo modo, preparado minha queda.

Nove anos vivi no entremundos, mergulhada na alma e afinada “com o mundo das trevas” (Hillman,1995:47). Entre Deméter e Perséfone, colheita e estio, maternidade e orfandade, superfície e submundo, luto e gravidez. Nunca, porém, abandonei a sala de aula, tendo retornado a ela dois dias após a morte de minha filha, certa, como nunca antes de que, de meus alunos, eu tomava muito mais do que era capaz de dar. Era, portanto, por necessidade que eu insistia em estar diariamente entre eles, reiterando minha crença na educação, experimentando e sendo experimentada na escolha dos textos, no encaminhamento de leituras, nas descobertas que, de algum modo, me asseguravam paradoxalmente de que viver deveria valer a pena. Apropriava-me, neles, de uma libido que parecia ter-se esvaído de mim por completo, mas da qual eu podia recuperar fragmentos no contágio com a energia vital de meus alunos adolescentes, enquanto era de novo gestada para a vida num útero benevolente, de cuja tessitura eles eram parte indispensável. Sua vitalidade, a rebeldia gratuita e sem outro objetivo que não o de exercitar-se, sua alegria do corpo, sua alacridade, sua empatia faziam-se minhas por empréstimo.

Foi por essa época também que acrescentei Joseph Campbell, James Hillman e Carl Gustav Jung à minha lista de leituras imprescindíveis para acordar pela manhã e enfrentar mais um dia. Remetida de novo ao mito, única dimensão do discurso que parecia ser capaz de restaurar, em mim, algum significado que me auxiliasse a persistir cumprindo meu destino, fui sendo trazida de volta, uma onda após a outra, àquela praia em Creta e à ponta de meu fio, enquanto assistia, como aluna especial do programa de Cultura, Organização e Educação, ao curso *Antropologia do Imaginário e Educação: abordagens teóricas e linhas de pesquisa*, ministrado pelo prof. Dr. José Carlos de Paula Carvalho e a profa. Dra. Angelina Batista na FEUSP. A teoria exposta soava-me (como ainda soa) perturbadora, de uma complexidade quase impenetrável, contudo tão antiga e familiar, tão plena de um significado para além das palavras, que não hesitei em agarrar a ponta solta, segura de que ela também me pertencia.

Na seqüência, o curso de *Mitologia Comparada*, ministrado pelo prof. Dr. Marcos Ferreira Santos, avalizou minhas percepções, mostrando-me um desvão da universidade, reino por excelência do pensamento lógico reflexivo e analítico, sob o qual a semente do mito podia abrigar-se e fecundar. Eu nunca me afastara do mito, mas doravante sabia que poderia assumi-lo sem receios, num contexto tão inesperado quanto previsível: o de minha educação formal.

Aquela temporada de hibernação e refúgio na caverna de Quíron encerrava-se com quase nenhuma outra certeza a não ser a de que minha vocação para o magistério (e para a vida) só poderia ser considerada e compreendida de uma perspectiva mítica e, portanto, aberta (Hillman,1995:44). Quem me guiou até essa abertura fora Monteiro Lobato, meu pequeno *daimon* ferido como Quíron, órfão dos próprios filhos. A brecha antropológica de que fala Edgar Morin e que eu vivera na intimidade, com a morte a escancará-la de fato sob meus pés e em meu coração, precisava de um fio excepcionalmente resistente para ser novamente costurada. O mito fora esse fio que me permitira “...perceber e experimentar a vida da alma” de uma perspectiva transpessoal (Hillman,op.cit.:45) e desse modo sobreviver a mais algumas provas impostas pelo trajeto.

Movida pela tensão do fio recuperado, construí, à época, um projeto de doutorado cheio daquele entusiasmo ingênuo de que já falei aqui, certa de que encontrara enfim uma teoria que ressoava minha história pessoal e minha vocação, mais do que a qualquer outra com a qual eu já entrara em contato. Até então eu soubera apenas o que não queria. Naquele momento, eu reconhecia de novo, à luz trêmula de um candeeiro de óleo e temendo despertá-lo e perdê-lo, como Psique, o rosto do meu desejo. Teria assim início uma nova peregrinação, compelida por um Eros pedagógico irrequieto, contudo agora pressionada por Afrodite - a senhora dos amores legítimos -, a cumprir um renque de tarefas, antes de ser autorizada a casar-me com seu filho. Era o final de 2001. Eu voltava à escola, sempre como aprendiz, para compreender meu próprio destino à luz de uma teoria cuja organicidade, cuja adesão ao corpo, às emoções, à intuição, cuja tolerância com a metáfora, a afinidade com a alma, a imagem e a imaginação remetiam-me inapelavelmente à minha própria biografia de leitora, projetada, desdobrada e atualizada também numa vocação de educanda-educadora muito pouco convencional. Desse modo, não havia para mim outro tema mais real do que a própria literatura, outro dilema mais instigante quanto o da educação da alma que ela me proporcionara, literatura experimentada como imagem no interior da linguagem verbal, como liberdade e verdade do sujeito à disposição desse eterno assujeitado, o aluno, aos ditames e imposturas de um universo escolar identificado com “a perda da alma” e a “perda das imagens e do sentido do imaginário” e com o “...egocentrismo fechado, a hiperatividade, o fanatismo pela vida da consciência ocidental, a qual perdeu sua relação com a morte e com o mundo das trevas” (Hillman,1995:48). Eu, afinal, começara a aprender a morrer já na escola primária, sobrevivendo e sucumbindo, dia após dia,

às aulas de gramática, de matemática, de ginástica (supremo horror), aos infundáveis questionários, às professoras indiferentes e furiosas, bem como a outros monstros devorantes, de goelas mais ou menos medonhas, encontrados pelo caminho. Fora aprendendo a morrer que eu aprendera a aprender, trazendo a alma na algibeira, como talvez só Pessoa estivesse autorizado a dizer.

Na algibeira da alma, eu carregava ainda, intocado, todo aquele material ativo, espúrio, subversivo das normas escolares, que chegara a ser subtraído de mim em plena aula mais de uma vez por um ou outro professor vigilante: os mitos, os romances, as narrativas maravilhosas, as fantásticas, os contos de terror, as fábulas, os relatos de família, os “causos”, os poemas, as biografias, meus livros-amantes, produções da cultura expostas unicamente ao crivo da fruição e do prazer que compuseram meu mito pessoal reunindo retalhos de colcha, pedaços de mandala inacabada, fiapos de teia de aranha sempre por consertar e arrematar. O que me levava de novo em direção ao texto era a possibilidade de fazer retornar às imagens que nele, um dia, eu vislumbrara e introjetara como conhecimento, bem como sua plasticidade, sua docilidade para ser apropriado e transmutado numa *prima materia* que se confundia com a minha própria pele. Eis porque talvez o *daimon* de meu destino particular (Hillman, 1997:51), escolhido por minha alma a fim de encarnar comigo, tenha primeiro me designado mais para a vocação de leitora, igualada a Jorge Luís Borges ao menos nesse estranho detalhe de, ao contrário daqueles que se orgulham dos livros que escreveram, orgulhar-se dos livros que leu. Como Borges, mas muito diversa dele e de sua incoerência genial, tenho vivido também para derivar da vida para a literatura e para a sala de aula, desse modo urdindo a cama-de-gato que exige ser passada adiante.

Tendo sido exposta aos efeitos de uma educação do cultivo da alma, de uma pedagogia gnóstica pela literatura, de uma educação fática, sinto que é no trilhar reverso do caminho, como quer Hillman, ou seja, no sentido da leitura, que esta tese ganha alguma relevância, concebida que foi pela descoberta do imaginário reencantador, o mesmo que, abrigado na instância do inconsciente coletivo, vem desconstruindo minhas estreitas convicções sobre educação e escola, para, em contrapartida, impor-me a necessidade de conferir a ambas um outro lugar, um outro valor, uma condição de fantasia da alma que possibilita uma outra sorte de compreensão libertadora e que sempre se desloca na direção do outro. Escreve Hillman

(1985:13) acerca de seu papel de analista, que “...minhas necessidades nunca se ausentam. Eu não poderia exercer esse trabalho se não precisasse fazê-lo. Minhas necessidades não são só minhas; em nível mais profundo, elas pertencem, refletem e falam de uma situação que também corresponde à necessidade do outro”. Escuto em suas palavras os ecos do diálogo entre a vocação do terapeuta e a do educador fiéis aos seus destinos de cultivar a alma enquanto tratam e educam, mesmo porque só podem fazê-lo mediante uma necessidade de curar-se e de aprender muito afeita à natureza oximorônica de Quíron, já que estão em busca da realização de seus *daimones* no mundo sempre que tratam e educam. Frequentemente em sua obra, James Hillman faz questão de pontuar que o lugar da análise não é o da cura, da correção, da solução, mas o lugar de fazer alma, à medida em que a experiência com o inconsciente pode ser integrada a uma consciência porosa e receptiva por meio da intervenção criativa, plástica e sensível das imagens arquetípicas e não simplesmente de acordo com pressupostos racionais. Isso permite que a história do paciente seja recontada e transformada: alguma coisa aconteceu, envolvendo personagens em ações situadas num tempo e num lugar, e isso é o que causa sofrimento. Nesse processo, a vítima encontra sua contraface de herói e pode enfim reescrever seu mito e seu destino. À educação caberia cedo instituir um lugar para fazer alma no sujeito, ou seja, para constelar imagens do arquétipo educador, no contexto da relação desse sujeito com o conhecimento. Durante a infância, alma é o que mais fazemos ou deveríamos ser deixados a fazer: quando o pensamento mais conhecido e utilizado por nós ainda é o sintético e analógico; quando as imagens ainda são nossa língua materna e nossa linguagem corrente; quando a alma ainda é nosso quintal de brincar, povoado de anjos e demônios. Uma educação do cultivo da alma ensinaria o sujeito primeiro a narrar sua história de vida e a vivê-la como mito, ou seja, com lastro arquetípico transmutado em significado existencial. Como a psicoterapia, a educação da alma ocupar-se-ia também de buscar e integrar – de uma forma mais profilática do que, digamos, corretiva –, um sentido narrativo para a dor, o medo, a angústia, o sofrimento, a morte, visto que é a alma que nos impulsiona a apropriar a realidade por meio da ficção e a aprender com as imagens, tendo a realidade como fundo. Maria Cecília L.Gomes dos Reis (2005, 22) resume magnificamente essa função pedagógica existencial da imaginação, para a qual a memória concorre, quando afirma que

É com base na imaginação que damos sentido à nossa vida singular e ao pequeno mundo de coisas que reunimos como ambiente particular para viver. Este mundo

precisa ser posto e mantido continuamente para corresponder adequadamente à produção de uma cultura pessoal, isto é, a tudo aquilo que acrescentamos por e a nós mesmos com base na natureza e circunstância individual. A imaginação tem de nos apresentar, e a memória manter, os elementos que permitem dar sentido a nossa vida e acreditar nele. Dito de outro modo: imaginar e lembrar talvez sejam atos essenciais do algo crucial para a nossa felicidade: atribuir significado à vida.

A educação de modo geral pede para ser reconduzida à memória e à imaginação. Para ferir o curador e para curar o ferido que todos somos será necessário olhar também a doença da educação escolar como metáfora, a fim de descobrir, como na canção, que “a flor também é ferida aberta”. Uma metáfora roubada à literatura talvez possa ajudar-me a situar essa alteridade-escola em meu relato. Aos doze anos, li um romance – *Rebeca*, adaptado para o cinema por Alfred Hitchcock e em relação ao qual ficou comprovado um saboroso plágio perpetrado pela escritora Daphne Du Maurier contra *A sucessora*, de Carolina Nabuco. Li o original na escola, anos depois, mas então minha fantasia já se apropriara da cópia, e a fantasia não é nada razoável, como bem sabemos. A protagonista, cujo nome dava título ao romance de Du Maurier, era uma mulher que, morta antes mesmo da história começar, sobrevivia num retrato objetivo e concreto e em numerosos retratos subjetivos, projeções que subsistiam na imaginação e na memória das pessoas com as quais ela se relacionara em vida. Sob a vasta sombra do retrato de Rebeca, todas as outras personagens moviam-se como títeres manipulados e submetidos pela força sutil e inquebrantável que aquele ídolo ativava. Dessa maneira, muito embora Rebeca já tivesse sido despachada para o outro mundo sem deixar nenhum fantasma convencional para substituí-la, seu simulacro pintado teimava em permanecer neste, mantendo um punhado de almas aprisionadas por um sortilégio devorador que não permitia à realidade prosseguir.

Rebeca era, portanto, uma espécie de divindade esgotada, restaurada em seu poder maléfico apenas na convergência de seu ídolo realista com as imagens surreais que os moradores do solar de Manderley passaram a cultivar dela após sua morte, ainda mais os que não a tinham conhecido pessoalmente, mas somente através do retrato. A visão deste – a aurática imagem extrovertida, tão nítida e fiel ao original quanto chapada e inanimada – punha em movimento as imagens internas geradoras dessa mesma aura, essas vivas e atuais, promovendo assim as ilusões polares de manter Rebeca viva ou de tentar desmobilizá-la e desse modo escapar racionalmente de seu jugo, o que, no fundo, era a mesma coisa. O anticlímax

ocorre quando a governanta obsessiva e mal-intencionada sugere que a jovem sucessora surpreenda a todos vestindo um costume igual ao que Rebeca envergava em seu retrato, no baile à fantasia tradicional de Manderley. O resultado é a quase aniquilação da heroína pela força do retrato, força que, todavia, ela mesma convoca e da qual termina por apropriar-se.

Por conseguinte, parecia impossível lançar Rebeca no esquecimento, diluir seu poder, confiná-la à condição de lembrança dolorosa ou suave, já que concretamente permanecia aquele simulacro de uma assombrosa referencialidade a manter o cativo imaginário que garantia o governo da morte sobre a vida. O reinado de Rebeca terminaria sendo devidamente encerrado pela mesma sucessora tola, insegura, imatura mas corpórea, o oposto complementar perfeito para enviar o que restava de sua poderosa antecessora para o outro lado (transformando-a em imagem na memória), porém somente depois de haver integrado ao próprio ego algumas das qualidades negativas da própria Rebeca. Na narrativa, essa harmonização de contrários impunha que o retrato fosse queimado afinal, juntamente com a casa e seus objetos, encerrando-se assim o reinado daquele ego dominador. Por meio do incêndio purificador, não apenas a sucessora, mas as outras personagens da história puderam afinal livrar-se da maldição do simulacro e seguir vivendo seus próprios destinos.

Mas os detalhes do melodrama de Rebeca e seus lugares-comuns não importam. Basta saber que evocá-la e a seus poderes é sair em busca de uma imagem selecionada da constituição de meu imaginário pessoal, a qual dá a ver o papel que a escola desempenhou em minha vida e que ela ainda desempenha nesta trama, com a diferença de que agora, como a sucessora *puella* de Rebeca, sou a senhora de minha ficção. Imagem onipresente na vida do sujeito-educando, preservada e remodelada em experiências variadas ao infinito, sustentada por um potente convênio celebrado entre memória e imaginação, a escola recuperada pelo viés da alma pode ser enfim despotencializada e fantasiada, desmaterializada e desfuncionalizada, esvaziada de seu ego institucional e tornada personagem de uma história, para que possa igualmente reencantar-se. Queimar a escola como o retrato de Rebeca significa, para mim, descolar de uma instância objetiva que pouco tem a oferecer à imaginação, e cuja fantasia de objetividade costuma capturar muitas reflexões na voragem das racionalizações problematizadoras.

O gesto que a metáfora descreve, ao evitar a visão direta do objeto, rouba a ele a condição de monstro devorante, de antagonista infinitamente poderoso e implacável, mas contraditoriamente também lhe reserva o lugar de interlocutor privilegiado, de alteridade preta de conteúdos para a identidade. Destarte, se quero falar um pouco da e para a escola, não quero falar da e para a escola na escola, isto é, de modo objetivo e referencial, embora já o tenha feito anteriormente aqui e muito mais do que deveria. Minha abordagem da escola quer ser tangencial, indireta, um pouco teatral também, no sentido de construir cenários para fazê-los dinamizar com as figuras dos textos cujas imagens pretendo abordar mais adiante. Para enxergar a escola, não quero arremedar o olhar fixo e superior do retrato de Rebeca, portentosamente instalado numa parede nobre do solar, mas um olhar mais afeito ao ágil olhar de Perseu, que lançou mão do espelho de seu escudo (o lado oposto de sua defesa) e do surrão mágico (esse objeto essencialmente feminino), para imobilizar e transformar os poderes petrificantes da Medusa. Como escreve Italo Calvino (1990:17):

Perseu consegue dominar a pavorosa figura mantendo-a oculta, da mesma forma que antes a vencera, contemplando-a no espelho. É sempre na recusa da visão direta que reside a força de Perseu, mas não na recusa da realidade do mundo de monstros entre os quais estava destinado a viver, uma realidade que ele traz consigo e assume como fardo pessoal.

A recusa de Perseu pelo enfrentamento direto, sempre o mais esperado quando se trata de um herói que deve apoiar-se na visão direta do antagonista para vencê-lo, não se constrói como recusa da realidade e de suas imposturas. O mito é tão somente a imagem apropriada pelo “perseano” Calvino para remeter a sua própria estratégia de leveza no trato com as palavras, com a qual pretende evitar que a realidade se faça pedra, ao sacudir da escritura “o pesadume, a inércia, a opacidade do mundo” (Calvino, op.cit.:16). Estratégia que me parece boa para revisitar a escola como narrativa, todavia rasurando a natureza linear-sucessiva do *logos* que assim pode efetivamente oscilar entre explicação e imagem para engendrar alguma fantasia e, portanto, mobilizar o mito. Hesitando entre pensar e fabular a fim de evitar o risco de tornar-me estátua de mim mesma, creio que posso escapar à racionalização da razão escolar: duplo olhar da Medusa.

Na hermenêutica que elabora para o mito de Perseu como imagem da literatura, Calvino faz especial menção à maneira delicada como, de acordo com o relato de Ovídio, e após

desincumbir-se de suas tarefas tremendas, o herói lava as mãos para depositar a cabeça decepada, “de face voltada para baixo” (Calvino, op.cit.:idem) sobre um ninho de folhas, recobrando-a com algas, num gesto intuitivo e afetivo de reverência pelos poderes irracionais. Essa mescla de gestos assertivos e contundentes com gestos ternos e respeitosos expressa, segundo o autor, “...a delicadeza de alma necessária para ser um Perseu dominador de monstros”. É essa habilidade para mover-se entre os contrários que termina por desencadear um milagre: “...em contato com a Medusa, os râmulos aquáticos se transformam em coral” (Calvino, op.cit.:idem), com o qual as ninfas vêm enfeitar-se. As correlações entre imagens de Lobato e Perseu convergem mais uma vez, pois conquanto o primeiro tenha se especializado no enfrentamento direto e indireto de incontáveis monstros, entre eles a saúva e a ditadura do Estado Novo, sua leveza e senso de humor conferiam outros significados para sua coragem heróica, muitos dos quais a transgrediam e parodiavam.

Ao tentar abordar a educação e a escola por meio de “imagens de leveza”, imagens da literatura herdeiras da metáfora do mito de Perseu, como sugere Calvino, imagens que Lobato encarna exemplarmente em sua trajetória de escritor incapaz de dissociar a obra da vida, quero adotar uma perspectiva de linguagem que não negue razão e *logos*, mas os equilibre com imagem e mito, como fazem o Calvino e Lobato com maestria e astúcia: “mudando de ponto de observação”, considerando “...o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios e conhecimento e controle” (Calvino, op.cit.:idem). Trata-se de experimentar um expediente de linguagem mais movediço e ambíguo, mais propício a que, sem “dissolver-se em sonhos”, o texto consiga, todavia, construir-se, não mais em linha reta apenas, mas em progressões e regressões, fluindo e refluindo entre a pedra bruta da realidade e os ramos de coral da imaginação, ambos nascidos do olhar de Medusa amolecido pela água, na qual vivem as ninfas portadoras do feminino e do sentimento: as mensageiras do inconsciente.

Nesse sentido, não haveria aqui modo possível de abordar a literatura em seu status de disciplina escolar e conteúdo programático, ou seja, circunscrita ao estatuto institucional. Esfumam-se assim, logo de início, e talvez traindo as expectativas de muitos leitores, quaisquer possibilidades de buscar soluções para alguns dos não poucos problemas que envolvem o ensino da literatura na escola, mesmo porque acredito que, do mesmo modo que não se pode ensinar a fazer literatura, não se pode ensinar o prazer da leitura, a não ser pela intervenção do

grande *daimon* Eros. Penso, como Daniel Pennac (1998:13), que “...o verbo ‘ler’ não suporta imperativo, aversão que partilha com alguns outros: o verbo ‘amar’...o verbo ‘sonhar’”. Isso o coloca no campo oposto da escola do paradigma clássico, cujo discurso, por mais disfarçado que esteja sob camadas de métodos, estratégias e programas persuasivos, é sempre de natureza imperativa. Pode-se ler para alguém, pode-se ler diante de alguém, pode-se ler por alguém, pode-se amar o livro, amar a cultura livresca, amar a leitura, tornar-se amante de um livro (como Clarice e eu), amar sonhar com a literatura e daí transmitir esse amor como herança, como faziam com errante disciplina os homens-livros do filme *Fahrenheit 451*, de François Truffaut, baseado no conto de Ray Bradbury, em que a utopia torna-se tópos em meio à distopia graças à literatura. Pode-se sempre capturar alguém na órbita de um texto que colocamos em movimento, ao ritmo de nossa própria existência e experiência de leitura. Uma aluna de 8ª série, reencontrada quase quinze anos passados, já nos bancos da pós-graduação, revelava-me outro dia que guardou para a filha um livro que sua classe lera em minha disciplina e que encantara sua vida naquele momento: *Aos trancos e relâmpagos* de Vilma Arêas.

É desse modo que somos movidos para fora de nós mesmos a buscar a literatura para carregá-la como formigas para dentro, para as profundezas dos túneis da alma onde ela fermentará e nos servirá de alimento. Ou simplesmente ela irrompe numinosamente, quando uma de nossas imagens recebe suas pujantes projeções, por exemplo, em meio a um displicente folhear de páginas, e esse encontro inscreve-se em nossa vida, potente o bastante para transformá-la, ainda que naquele breve instante de significado que cada releitura haverá de renovar. Penso que somos levados até a literatura porque, de um ponto de vista *daimônico*, intuímos seus poderes individuadores. Somos seduzidos pela literatura porque ela nos espelha narcisicamente, constituída que é, como nós, de imaginação e de imagens, construída, como nós, por “atos de imaginação”, como sugere Hillman (1997:65). Talvez sejamos conduzidos aos livros apenas por esse estranho motivo: porque “no âmago de nossas almas, somos imagens” (Hillman, op.cit.:idem) e a semente daquilo que somos, de nosso destino, é atraída para tudo o que nos guia à plenitude e à pluralidade da imagem essencial que anseia por formar-se em nós, a qual, muitas vezes, a educação simplesmente desfigura. Cabe então questionar: como programar e condicionar esse encontro? Como cercá-lo de garantias para que se concretize? Como tirar dele proveitos que respondam às demandas escolares? Como quantificar seus resultados?

Diante da impossibilidade de responder sem reenviar à literatura para a gaiola, sem transformar ramos de coral em pedra, resta assumir realisticamente que a literatura continuará a ser tratada pela escola como um pacote de conteúdos, de gêneros, de escolas, de movimentos e estéticas, de listas de nomes de autores e de obras, de datas, e o texto continuará a ser dissecado como um animal inquieto, estendido a contragosto sobre a mesa fria de aço inox, anestesiado, estripado, analisado, expurgado dos fascínio e dos perigos (que sempre comungam com os perigos da alma) em nome da razão técnica, da produtividade, da concepção informática do conhecimento. E mesmo assim, será unicamente por meio da escola que, muitas vezes, esse encontro se dará (o que por si só justifica a existência da escola), pois ainda que não haja um educador pronto a tornar-se um guia para as imagens arquetípicas, sempre haverá os livros, o que reitera minha fé na escola, a qual não interfere em absoluto com minha descrença dela.

Por conseguinte, e com o fito de balancear Rebeca e a Medusa, quero convocar uma imagem tão aquática, feminina e anímica quanto a das ninfas e tão aérea, masculina e espiritual quanto a de Perseu: refiro-me a Esteban, o cadáver flutuante que protagoniza o conto *O afogado mais bonito do mundo* (1975), de Gabriel Garcia Márquez, que, feito um pacote incômodo, vem dar à praia de uma ilhota caribenha tórrida e estéril, povoada por gente que já desistira de revirar a terra em busca de uns farrapos de jardim, que construía casas de tetos baixos e que já se acostumara a passar por portas estreitas. Sendo apenas o corpo grande, pesado, bonito, silencioso como folha de papel em branco - e, portanto, aberto a todas as fabulações -, Esteban tornou-se, porque assim quis aquela gente sem horizontes, um ativador de potências, um inaugurador de imprevistos, um morto a despertar a vida. Vazio de sentidos prévios, Esteban era pura imagem projetada pelo povo da ilha sobre a tela longamente lavada e silenciosa de seu corpo, a começar pelas mulheres que o prepararam para o enterro. Mediado pelo imaginário de um feminino transformador, Esteban retornava à vida apenas porque esse feminino lhe podia devolver (ou inventar) uma alma, por meio da história recuperada para ele por suas carpideiras, narrativa por sua vez estimulada pelas imagens que sua forma vazia parecia estampar dentro delas. Como chorar um morto sem vida?, perguntavam as mulheres. Impossível. “Síntese tensional dos opostos” (Pieri, 2002: 460), segundo a definição de Jung para o símbolo, veículo da harmonização de contrários, a imagem d’*O afogado mais bonito do mundo* encaminha-nos à percepção de que primeiro é preciso *não ser* para que então o imaginário possa manifestar-se por meio de nós no mundo; segundo, é preciso que a alma

retorne, para validar mentira, inutilidade, ficção, devaneio, memória, sonho, a fim de remeter o símbolo de volta ao seu núcleo vivo: a imagem sempre aberta e atual. A literatura, como Esteban e o mito, também abre sempre que um leitor se deixa possuir pelos invisíveis que imantam o signo verbal (e que já haviam possuído antes o escritor); sempre que a imagem irrompe como água no âmago do símbolo; sempre que o educador é remetido ao pólo oposto complementar do aprendiz, para ali ser destituído de sua duvidosa autoridade e despossuído de um saber sob suspeita, podendo então partir, como o Louco do Tarô, em busca de seu genuíno chamado interior.

Ilha caribenha sem festa, casa de teto baixo e porta estreita, solar de Mandeleý em que os mortos nos retratos decidem a vida dos vivos, reino dos signos esgotados, aos quais devota o melhor de sua energia, a escola pede que Esteban encalhe em sua areia cuidadosamente cercada e desinfetada: morto, incômodo, provocador, flutuante figura do reino imaginal da alma. Pois não são os conteúdos e as disciplinas os signos ou “símbolos mortos” de que fala Jung (Pieri, op.cit.:459), porque já apreendidos pela consciência e devidamente estancados de sua novidade, consagrados pelo coletivo? Mítico, Esteban é, neste contexto, figura de tudo o que abre uma fresta no universo restrito, cifrado e decifrado da realidade objetiva ao qual a escola serve; por essa região permeável que ele, o imaginário, esgarça, irrompem os valores excluídos da consciência: valores da alteridade, entre eles, os de *anima*, o feminino fecundo.

Seja essa “escola primária” compreendida, em minha vida, pela mediação da Medusa ou de Rebeca, da Madrasta ou da Rainha Má dos contos de fada tradicionais, Bruno Bettelheim (1979:86) vem esclarecer pontualmente que “...o conto também ajuda a criança a não ser assolada pela vivência da mãe malvada”, e em muitas outras de suas manifestações objetivas. Por certo que, no universo logocêntrico e analítico desse feudo do discurso cientificista ordenador, linear e redutor que é a escola positivista quase não há lugar para o conto que protege do assolamento, para o fantasma da fantasia que exorciza os aspectos terrificantes da vida, para o defunto Esteban e seus simbolismos de morte e de passagem, o que corresponde a dizer que não há lugar para uma literatura vivida como transformação e, nessa medida, como a “escola da vida em seus múltiplos sentidos” de que fala Edgar Morin (2000:48). Tratar da literatura material na escola concreta seria assumir para com a primeira o método da visão direta que não quero adotar nem mesmo para a segunda, porque ele apenas escamoteia o sonho

utilitário de construir alguma outra racionalização, algum novo tipo de programa, algum projeto ou campanha de leitura que manteria o texto literário refém da objetividade e dos resultados para desvirtuar e restringir sua força de transformação. A submissão do texto literário aos inevitáveis processos de quantificação, controle e avaliação que a escola pressionada pelas exigências que o coletivo lhe impõe, pode bem validar os saberes que ela, escola, transmite, mas não estimula Eros a atuar. Adotar um método de visão direta seria tirar a cabeça da Medusa do surrão, coisa que muito me assusta, pois, conquanto esteja separada do corpo, o poder de seus olhos petrificantes permanece intacto como no retrato de Rebeca. Com a cabeça metida no surrão da literatura e de uma escritura que quer pôr a perder a própria cabeça, posso prosseguir mais sossegada.

E porque a literatura é “logro magnífico”, como escreve Roland Barthes, sua submissão ao *logos* é sempre relativa e escorregadia, sua natureza é sempre devedora da do mito ao qual ela deve a inquietação de sua trajetividade. Escreve Eigeldinger, citado por Paula Carvalho (1998:186), que “...entrando no universo da cultura, o mito se transforma em matéria literária e se perpetua através da linguagem e seus signos”. Cotejando o mito, de que é herdeiro direto, o texto literário reverbera o arquétipo, o que lhe confere substância e resistência para instalar-se na alma do sujeito e escavá-la, a cada nova leitura, renovando assim o poder da imagem por meio da experiência e vice-versa. Creio por isso que se pode confiar que “a coisa do texto”, subterrânea e aquática, saberá rodear e escapar aos mecanismos de uniformização e legitimação escolar que servem ao “espírito da ‘Enzauberung’” (Paula Carvalho, op.cit.:idem) ou desencantamento do mundo, marcado pela “racionalidade do logos”, pela “desmitologização” e “dessacralização” da realidade humana. Para o mesmo autor ainda (op.cit.:idem),

...o mito literário, prova da perenidade do mito primordial, segue seu destino reencantador e remitologizador, a eclodir, no encontro do numinoso-sagrado (o arquetípico) com as inovações do contexto, para persistir, dando testemunho da “virtude criadora do verbo, que se atém a manifestar a presença do sagrado”.

Se não fosse assim, Modesto, um dos pequenos missivistas de Lobato não lhe teria escrito, já adolescente, dando testemunho disso (Azevedo, 1997:324):

Agora que você me libertou da rotina mental em que eu vivia oito anos atrás, quero falar-lhe de libertado para libertador. No começo, quando eu lia os livros que o tal Lobato escrevia, achava muita graça e ria mesmo do que você falava. Agora, entretanto,

que sou emiliano, medito profundamente nas suas palavras. Aquela história de faz-de-conta, por exemplo. Eu creio que não há nenhum absurdo nisso. Ao contrário, há liberdade. É o ser humano que, não contente de ser livre materialmente, ainda quer e pode ser livre no pensamento.

Inscrita na ordem numinosa do inapreensível, do irreduzível, do incognoscível arquétipo, a literatura desliza para fora e para longe do holofote do *logos* reflexivo escolar, segundo Gusdorf (1970:29) sempre muito mais preocupado com os pormenores do que com o todo. Contra a luz crua da eficácia científica e crítica, o texto literário opõe uma face tão consciente quanto perenemente sombreada e impenetrável; revelada, ela permanece mistério acessível somente ao sentimento e à intuição. Neste ponto, retomo a citação que faz Paula Carvalho (op.cit.:187) de Grimal, para quem “...o mito se opõe ao *logos* como a fantasia à razão, a palavra que conta à que demonstra”. Então, “...se *logos* e *mythos* são as duas metades da linguagem, são duas funções igualmente fundamentais à vida do espírito”, posto que “...o mito atrai para si toda a porção de irracional no pensamento humano”, enquanto o *logos* opera os processos conscientes. “Fantasia, palavra que conta, porção do irracional do pensamento humano” são as impressões do paradigma do imaginário deixadas sobre a argila receptiva da literatura onde podem alojar-se livremente a alma, seus monstros, seus deuses. Lugar para viver uma “liberdade no pensamento” conquistada por meio de um poder que não pretende exercer controle sobre a realidade e o sujeito, porque ao mesmo tempo em que afirma, subverte o próprio pensamento, como proclama Modesto, esse “emiliano” muito senhor de seu *daimon* despertado pelo texto.

O texto literário imprime, pois, essa rasura necessária ao “*logos*, à razão, à palavra que demonstra”, e é nela que uma educação da alma pode instalar-se. Posta entre o saber e o não-saber, a literatura é uma modalidade da pedagogia socrática e gusdoriana “que evoca o ser” (Gusdorf, op.cit.:35) e que por isso corresponde a “toda aprendizagem de um saber”. Aquilo que o mesmo autor ainda designa como “o princípio intelectualista, que exclui a terceira posição”, regente do pensamento científico e da educação escolar, não poderia conceder à literatura a liberdade que ela demanda para educar de uma outra perspectiva, nem ela solicita essa liberdade para atuar, posto que é como terceiro dado negado que emerge, na forma gnóstica de “...um saber que corresponde à busca do ser”. Ao apresentar a diferença e o desvio como imagens que irrompem em meio à uniformidade e à norma, o texto literário conduz o

pensamento para a esfera da imagem e o espírito para o reino da alma, instituindo um lugar de resistência que é também outro lugar para o sujeito no mundo, onde este se inicia na arte de viver a dimensão objetiva da realidade sem, todavia, deixar-se petrificar por ela.

O modelo agressivo-defensivo da consciência do ego heróico ocidental, valorizado por um coletivo que se protege, acima de tudo, da diferença, da incerteza, das rupturas, da desordem, da descontinuidade, numa palavra, da morte, tem assim sua hegemonia interrompida, alterada, revertida, tomada de assalto pelo sentido inesperado que habita a imagem e que remete à porção irracional do pensamento humano acolhida sem constrangimento pela literatura, esse fruto da alma que, para fazer alma, a nada rejeita. Pensemos, por exemplo, no leitor que é tocado por uma epifania de leitura em meio ao ascético rito de passagem do vestibular. É preciso, decerto, crer na intervenção de um *daimon* determinado a encarnar e que bem pode fazê-lo usando a “coisa do texto” como veículo. Eis um evento que instala a dimensão poética da vida em uma de suas experiências mais áridas e prosaicas: miragem evanescente do deserto que, quando nos lançamos a ela, pode efetivamente matar nossa sede.

Experimentado na imagem, o anjo do texto literário só pode ser despertado por meio do prazer da leitura, a mariposa rara que foge às redes das boas intenções com que a escola a assedia para entregar sua beleza noturna a quem bem entende. Aliás parece que há uma prontidão da alma que quase nunca está sincronizada com os programas da escola e essa condição de, digamos, rebeldia constitutiva associada ao prazer do texto é o ingrediente mais eficaz para redobrar a força dessa experiência. Como escreve Pennac (1998:15), “...de certo modo ler, então, era um ato subversivo. A descoberta do romance se juntava à excitação da desobediência familiar” ...e escolar, acrescento eu, lembrando-me dos muitos livros que tive de ir buscar no cubículo da inspetora de alunos. “Duplo esplendor”, ele finaliza. Essa vivência erótica com o texto – experiência de coesão e de dispersão, de perda e de reencontro de si, de necessidade e de abundância - convida a alma a apropriar-se das imagens como se elas lhe pertencessem de antemão (e o arquétipo nos garante essa pertença anterior). Uma parcela das imagens consteladas na leitura do texto literário diz respeito àquelas excluídas e desvalorizadas pela consciência do ego, pela “civilização escolar programática” (Gusdorf, 1970:28), pela onipresente “civilização da imagem”; são imagens instauradoras do paradigma reprimido e que, aderidas à “coisa do texto”, chegam até o sujeito para que, pela imaginação, ele mesmo se torne

capaz de reenviar o paradigma dominante aos seus limites, mesmo porque o prazer do texto reconduz, na subjetividade, o próprio ego aos seus limites. De acordo com Barthes (1983:19), “...a literatura engrena o saber no rolamento da reflexividade infinita; através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é epistemológico, mas dramático”.

O ego reconduzido pela alma aos seus limites talvez possa recuperar alguns daqueles longínquos sentidos do verbo *humanizar*, todos de uma forma ou de outra articulados com o processo educativo, e aos quais já fiz referência anteriormente: “tornar humano, (...) dar condição humana, humanar, (...) tornar benévolo, afável, tratável, (...) fazer adquirir hábitos sociais polidos; civilizar”. Uma vez acionada essa pedagogia erótica de apropriação genuína da cultura pela literatura para a vida, pedagogia capaz de ensinar a enredar saberes, a traficá-los para além das fronteiras do ego, a lançá-los num jogo infinito de reversibilidades para revelar o sujeito a si mesmo e o outro ao sujeito, o prazer do texto transborda das categorias escolares que o restringem ou a passatempo ou a paradidatismo, para tornar a adesão do leitor ao conhecimento num pacto anímico, que da interioridade mais arcaica sobe à consciência com o fito de ajudá-la a elaborar criativamente as demandas do meio objetivo e as pulsões que a pressionam do inconsciente. Por isso o saber da literatura parece mais dramático do que epistemológico: dialógico, recursivo, polifônico, polimorfo, contraditorial, propondo encaminhamentos temporários e problemáticos aos enigmas da existência, sugerindo um balanceamento que nada tem de síntese apaziguadora. O trecho citado de Barthes ressoa o de Gusdorf, em que a dramaturgia pedagógica “...põe frente a frente professor e aluno e o aluno consigo próprio”. A literatura é, por certo, toda uma dramaturgia pedagógica pluridimensional, um palco interior de imagens arquetípicas a rearranjar-se continuamente na contraluz da existência, como naqueles misteriosos teatros indonésios de sombras.

O fluxo de trajetividade que a literatura instaura na sensibilidade do leitor, a partir de sua abertura para o mito e para o mistério, permeabiliza a linguagem verbal para torná-la imagem como na poesia, dando-a à percepção como totalidade e simultaneidade, confundindo-a com a vida feita metáfora de si mesma para abrandar-se, sim, mas também para fazer irromper “experiências de verdade” (Morin,2000:48). E uma “experiência de verdade” vivida como imitação na alma, como mímese esclarecedora, sempre pode inspirar o sujeito a desejar um

destino mais legítimo do que aquele que lhe designam os moldes valorizados pelo coletivo. No texto experimentado como espelho do mundo, enxergo o escudo invertido, desfuncionalizado, bem como o mágico surrão protetor de Perseu, preventivo apenas de enpedernimentos. No texto apropriado até mesmo narcisicamente como “espelho, espelho meu”, posso reescrever minha história, reconhecê-la minha e conhecer-me. Para James Hillman (1997:50), “...a apreciação de uma imagem, a história de sua vida igualmente pontilhada de imagens desde a infância e um aprofundamento nelas diminui a inquietação da indagação, apacando a febre e o aborrecimento da procura”.

Inquietação, indagação, febre, aborrecimento: sintomas da angústia que acossa o sujeito e que, ao assediá-lo, impele-o a buscar (se). Entretanto “o sentido da busca é que não se acha”, escreveu Pessoa, e assim permanecemos encerrados na busca, até que a morte venha interrompê-la ou redirecioná-la. Os desconfortos do trajeto, inclusive os que advêm da consciência de nosso destino mortal, não poderiam jamais ser suprimidos ou escamoteados na perspectiva de uma educação do cultivo da alma (mesmo porque é a alma que nos ensina a morrer), mas vividos miticamente. Se desconhecida e negada, como tem sido no contexto da educação escolar positivista, a angústia existencial necessária à busca pode descambar em Tánatos: desespero, conformismo, drogadição, auto-destruição. Uma “história de vida pontilhada de imagens desde a infância” aponta para a literatura como fio condutor de um destino finito, fonte de imagens renovável do fio ao infinito. Assim a literatura ergue uma ponta do véu que separa vida e morte, propondo um encontro com a morte na alma, mediado pela imaginação, que leva à consciência criativa de nossa finitude. Educar para fazer alma é, nesse sentido, também preparar o ego para a última jornada, familiarizando-o com a morte por meio de imagens que a medeiam e eufemizam, numa operação equilibradora que ofereceria contenção (Byington, 2005:187) “...à banalização da destrutividade” que traz “a indiscriminação da polaridade ‘vida e morte’”, fruto do enfraquecimento “dos rituais que as separam e cultuam.” A morte pode então ser experimentada criativamente como passagem e rito, mas também no viés do mito, ou seja, como narrativa eufemizadora que a reveste de significados para a vida. O escritor conhece intimamente essa verdade, sendo inclusive movido por ela; escrever significa, para ele, morrer e aliviar a angústia de ter de morrer, extinguir-se na escritura e perpetuar-se na leitura, com a própria alma sendo continuamente reanimada pela alma do leitor onde as imagens de suas ficções (inclusive as biográficas) assumem proporções

míticas e arquetípicas. Daí parte a conexão que o texto literário pode estabelecer entre alma do sujeito e alma do mundo, a que possibilita que, ao fazer alma no sujeito, a literatura igualmente vem enriquecer e ampliar a *anima mundi* tanto quanto aliviar suas dores – que são também as nossas -, por meio do despertar de uma sensibilidade ética, coletiva, solidária, estética, ecológica para muito além do moralismo, da utilidade e da referencialidade imediata do discurso. Especialmente expressivo dessa verdade é o prólogo de Alejandro Jodorowsky, escritor chileno de ascendência judaico-polonesa, para seu romance autobiográfico *Quando Tereza brigou com Deus* (2003:9):

Todos os personagens, locais e acontecimentos são reais. Mas essa realidade é transformada e exaltada até chegar ao mito. Nossa árvore genealógica é, por um lado, a armadilha que limita nossos pensamentos, emoções, desejos e vida material... Por outro, é tesouro que encerra a maior parte de nossos valores. Além de ser um romance, este livro é um trabalho que, se foi bem-sucedido, tem a aspiração de servir de exemplo para que o leitor o siga e transforme, por meio do perdão, sua memória familiar em lenda histórica.

Numa perspectiva de individuação para a integração da alteridade à identidade do ego, jornada em que a alma ensina o espírito a mergulhar e assim calibra seu treinamento para a conquista das alturas (Hillman, 1995:15), a experiência da literatura como escola da vida pode ser igualmente vivenciada como urgente e necessária escola da morte, do silêncio, da escuta, da imobilidade, da introversão, do cair-em-si. Arrisco-me a dizer que a literatura como educação da alma ensina o sujeito a resistir e a desmascarar as fantasias maníacas do sujeito imortal e onipotente que a ciência e a educação escolar em geral tendem a estimular, e que podem redundar numa exacerbação da persona em detrimento do ego, dando lugar a uma estratégia de sobrevivência cujo ônus maior é a cisão entre aparência e essência. A atitude que tende a enfatizar um padrão de sensibilidade em detrimento de outros, em demanda de uma uniformidade apaziguadora das ansiedades do coletivo, no mais das vezes irrompe no cotidiano escolar como dificuldade para comunicar-se, para relacionar-se, para compreender, para escutar, para empatizar, para negociar, para aquietar-se, para ceder, para perder, para esperar. Ou seja, para aprender a morrer.

O logro da literatura, no qual ela imita e sabota dionisiacamente o *logos* apolíneo para desconstruí-lo, arejá-lo e reinventá-lo, dá igualmente acesso aos temas-tabus que a escola evita, como o que envolve a aceitação de nosso destino mortal. O teatro do texto, estabelecido sobre

as asas do devaneio da imaginação e enraizado no arquétipo, pode fornecer ao sujeito algumas imagens como “verdades temporárias”, como as designa Morin, como personas e identidades ficcionais de emergência que lhe permitam responder à complexidade de sua própria natureza e da natureza da existência. Filha do imaginário e suas possibilidades infinitas com a realidade e sua restrita finitude, a literatura tem os meios para projetar-se sobre a brecha instalada entre a vida e a morte, onde estende suas redes. Caminhando sobre elas, nos territórios neutros e limiares da leitura e do devaneio, somos livres para dizer todas as palavras, desejar todos os desejos, viver todas as experiências, ser todos os outros, abandonar a identidade e experimentar temporariamente a alteridade para reter dela encantadoras imagens de diferença. A literatura cede, portanto, espaço à expressão de alternativas para o sujeito no mundo, além da rasura imposta pela morte ou das possibilidades previstas pela construção de ego e personas imprescindíveis, porém não necessariamente blindadas e unidimensionais. Uma educação do cultivo da alma afirma, pois, igualmente vida e morte como pólos do trajeto inconsútil e como objetos igualmente importantes de um conhecimento que enseja a individuação e nela a atualização das potencialidades que aguardam o sujeito retidas na “semente do carvalho” de que fala a teoria platônica revisitada por Hillman (1997:51): “Cada vida é formada por uma imagem única, uma imagem que é a essência dessa vida e a chama para um destino. Tal como a força do destino, essa imagem age como um *daimon* pessoal, um guia que se lembra de seu chamado”.

A literatura, como todos os saberes que ensinam a reunião em detrimento da dissociação, lembra-nos de nosso chamado ao esclarecer-nos acerca de quem somos, de nossa ambigüidade essencial. Em especial se nos perguntarmos, como faz Jean Bellemin-Noël (1983:31): “O que é que leio, quando leio? O que um escritor lê quando escreve?”, para em seguida respondermos, também com ele: “Lemos primeiro a nós mesmos, como produtores e consumidores da obra literária”. Seja no pólo da *poiesis* – a produção escritural –, seja no da fruição vivida como *mitopoiesis* como elaboração de um destino no e para o sujeito, o texto literário ativa uma escuta ao chamado do *daimon*, formulado com a voz da alma. Cabe a ele estabelecer nossa diferenciação, portador que é dessa qualidade única que aguarda, adormecida, no interior da semente de nossa individualidade, a qual se constitui na direção de uma individuação valorizadora da “multiplicidade natural da alma” (Hillman:s/d,6). A educação escolar tem, nessa medida, muito a aprender com a literatura e muito pouco a ensinar sobre ela.

No entrelaçar de teoria e história de vida na qual a literatura atuou pedagogicamente, desde a tenra infância, como instância de mediação arquetípica especialmente significativa em meio à fragmentação da experiência com o conhecimento que a “escola primária” encarnava, torno-me eu mesma o objeto desta tese, ou esse recorte de mim que se constrói na convergência de educanda e educadora, personagens que, por sua vez, se desdobram e reencontram na leitora, a qual perpassa o tempo e transcende os lugares para perdurar, metida em aventuras sempre renováveis, justamente porque é na alma que ela habita. Ao buscar falar a partir dessa “metáfora” e “campo de experiências” que é a alma (Hillman,1995:14), dimensão especialmente subestimada pela educação escolar, é para a leitora que me encaminho.

Para isso, selecionei os três textos especialmente significativos da gnose da literatura vivida por mim, para deles recolher algumas imagens instauradores de sentido, imagens arquetípicas educadoras que se dão a ver na convergência de alguma teoria com o mistério que pulsa no interior do texto e dele escorre para o trajeto. Tendo construído algumas articulações entre os pensadores por mim escolhidos, darei doravante voz afetual a esses três textos educadores da alma: *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, *Decamerão*, de Giovanni Boccaccio e *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brontë, todos lidos por mim entre 1970 e 1971, aos treze anos, época na qual minha relação com a escola já se acrescera de outras experiências e em que eu já aprendera o que era preciso fazer para não ser cancelada por ela. Faço isso, como já afirmei em outra oportunidade, porque só posso compreender a teoria na medida em que ela me esclarece acerca de minha vida, ao passo que esta última só pode ser devidamente esclarecida à sombra e à luz de alguns livros que li. Afinal, como escreve Ricoeur, recortado por Paula Carvalho (1998:66), “...o texto é a mediação pela qual nos compreendemos a nós mesmos”.

Escolhi tais obras porque são testemunhos de minha própria educação da alma, tendo-me permitindo igualmente enxergar a literatura como a gnose de que fala Gilbert Durand, (1995:35): “...um processo de mediação através de um conhecimento concreto e experimental”, tanto quanto “ um ‘conhecimento beatificante’, “salvador’, que não necessita de um intermediário social, isto é sacramental, eclesial”. Consideradas por esse viés, lidas sem qualquer mediação que não a do próprio texto e a da vida, as obras referidas propuseram-me uma experiência beatificante de educação para o auto-conhecimento e o conhecimento do

mundo. E se, tal como a literatura, a alma é mesmo um terceiro dado, interposto “...entre as perspectivas do corpo (matéria, natureza, empirismo) e da mente (espírito, lógica, idéia)” (Hillman:1995,25), essa posição estratégica possibilita que a literatura possa ser assumida como uma modalidade de *logos* da alma, expressivo do arquétipo, na instância privilegiada de mediação de conhecimento que é a imaginação. Como escreve Hillman (op.cit.:35), “...as imagens arquetípicas são os fundamentos da fantasia, elas são os meios através dos quais o mundo é imaginado, e então (as imagens) serão os modos pelos quais todo conhecimento, toda experiência, se tornam possíveis”.

Partindo, pois, num percurso circular que imita os gestos anímicos da repetição e do mergulho, este trabalho entende que a educação do cultivo da alma tal como elaborada pela gnose da literatura, é capaz de fornecer ao sujeito elementos suturantes que lhe permitam muito mais do que adaptar-se, também defender-se criativamente, integrar e superar, sem rejeitar e descartar, a experiência escolar negativa (e todas as outras que o trajeto lhe propuser), modelando-a na alma como imagem, transformando-a em símbolo vivo, inserindo-a como etapa de seu mito. Por conseguinte, na medida em que fornece ao sujeito imaginante alguns meios e oportunidades para a construção de seu mito pessoal, a literatura exerce uma educação fomentada pela visualização especular do “mundo como texto e tecido” (Ricoeur apud Paula Carvalho,1998:66) no qual “...eu possa habitar para aí projetar um de meus possíveis mais íntimos”. “Compreender-se diante do texto” pode ser também compreender a própria imagem essencial.

A apropriação do próprio destino emerge, pois, neste contexto, da relação de um mito pessoal com outros mitos pessoais, postos em movimento por *daimones* que são, numa palavra, figurações mesmas da pluralidade de *anima*: os de autores que encontram a si mesmos e seu lugar no mundo por força do fazer literário; os de personagens, que emprestam vicariamente suas existências para que, leitor, esse sujeito possa perder-se, a fim de encontrar-se (Paula Carvalho,op.cit.:idem); o de educadores que, genuinamente vocacionados, compartilham sua centelha; o de pais que se oferecem como “livros vivos” e exemplos de vida e de leitura. Tal movimento que coloca a vida numa dinâmica de totalidade plural e de reencantamento do mundo a ser instaurado primeiramente no sujeito como experiência de “‘mímesis’ da realidade” para atingir “a essência mais profunda” da mesma realidade (Paula Carvalho,op.cit.:idem), foi

desencadeado em minha vida pela mesma epifania na qual *logos* se transmuta em imagem ao toque da literatura para retornando à condição de *logos* e assim infinitamente.

Deslocada do estatuto lógico para a imagem analógica, a literatura trata das causas primeiras da vida (os temas metafísicos) e da conduta sensata da vida (os temas éticos) de uma perspectiva metafórica e mítica que abre para repropor a realidade como “dimensão fundamental da referência do texto”, tanto quanto como “dimensão fundamental da subjetividade do leitor” (Paula Carvalho, op.cit.:idem), legitimando tais temas na alma instável e fluida primeiro, para só então remetê-los às elaborações da razão instrumental que assim pode transformar-se na razão sensível de que fala Michel Mafesolli. A pluralidade da alma do *homo complexus* somente pode ser contemplada por uma educação que subsidie o sujeito a viver na dimensão de uma realidade dissociada sem precisar contudo dissociar-se, e mais ainda oferecendo-se como lugar de reunião problemática das polaridades separadas.

A relevância deste trabalho, como já sugeri anteriormente, deve-se, em parte, à crise, ainda enfrentada a contragosto pela sociedade e pela escola, decorrente do esgotamento do paradigma clássico, crise criativa na medida em que propicia alguma disposição para a reflexão de certos temas temidos e subestimados, muitos dos quais trazem à tona as dores resultantes do exílio de alma individual e de sua dissociação da alma do mundo. Um rápido olhar voltado à mídia em geral pode informar-nos fartamente sobre o estado de coisas que tem levado à publicação e à manutenção, por meses a fio nas listas de best-sellers, de uma avalanche de livros sobre educação dirigidos a pais e professores; no sucesso de colunas sobre educação publicadas em jornais e revistas, e de programas regulares de entrevistas na Internet e na televisão envolvendo figuras emblemáticas da educação e da psicologia do desenvolvimento; no investimento que fazem certas organizações em escolas de pais onde se procura orientar sobre questões que envolvem a educação familiar; na criação de disciplinas como Cidadania, Boas Maneiras e Civilidade; no apoio a projetos escolares sobre temas até aqui impensáveis, como sonhos de alunos, por exemplo. Tudo isso configura, ao fim e ao fundo, tentativas de questionar, rever e reformular, nas mais variadas gradações, o velho paradigma, tentativas nas quais se percebem os primeiros movimentos reveladores da percepção de que é preciso transformar, de dentro, a educação e a escola, mesmo porque estamos todos diante de um impasse. É indiscutível que muitos desses movimentos sejam unicamente programáticos,

marcados ou não por interesses de mercado, como também já foi aqui sugerido aqui, vindo assim a atuar apenas como os panos quentes da boa consciência escolar sobre a craquelada persona institucional. Nessa medida, podem mobilizar em alunos e professores a atitude inversa daquela pretendida pela organização: defensiva e superficial, cínica e dissimulada, empedernidade e reativa. Entretanto não há como negar que haja entre eles alguns gestos balanceadores dos valores da educação da razão instrumental com os valores de seu oposto complementar: a educação do cultivo da alma.

Persiste, pois, neste trabalho, uma intenção de favorecer a emergência, a partir de uma perspectiva pessoal e anímica, de uma história de vida narrada e reconstruída como mosaico de imagens fornecidas pelo texto literário, bem como de algumas visões da teoria que permitam incorporá-la e compreendê-la na convergência da via lógico-racional com a da imaginação simbólica. E se a mediação da literatura pode perfeitamente prescindir do filtro e dos mecanismos de legitimação escolar convencionais para ocorrer, ela depende, muitas vezes, na pior das hipóteses, da escola como única instância de acesso ainda que restrito ao objeto livro; na melhor, da intervenção de um educador fático a desempenhar seu papel de operador simbólico, de agente cultural e, em nosso contexto, de co-operador de imagens do texto literário, de elemento intaurador e facilitador da comunicação entre os sujeitos envolvidos na transmissão do conhecimento, que leva a si mesmo, o educando e a organização na direção da “imagem essencial” doadora de inteireza à experiência, de relevância à vocação, de significado à existência (Hillman, 1997:17). Embora soe óbvio, creio que seja necessário pontuar a impossibilidade de que educadores que nunca tenham se perdido no texto literário para ali encontrarem a si mesmos possam, em contrapartida, guiar seus educandos por uma senda que eles próprios desconhecem.

Constatar a autonomia do texto literário em relação à educação escolar não significa, portanto, afirmar que a escola está impossibilitada de mediar essa experiência, ou tão somente a imitaríamos ao reverso. Seria mesmo, em meu caso, negar perversamente o sonho de Cazuzu, o qual me foi dado de presente pela escola, como primeira leitura paradigmática da 5ª série. Mas, como sentencia Guimarães Rosa, “tudo se finge primeiro e germina autêntico depois”. Estou certa de que foi no *coniuntio* celebrado nalgum lugar entre o sonho de Cazuzu e a vigília da escola que esta tese foi engendrada, muito tempo atrás. Por isso ela quer muitíssimo servir à

escola através de sujeitos que, instalados nela, desejem, e porque desejam, podem efetivamente provocá-la a repensar primeiramente a referencialização do texto literário no contexto da educação escolar e, mais amplamente, uma maneira mais gnóstica de transmitir conhecimento. Como não falo aqui de uma disciplina, mas de uma educação transdisciplinar (para usar um termo da moda, porém no sentido de uma transcendência da objetividade disciplinar), meu diálogo com a escola é indireto e de outra natureza. Sendo igualmente uma tentativa de reconectar a escola com lampejos de sua própria alma, este texto repousa sobre as asas de seus leitores, contando que eles o queiram carregar consigo na algibeira de suas “pequenas almas ternas flutuantes” até os “lugares pálidos, duros e nus” de um mundo sem alma.

Vejo assim a educação do cultivo da alma do educador como razão prática e objetivo maior deste trabalho, o mesmo que, em minha opinião, lhe confere algum valor concreto, se é que ele o tem de fato. Com a escola sendo freqüentemente, em nosso país, a única possibilidade de contato entre sujeito e texto escrito, entre sujeito e literatura, ao longo de toda a vida do primeiro, e ainda levando-se em conta que esse sujeito despossuído do texto tem freqüentemente sido o próprio professor, não se pode sonhar com uma educação do cultivo da alma sem inventar caminhos para que a alma desse educador encontre seu lugar de mediador do conhecimento como conexão de alma do sujeito com alma do mundo, de maneira a verdadeiramente transformar seus valores e o teor de suas ações, embora isso signifique, no mais das vezes, remar a favor de Eros e, portanto, contra a correnteza institucional. Por certo que qualquer possibilidade de reencantamento da escola depende da passagem do educador da função à vocação. Na busca de significados mais genuínos para essa mesma vocação, ele sempre poderá contar com a condução do imaginário armazenado nas imagens da literatura - entre muitos outros saberes igualmente gnósticos, alguns com os quais a educação escolar sequer sonha. Aí, creio eu, reside a possibilidade de o educador assegurar, na escola como fora dela, tempos e espaços consagrados para a alma, e nela, para o “perder-se” equilibrador de seus alunos.

Quisera eu que este trabalho pudesse, de algum modo, ajudar educadores a encontrarem, guiados por suas almas, alguns lugares para a alma da educação, bem como conjuros para o reencantamento do mundo ainda que na contramão da organização escolar, ainda que como provocação renovadora a ela, passando a servir de continente para o cultivo da relação de seus

alunos com a literatura ou qualquer outro saber integrador. Quisera que alguns educadores lessem o texto que escrevo para desconstruí-lo à luz de sua própria prática pedagógica, porém inevitavelmente entrando em contato com a *anima* que canta por trás das terminologias, dos nomes, das citações, das referências do *animus*; ou seja, deixando-se afetar, não pela tese, mas pelo que a perpassa misteriosamente sem que eu mesma me dê conta: a alma, a vida, o imaginário, a cultura, o mito, as imagens arquetípicas que modelam a experiência humana. Na medida em que este texto for capaz de convocar seu leitor como meu *daimon* inspirador imaginado, desse modo sendo por ele refletido, criticado, discutido, interpelado, projetado no mundo, apropriado, desviado, devaneado, recriado, incompreendido, reescrito, execrado, imaginado, sonhado, ele terá cumprido seu destino no mundo, o vale de cultivo da alma.

PARTE DOIS

TRÊS ENSAIOS

Não retrato o ser. Retrato a passagem.

Michel de Montaigne

UM ESCLARECIMENTO PRELIMINAR

Os leitores que não tiverem travado contato direto com os textos de *Madame Bovary*, *Decamerão* e *O morro dos ventos uivantes* precisarão primeiramente inteirar-se de seus enredos, a fim de que esta leitura possa construir-se no bojo de um contexto mínimo de significação, ainda que limitado ao nível do enunciado. Cada um dos três ensaios que seguem serão, portanto, inaugurados com sinopses dos enredos dos textos dos quais as imagens emergem, com o fito de conduzir o leitor pela narrativa, tendo as mesmas como guias de modo que ele possa localizar-se em meio a elas, ainda que o faça por meio da leitura alheia.

A sinopse do enredo pretende ser, portanto, um elemento facilitador da visualização das imagens organizadas no contexto de uma *gestalt* narrativa, muito embora se trate aqui de uma coleção pessoal delas, recortadas e remontadas a partir do crivo de uma subjetividade intransferível, fato que, todavia, não as impede de circularem intersubjetivamente para legitimar-se na experiência de quem as vê tendo a tese como fundo, ou mesmo com o objetivo de atrair para sua órbita outras imagens e, com elas, outros significados que não aqueles iluminados por esta leitura em particular. Preciso, porém, concordar com o leitor Alberto Manguel (2004:37), quando diz:

Não gosto que as pessoas resumam livros para mim. Tentar-me com um título, uma cena, uma citação, tudo bem, mas não com a história toda. Amigos entusiastas, sinopses de contracapa, professores e livros de história da literatura destroem muito do nosso prazer de leitores, ao entregar o enredo.

Infelizmente para muitas pessoas, o prazer de conhecer as tramas de *Madame Bovary*, *Decamerão* e *O morro dos ventos uivantes* já pode ter sido destruído por alguns desses estragaprazeres profissionais, entre os quais agora me incluo, desde que o leitor da tese se enquadre na categoria de *lector virgo*. Quanto à culpa que Manguel atribui à memória da leitura, a qual,

segundo ele, também “... pode estragar muito o prazer de ignorar o que vai acontecer em seguida” (op.cit.:37), preciso discordar veementemente. Em minha experiência de leitura, de modo semelhante ao que se dá com a recepção da narrativa mítica sagrada, tanto quanto com a da criança pequena que escuta prazerosamente a mesma história contada e recontada, da qual precisam ser recuperados os menores detalhes pelo narrador a fim de que se renove continuamente o encantamento da primeira vez, quanto mais repetido, mais prazeroso.

Dessa maneira, recuperar um texto muitas vezes lido e deixado de lado por um longo tempo, como acontece com as três obras relidas por mim nesta tese, é também recuperar, como fazia Proust, o sabor de chá com *madeleines* de certas tardes preguiçosas de leitura, com os cabelos secando ao sol do quintal, mergulhada em imagens tão persistentes e evanescentes quanto os sabores e odores, os amores e humores que intoxicavam o ar de então, fragmentos – e por que não biografemas? - de minha adolescência que só perduram porque o prazer do texto os transformou em amores-perfeitos conservados e inexplicavelmente frescos, prensados entre páginas.

É provável que, em meio à fusão intersubjetiva, esse comércio amoroso que a leitura instala entre autor e leitor, leitor e personagem, texto e experiência, imaginação e realidade, o leitor por vezes se convença de que pode, ao retomar uma leitura capital em sua vida, modificar o rumo dos acontecimentos do enredo e o destino das personagens, reescrevendo a história (a lida e a vivida) enquanto a relê. E talvez chegue mesmo a fazê-lo, ainda que textualmente, como o Pierre Ménard de Jorge Luís Borges, à medida que sonha e devaneia no fluir das “imagens fielmente amadas” de Bachelard. Na prática, ele aprenderá a fazê-lo em sua vida, de inúmeras maneiras misteriosas, poucas das quais mal consegui explicitar aqui. Porém o fato é que reler amorosamente é também escutar ritualmente uma narrativa que já se incorporou ao nosso mito pessoal, com a vantagem de que podemos efetivamente modificar esse ritual de escuta e recriação, tendo sido elevados por ele à condição de leitores-autores. Reler é, portanto, reencantar o mundo com invisíveis possíveis e visíveis impossíveis, repetindo o texto qual um chamado a que a divindade que nele habita se manifeste, a fim de tocar e modificar nossa existência: nossos *daimones* de autor e leitor, a semente de nossa vocação compartilhada para a vida e para a morte. Esse deus do texto, deus das coisas pequenas radicalmente diverso dos grandes deuses inacessíveis e indiferentes, sempre se manifesta se o chamamos, tal como a ninfa encerrada numa árvore sai para dançar na floresta banhada de luar.

Por razões mais ou menos óbvias, o ensaio inaugural acerca de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, é mais extenso do que os que o seguem: primeiro porque há nele esclarecimentos que serão apropriados pelos posteriores, os quais poderão assim seguir mais leves, constituir-se melhor ao ritmo de suas próprias imagens do que às imposições da teoria. Pareceu-me, aliás, bastante natural, enquanto eu relia meu próprio texto dedicado a inventariar imagens “fazedoras” de alma numa perspectiva de sensibilidade heróica, que ele se sacrificasse pelos outros, soasse mais angustiado que eles, mais dividido entre o desejo de boiar à deriva e a necessidade de ancorar, mais perseguido pelo “furor analítico” que caracteriza essa estrutura antropológica do imaginário em especial. Concluí que deve ter havido um *daimon* heróico a presidir a produção do primeiro ensaio, como um ego maníaco e compulsivo querendo dar conta de tudo, iludindo-se na tentativa vã de apreender racionalmente algum mistério da alma, a qual, como brisa impalpável, sopra apenas onde, quando e para quem quer soprar. Deve ter havido, destarte, também uma pulsação mística e outra, dramática, envolvidas na confecção dos dois ensaios subseqüentes, conferindo os ritmos condutores da reflexão na dinâmica da trajetividade. Ao revelar para mim mesma este mistério que intuo, mas não compreendo, esclareço pontualmente meu leitor acerca daquilo que desejo que ele encontre em meu texto. Quanto ao resto, assim como Gustave Flaubert, Giovanni Boccaccio e Emily Brontë em relação a mim mesma, sei que pouco ou nada posso fazer.

Henri Matisse, *Interior vermelho, natureza morta sobre mesa azul*, 1947.

As boas meninas vão para o céu.

As más vão aonde querem.

dito popular

Madame Bovary sou eu.

O que tenho de melhor em mim é a poesia, é a besta.

Gustave Flaubert

*E o pecado de Eva não teria provocado a morte
de nossa alma e de nosso corpo, se não tivesse sido
transmitido a Adão, que foi tentado por Eva e não
pelo demônio. Portanto, ela é mais amarga que a morte.*

Malleum Maleficarum (O Martelo das Feiticeiras)

*Um livro se converte em parte da vida de uma pessoa por uma série de
razões que têm a ver, simultaneamente, com o livro e a pessoa.*

Mario Vargas Llosa

Quanto mais a prosa invade a vida, mais a poesia reage.

Edgar Morin

I. *MADAME BOVARY*, DE GUSTAVE FLAUBERT

AS LEITURAS PERIGOSAS: LITERATURA E ALMA NA SENSIBILIDADE HERÓICA

ENREDO

A história de Madame Bovary acontece na França, em meados do século XIX, ou seja, é contemporânea de seu autor. Carlos Bovary, um menino de província, de família pequeno-burguesa, é enviado à escola em Ruão. Aluno medíocre, porém esforçadíssimo, forma-se médico e se casa com a senhora Dubuc, uma viúva remediada, indo a seguir clinicar no vilarejo de Tostes. Ao atender um caso de fratura ocorrido numa pequena propriedade rural da região, conhece Ema Roualt, filha do acidentado e dono do lugar, mulher bela, elegante, educada e que o fascina desde o primeiro encontro. Ela, por sua vez, o enxerga envolvido na névoa de sua própria fantasia romântica: vê nele um rapaz agradável que a corteja e lisonjeia, além do profissional liberal de futuro promissor.

A senhora Dubuc contrai tuberculose e morre, fato que libera Carlos para pedir a mão de Ema ao sr. Roualt, para quem a filha adorada é também uma carga, já que detesta a vida no campo. Desde os treze anos, Ema foi educada num convento de carmelitas que a tomavam por vocacionada. Leitora voraz de vidas de santos, a aluna exemplar e devota logo passaria a consumir compulsivamente toda a literatura clandestina traficada entre as alunas internas. Envolvida pela atmosfera do convento, entre as imagens sacras, os rituais e o perfume do incenso, em meio às aulas de música e aos álbuns de lembranças que colecionava, Ema acabaria por mudar-se para um mundo paralelo de imaginação e fantasia, ao qual os livros lhe davam acesso. Aversa à disciplina do convento, terminou por decepcionar as freiras que queriam fazer dela uma noviça e voltou para a casa do pai, onde também logo enfatiou-se de mandar nos criados. Carlos aparece-lhe não apenas como uma saída objetiva, mas também como um cavaleiro andante, protagonista das novelas de Sir Walter Scott, que vem para salvá-la do tédio da vida na fazenda.

Casam-se e, logo nos primeiros dias, ela percebe que cometeu um engano. O marido parece-lhe tolo, superficial, lento, desinteressante, destituído de ambição e de projetos. Ema luta

por trazer alguma elegância e beleza para dentro de sua nova vida, mas a realidade resiste às suas tentativas. Apenas seus devaneios lhe permitem continuar vivendo para desejar uma vida diversa da sua. Ela lê muito, dá ordens à criada, passeia com sua cadelinha Djali e chega mesmo a ser convidada, com o marido, para uma festa na casa de um marquês, onde acha uma cigarreira de prata que guarda como recordação de um mundo que lhe está interdito, mas que, tendo visto, ela não consegue esquecer.

Se Carlos somente desperta nela comiseração e desprezo, ele, ao contrário, a adora indiscriminadamente e lhe faz todas as vontades, embora depois do baile Ema lhe pareça doente, alternando estados de depressão e inquietação nervosa. O marido decide, então, mudar-se para uma vila com mais recursos, Yonville-L'Abbaye, e recomeçar lá sua carreira de médico. Na vila vive Homais, farmacêutico com grande prestígio e um próspero negócio, burguês anticlerical e com veleidades de filósofo positivista. Na noite de sua chegada, na hospedaria de Yonville, Ema conhece Leon, o jovem escrevente do cartório local, que logo se encanta com ela, também despertando nela uma forte atração. O adolescente Justino, que trabalha na farmácia de Homais, é outro que fica perdidamente apaixonado por Ema. A vida profissional de Carlos estaciona em Yonville, em parte porque a clientela do farmacêutico lhe é fiel, em parte porque o primeiro fez muitas dívidas com a mudança e as toaletes e caprichos decorativos da esposa. É quando, para felicidade de Carlos, Ema engravida e nasce Berta. A essa altura, Madame Bovary já se tornou cliente do hábil comerciante L'Heureux, que a supre com aquelas coisas belas que ela ama e que tornam sua vida na província mais suportável. L'Heureux cuida de seduzi-la com a beleza de seus produtos, mostrando-se, contudo, muito pouco interessado em receber por eles de imediato e preferindo colecionar promissórias assinadas por Ema.

Enquanto isso, a paixão recíproca entre ela e Leon evolui silenciosamente, sem que o jovem tome qualquer iniciativa de declará-la, o que a exaspera. Por fim, Leon decide mudar-se para Paris, deixando atrás de si uma Ema profundamente deprimida. Pressuroso, L'Heureux vende-lhe livros, objetos de decoração, vestidos, coisas belas enfim, para aplacar seu tédio e sua frustração, sempre facilitando-lhe os pagamentos e eximindo-a de dar-lhe outras garantias que não sua assinatura em mais promissórias. Como os burgueses de Yonville, a mãe de Carlos também vê com reservas os “ares vaporosos” da nora (Flaubert, 1970, 98), desaprovando totalmente suas extravagâncias. Carlos, ao contrário, vive fascinado com a elegância e a beleza da mulher, com suas inúmeras e surpreendentes excentricidades. Por essa época, o médico

atende em sua casa o criado de um certo Rodolfo Boulanger, aristocrata que comprara uma propriedade perto de Yonville. Rodolfo encanta-se com Ema e decide que fará dela sua amante.

Em meio a uma festa municipal, ele seduz Madame Bovary, enquanto, no palanque das autoridades, progridem os discursos patrióticos sobre os progressos do comércio, da agricultura, da indústria, das belas-artes, da civilização. Num passeio a cavalo ao lado de Rodolfo, Ema descobre-se muito semelhante às heroínas de seus romances favoritos e entrega-se ao amante. Começam suas arriscadas visitas a La Huchette, a propriedade de Rodolfo. Paralelamente, Homais toma conhecimento de um novo método para o tratamento e cura de “pés equinos” (op.cit., 134) e desafia Carlos a aplicá-lo em Hipólito, o empregado aleijado da Hospedaria Leão de Ouro. O médico reluta, mas é vencido pela argumentação “científica” do farmacêutico e pela insistência de Ema, que o acusa de ser medroso e de não ter ambição. Sob a supervisão de Homais, Carlos realiza uma “operação de estrefopodia” (op.cit., idem) no rapaz. Os resultados são desastrosos e, dias depois, o dr. Canivet, uma celebridade médica de Neufchâtel, vem ver o paciente, constata uma gangrena, amputa-lhe a perna e acusa Homais e Carlos de irresponsabilidade. Este último fica devastado e Ema vai purgar a própria culpa pelo malogro do projeto nos braços de Rodolfo.

Ela freqüentemente presenteia seu amante com objetos caros, sempre comprados de L’Heureux. Depois do fiasco de Carlos com a cirurgia malsucedida de Hipólito, Ema pressiona Rodolfo a que fujam juntos, mas ele reluta. Uma visita desagradável da sogra termina com Ema fazendo uma cena com o amante para obrigá-lo a decidir-se. Fazem planos e ela encomenda um equipamento completo de viagem a L’Heureux, levantando as suspeitas do comerciante. Rodolfo, porém, não tem intenção alguma de levar o plano adiante. No dia combinado, manda uma carta a Ema pondo fim à relação e parte sozinho de Yonville. Ema adoece gravemente.

A doença e a convalescença de Ema são longas, penosas, além de muito dispendiosas para Carlos, que também tem letras a vencer com L’Heureux. Mesmo em dificuldades financeiras, assim que a esposa melhora, ele compra ingressos para levá-la à ópera de Ruão. Lá ela assiste *Lucia de Lamemoor* e vê encenados, no palco, muitos de seus próprios sofrimentos e esperanças. À saída, o casal encontra-se com Leon e o desejo entre este e Ema se reacende. Ele vai procurá-la na estalagem, onde marcam um encontro amoroso que acontece num fiacre em movimento sem destino pelas ruas da cidade. Assim, Ema começa um novo romance e inaugura uma outra vida paralela.

O pai de Carlos morre e L'Heureux reaparece, para vender a Ema tecido negro para um vestido novo de luto e cobrar dela as compras feitas à época da fuga fracassada com Rodolfo. O comerciante propõe-se a renovar as letras e Ema acede, assinando novas promissórias. A morte do sogro e a necessidade de organizar os negócios dos Bovary dão a ela uma desculpa para procurar o escrevente Leon, em Ruão, para pedir-lhe orientação profissional. Os amantes vivem uma lua-de-mel de três dias, que inaugura um tempo de encontros semanais, ocasiões nas quais Ema vai a Ruão de diligência, pretextando aulas de piano. No caminho entre Yonville e Ruão, uma visão a perturba freqüentemente: um vagabundo de estrada, mendigo cego coberto de chagas, salta na carruagem, cantando uma canção de amor por trás da cabeça de Ema e causando nela horror e sobressalto.

Certo dia, L'Heureux a surpreende com Leon no hotel, procura-a no quarto e cobra-lhe uma dívida de 2000 francos. Diante da impossibilidade de quitá-la, o comerciante propõe-lhe um negócio: que ela venda uma propriedade do pai de Carlos a fim de pagá-lo, já que a sogra lhe deu uma procuração. Dessa maneira, L'Heureux termina por enredá-la num negócio escuso e em novas dívidas que Ema tenta esconder de Carlos, até que uma das letras assinadas por ela chega às mãos dele, que pede ajuda à mãe. Esta, por sua vez, vai pessoalmente tomar pé da situação do filho, constata o perdularismo da nora, censura a ambos e queima a procuração dada a Ema. Diante da insolência desta última, Madame Bovary mãe rompe relações com o filho, mesmo porque ele toma o partido da esposa durante a discussão.

Com Leon, Ema faz-se cada vez mais ousada, apaixonada, temerária. Certo dia, um tal Vinçart, a quem L'Heureux repassara uma das letras de Ema, manda um portador a sua casa para cobrá-la. Ela promete pagar em uma semana, mas nesse ínterim chega-lhe às mãos um protesto da dívida e então ela recorre a L'Heureux, que lamenta não atendê-la, alegando que a letra é agora assunto de Vinçart. Ema recorre ao que resta da herança do sogro, à venda de vestidos e objetos, à cobrança de clientes de Carlos, mas os fornecedores não saem da casa dos Bovary. Ela torna-se mais e mais arrebatada e agressiva com o marido perplexo, isolando-se e rejeitando-o de todas as maneiras. Leon começa a temê-la e a mãe deste recebe uma carta anônima, dando-lhe conta de que seu filho tem uma amante casada. Ele crê que a ligação com Ema pode comprometê-lo a ponto de arruinar sua carreira e decide romper com ela. Na volta de um dos derradeiros encontros com Leon, Ema encontra em casa uma carta de cobrança de 8000 francos, com ameaça de penhora de seus bens. Procurado por ela, L'Heureux recusa-se a

contemporizar, acusando-a de somente se divertir enquanto ele trabalha. Ema tenta seduzi-lo e ele ameaça contar a Carlos sobre seus roubos e mentiras. O ato de penhora tem lugar, mesmo porque alguns banqueiros de Ruão, conhecidos de Ema, também se recusam a ajudá-la. Por fim, ela procura Leon e ele, com medo da reação da amante a uma negativa sua, compromete-se vagamente a tentar conseguir alguma coisa com um amigo riquíssimo.

Nem o tabelião Guillaumin nem o oficial Binet, nem mesmo Rodolfo, o ex-amante que retornou a La Huchette, dispõem-se a ajudá-la. Tampouco Leon leva-lhe o dinheiro emprestado ao amigo, como prometera. Ema volta para Yonville acuada e, ao passar pela farmácia de Homais, tem uma idéia funesta. Com o estabelecimento fechado, convence o apaixonado Justino a deixá-la entrar e a dar-lhe a chave do “cafarnaum”, o armário onde Homais guarda os venenos, pretextando querer matar ratos. Justino acede. Ao vê-la ingerir um punhado do pó branco guardado num dos vidros, o rapaz percebe seu intento e tenta impedi-la, sem sucesso, de envenenar-se.

Ao chegar em casa como uma sonâmbula, Ema encontra Carlos aniquilado pela notícia da penhora. Ela, então, deita-se na cama e inicia-se a sua longa agonia, causada pela ingestão do arsênico. Nem os famosos doutores Canivet e Larivière, com seus procedimentos clínicos, conseguem reverter a ação do veneno. Homais também acompanha a agonia de Ema, aproveitando a presença dos dois médicos eminentes para exhibir sua erudição e fazer citações. O padre vem dar a extrema unção a Ema, quando ela já se acha em coma. Por fim, ouve-se a voz do mendigo da estrada a cantar sua cantiga de amor, do lado de fora da casa. Ema ergue-se e grita: “O cego!”, para morrer em seguida.

L’Heureux faz questão de ir ao enterro, de louvar as virtudes da defunta e de lamentá-la. Justino vai chorar furtivamente sobre o túmulo, durante a noite. O tempo passa e Leon se casa, enquanto Carlos precisa desfazer-se de tudo o que tem em casa para quitar as dívidas. O farmacêutico prospera, enquanto ele decai. O mendigo cego, que Homais tentara inutilmente curar das chagas com uma pomada, passa a denunciar sua imperícia a todos os viajantes que encontra no trajeto da diligência. Temeroso de sua boa fama, Homais escreve artigos culpando o mendigo por acidentes e, afinal, consegue que o internem num hospício. Isso anima o farmacêutico a empenhar-se numa missão pessoal em prol do progresso técnico e científico. Ele escreve para revistas e jornais, fazendo outras denúncias e alusões. Para obter poder e prestígio,

mete-se também em negociações com o prefeito de Yonville. Acima de tudo, Homais sonha em receber a Legião de Honra.

Por fim, Carlos arromba a escrivaninha de Ema, onde encontra uma série de cartas de Rodolfo e de Leon. A descoberta o aniquila, a ponto de fazê-lo abandonar a rotina do consultório. Na feira em que vai vender o cavalo de Ema, Carlos encontra Rodolfo e este o convida para tomar uma cerveja. Enquanto o viúvo reconhece em Rodolfo um rosto que Ema amou e o perdoa, o outro acha Carlos “cômico e vil” (op.cit., 260). Certa tarde, Carlos senta-se no banco do jardim de sua casa e lá a filha o encontra morto. Berta termina indo viver com uma tia e trabalhando numa tecelagem de algodão. Homais, finalmente, recebe a Legião de Honra.

ENTRE O HOMEM-MACACO E ANIMA

Além de revelar faces do leitor a ele mesmo, o garimpo de imagens pessoais e arquetípicas no texto literário costuma revelar igualmente faces do próprio autor, algumas das quais o leitor sente-se livre para refletir, enquanto demora-se a posar frente ao espelho da escritura. Relendo *Madame Bovary* pela enésima vez depois de anos de silêncio e estante, descobri porque minha tese o escolheu: a primeira parte da obra de Flaubert trata exclusivamente da educação de seus protagonistas, desse modo traçando um fundo imaginal, um fundamento dialógico e um cenário arquetipal, enfim um amplo contexto de significação sobre o qual todo o restante da trama apóia-se; a segunda parte trata dos resultados dessa educação e de como ela é determinante para os modos como tais protagonistas conduzem seus destinos, embora tenha sido neles inoculada para atuar numa dimensão inconsciente muito mais do que na consciência, o que faz dela uma espécie de complexo autônomo, uma implacável divindade. Assim é a educação que claramente dirige os destinos das duas personagens principais do romance - Ema e Carlos Bovary -, dando a ver os modos de construção de suas personalidades e como ambas relacionam-se com o mundo.

Significativamente uma cena escolar abre o romance. Nela o narrador mistura-se a uma turma de alunos veteranos para narrar em primeira pessoa, como que a sugerir que seu

conhecimento da vida íntima dos Bovary adviria do fato de que ele e Carlos haviam sido colegas de escola na adolescência. Ou talvez como a segredar que ele próprio, o autor Gustave Flaubert, poderia ter muito em comum com o próprio Carlos, como outra vítima de uma escola embrutecedora. Ao contrário de Carlos, contudo, Gustave pôde, graças a uma circunstância bastante peculiar, escolher seu destino e sua vocação contra as convenções sociais patriarcais sociais em vigor, desse modo escapando, por meio da literatura, a alguns dos efeitos mais nefastos do treino para a adaptação social escolar, bem como convergindo no sentido do destino de Ema e sua rebelião livresca. Entretanto não é apenas com ela que o autor se identifica. Afinal, esse “eu” que narra a referida cena escolar, único momento de narrador-personagem do romance, constrói-se a partir de uma sobreposição de imagens do autor repetidas na personagem de Carlos, imagens que revelam ao leitor como o primeiro escapa à miséria do segundo por meio de sua obediência irrestrita, não às autoridades instituídas de fora, mas a um chamado interior, *daimônico*, o qual Ema também escuta e, tal como o próprio Flaubert, não consegue deixar de atender. Essa voz, a escola consegue silenciar por completo na alma de Carlos, ao passo que ele todavia volta a ouvi-la na voz musical da esposa adorada.

Neste ponto, é curioso saber, por Leyla Perrone-Moisés (1990:68), que em 1837, aos dezesseis anos, Flaubert escreveu um conto ultra-romântico - *Quidquid volueris* -, no qual relata a história de Djalioh, um homem-macaco cuja existência se devia ao orgulho intelectual de Paul De Monville, um aristocrático viajante francês com veleidades de cientista. Segundo o relato da ensaísta (op.cit.:72), o narrador do conto, o adolescente Flaubert, “... revela grande simpatia pela personagem (do homem-macaco), chegando a identificar-se com ela”, sentimento que ressoa numa frase dita mais tarde pelo escritor já consagrado, tomada como epígrafe desta reflexão: “O que tenho de melhor em mim é a poesia, é a besta”. Contra a atitude aberta e receptiva do narrador, porém, ergue-se a rejeição generalizada das personagens civilizadas do conto ao homem-macaco, para as quais ele é “decididamente um idiota”, postura que, para a autora (op.cit.:72) revela, “...de modo exemplar, a atitude etnocêntrica” vigente.

Djalioh, o homem-macaco do jovem Flaubert, é fruto da experiência de De Monville, que obrigou uma negra escrava brasileira a unir-se a um orangotango africano, a fim de gerar um ser híbrido, o qual, na tradição de todos os híbridos que a imaginação humana já concebeu, comporta-se como um inadaptado, incapaz de reconhecer-se seja como macaco, seja como homem. A ensaísta prossegue (Perrone-Moisés, op.cit.:69), narrando que De Monville introduz

Djalioh “... na sociedade aristocrática francesa, onde produz um espanto comparável à perplexidade que esta provoca nele”. Por fim, e como era de se esperar, “o ‘macaco’ apaixonase pela jovem esposa de seu dono” e “a história acaba mal”, numa “... cena sangrenta, durante a qual o ‘monstro’ violenta e mata sua amada, suicidando-se em seguida” (op.cit.:idem).

Para a ensaísta, (Perrone-Moisés, op.cit.:71), Djalioh não é apenas uma imagem do imaginário coletivo que o jovem Flaubert captura em seu texto “num momento de inquietação” generalizada, quando se “... começava a suspeitar da presença do animal no homem, não mais como existência simbólica do Mal em corpos estrangeiros e distantes, mas como co-existência essencial” (a publicação da teoria darwiniana data de 1859). Todavia, para além (e aquém) dessa intuição do escritor nascente, o homem-macaco convoca imagens da história de vida do autor, em especial a do “idiota da família” na infância (título de uma biografia de Flaubert, de autoria de Sartre), o menino com ares de “retardado” e com “dificuldades para a leitura e para a escrita” que ele fora um dia (Perrone-Moisés, op.cit.:73), mais tarde transformado no “idiota dos salões”, epíteto conferido por seu amigo, o escritor Théophile Gautier.

A história trágica de Djalioh que, como Ema Bovary, escolheu o suicídio como fuga de uma realidade insuportável, à qual era impossível, como representante da diferença, enquadrar-se, apontaria, na reflexão de Perrone-Moisés (op.cit.:69), “...a origem bárbara de uma prosa futura extremamente refinada, ao longo de cuja evolução o *puer* ultra-romântico aparentemente cederá lugar ao *senex* realista, obcecado pela perfeição formal, e a imaginação à solta submergirá ao estilo perfeito”. Submergir não significa, contudo, desaparecer. O mesmo estilo inconfundível que Flaubert começa a exercer de fato quando decide escrever *Madame Bovary*, acrescentar-se-á, qual um denso verniz, sobre sua alma romântica (que haverá de remanescer, contudo, em especial refugiada na imagem de Ema). Esta, por sua vez, reveste o cerne arcaico do escritor, sua imaginação desembestada, ou seja, homem-macaco em Flaubert, interpondo-se assim entre a fera híbrida e a camada externa da *persona* escritural com a qual o ‘idiota’ enfrentará a família e os salões que o desqualificam. Aliás, bem cedo, como um Djalioh eufemizado, Flaubert trata de desiludir seu pai do projeto de torná-lo um advogado: menos violento que o homem-macaco, porém não menos contundente, ele tem seu primeiro ataque de epilepsia à época dos exames para a escola de Direito. Ou seja, a besta, a poesia, para nós aqui um *daimon* irredutível canhestramente salvou-o para dedicar-se a sua vocação e destino: a literatura.

A evidente vantagem de Djalioh, Ema Bovary e Flaubert sobre Carlos Bovary diz respeito à lealdade que os três primeiros dedicam à imaginação (“uma faceta da imagem original”), como forma de resistir às suas respectivas experiências de educação desfigurante, mantendo resguardada numa instância ineducável, não-domesticável, aquela “...singularidade que pede para ser vivida e que já está presente antes de poder ser vivida”, que James Hillman (1997:16-17) identifica com “... a imagem essencial que se desenvolve, caso se desenvolva”. Já Carlos Bovary é aquele em quem essa imagem essencial não se desenvolveu, o que se submete passivamente à educação instrumental mutiladora que o considera um processo e um resultado, não um sujeito, a vítima de um condicionamento malogrado (segundo os modelos desse condicionamento) sem *daimon* para protegê-la.

Ainda assim, Flaubert recupera algumas de suas imagens biográficas em Carlos, ainda que pelo avesso, chegando a experimentar nessa personagem o destino socialmente respeitável, porém medíocre e desvitalizado, que a obediência ao pai lhe teria imposto e que, como Ema e Djalioh, porém em grau diverso, ele mesmo soube recusar, tendo sobre ambos a considerável vantagem de ser homem e humano. Com Carlos, o jovem Flaubert e Djalioh compartilham a masculinidade sem os traços da virilidade heróica que o espírito de sua época valorizava e, em graus diversos, uma inaptidão para a adaptação social, embora o escritor tenha sido o idiota que exercia domínio absoluto sobre as palavras e Djalioh fosse livre para gritar como um animal, ao passo que Carlos sequer conseguia construir um “discurso científico” articulado o suficiente para enganar uma clientela pouco exigente. Definitivamente Carlos não era inteligente, mas Anatole France (apud Perrone-Moises, op.cit.:63) já escrevera sobre Flaubert: “Esse homem, que tinha o segredo das palavras infinitas, não era inteligente”. Na esteira desse paradoxo, não parece, pois, ser a “falta de inteligência” o fator que compromete, em Carlos, o desenvolvimento de sua “imagem essencial”, mas a ruptura de seu contato com a alma, com o chamado do *daimon* (Hillman, op.cit.:18) portador de seu destino, ruptura essa protagonizada por sua educação formal.

Procurando enxergar essa *gestalt* como fusão de forma e conteúdo, retomemos a referida cena inaugural do romance *Madame Bovary*, a mesma a que me referi antes da intervenção abrupta da imagem de Djalioh: “Estávamos em aula, quando entrou o diretor, seguido de um novato, vestido modestamente, e de um servente sobraçando uma grande carteira” (Flaubert, 1970:9). Trata-se do episódio da entrada tardia de Carlos Bovary na escola

de Ruão, sendo ele o garoto provinciano de quinze anos, de “aspecto compenetrado e acanhadíssimo” (op.cit.:idem). Os colegas divertem-se com tudo o que lhe diz respeito, da roupa apertada à expressão apatetada: trata-se, enfim, de um perfeito idiota. Um boné especialmente estapafúrdio, sinédoque da inadequação de seu portador, merece descrição impiedosa e detalhada do autor, mesmo porque seu sumiço em meio à aula levará o professor a mandar Carlos copiar “vinte vezes o verbo *ridiculus sum*” (Flaubert,op.cit.:idem).

Com o fito de fornecer elementos para que o leitor compreenda a razão do atraso na educação formal de Carlos, Flaubert esclarece-nos acerca de sua história de vida. Seu pai era um fanfarrão incorrigível, mas também um desenvolto sedutor, cujos planos para o filho eram de dar-lhe uma educação “espartana”, a fim de nele reproduzir, devidamente retificadas pelos fracassos da própria experiência, suas qualidades de homem mundano, verdadeiras “condições de humanidade”, sempre restritas “a um círculo extremamente reduzido no interior da sociedade” (Perrone-Moisés,op.cit.:72). Quem assim as descreve para as enumerar em seguida, é Paul De Monville em pessoa, o culto e aristocrático “pai” de Djalioh, quando afirma que um homem de verdade deve “...fumar charutos, caçar, trabalhar, ler, escrever, gostar de cavalos e de mulheres” (Perrone-Moisés,op.cit.:idem).

De modo que, se Flaubert não tinha afinidade alguma com o sonho burguês paterno de fazê-lo advogado, Carlos tampouco não parecia possuir as qualidades necessárias para se tornar o sedutor viril que seu pai sonhara para ele. Assim tomaram as rédeas de sua educação a falta de dinheiro da família e o pragmatismo da mãe desiludida, este último originado de visões não menos fantasiosas que as do marido: Madame Bovary mãe planejava uma educação que tornasse seu filho “grande, belo, espirituoso, engenheiro ou”, por coincidência ou sincronicidade, “magistrado” (Flaubert,op.cit.:12). Na família de Flaubert, a mãe também exerceria papel central na educação do filho, em particular no que diz respeito a sua escolha inegociável pela literatura, e portanto no sentido oposto do pai; ela se tornaria mediadora da vocação de seu filho, tomando o partido do jovem escritor ainda inseguro, apoiando-o em suas decisões e chegando mesmo a defendê-lo da crítica de amigos que julgava invejosos, para estimulá-lo a persistir. Quanto à mãe de Carlos, ela tem planos tão práticos e realistas quanto os de Monsieur Flaubert pai. Onde Gustave resiste, contudo, Carlos sujeita-se ao sistema familiar, permitindo, sem esboçar qualquer reação, que a mãe conduza-lhe a saga adaptativa - aliás, de modo muito semelhante a muitos pais do terceiro milênio -, preocupada que está com o futuro

do menino que passava os dias a perambular com os operários e a apedrejar os corvos, que “... comia amoras nos barrancos, guardava os perus com uma vara, espalhava os trigos, corria pelos bosques, jogava bola no adro da igreja em dias chuvosos e, nos dias de festa, pedia ao sacristão para tocar os sinos, suspender-se nas cordas e deleitar-se naquele sobe-e-desce” (Flaubert, op.cit.:idem).

O desenvolvimento de Carlos, “como um carvalho” (e, portanto, com seu fruto esperando por germinar), sob os cuidados indulgentes do cura da aldeia, garoto dotado de “mãos robustas e cores sadias” (Flaubert, op.cit.:12), todavia preocupa sua mãe, na medida em que a alegria, a “lealdade ao mundo” (Whitehead apud Hillman, op.cit.: 103) que acompanham o menino e o deixam à vontade junto à natureza, ameaçam-no, em contrapartida, com uma “falta de futuro”, aparentemente a mesma responsável pela ausência de perspectiva que ela identifica no próprio marido. Essa percepção da mãe de Carlos, seguida da decisão de “domesticá-lo” para o sucesso, é todavia fatal para ele, e por trás dela escutamos James Hillman a afirmar que (1997:117) “... é como se a imagem no coração (...) fosse prejudicada pelo programa didático e sua periodicidade”. Desse modo, o “deserto intelectual” (Hillman, op.cit.:114) para onde Carlos seria banido aos quinze anos só haveria de desenvolver nele, como em Edvard Grieg (op.cit.:115), “o que não prestava”, deixando “o que era bom intacto”, embora, também no caso de Carlos, nem tudo o que era bom tenha ficado embotado. O sentimento, a capacidade de amar e de doar-se, a afabilidade, a generosidade, a gentileza, todas as qualidades que constituíam o melhor em Carlos, que eram as marcas de seu caráter, não tinham contudo valor na escola e para a vida à qual esta deveria prepará-lo.

Assim, aos quinze anos (portanto um ano mais novo que o Flaubert escritor de *Quid quid volueris*), depois de ter estudado rudimentos de latim com o padre, Carlos fez sua entrada oficial na escola. Apesar das pilhérias da turma e da crueldade do professor, ele parecia firmemente decidido a adaptar-se, pois Flaubert o descreve trabalhando “...conscienciosamente, procurando palavras no dicionário, cansando-se bastante”, atitude com a qual evitava descer “para a classe inferior” (Flaubert, op.cit.:11), marca de uma trajetória construída sobre a linha divisória, cuja definição far-se-á a partir de seu encontro com Ema. Fato é que custa-nos enxergar o menino livre e feliz que “se sente em casa no mundo” (Hillman 1997: 99) no garoto acanhado que adentra a sala de aula pela primeira vez. Porém se Gustave Flaubert foi capaz de passar do pequeno “idiota da família” que sequer conseguia alfabetizar-se, ao “homem que

conhece todas as palavras”, Carlos Bovary viu-se condenado a apenas passar de aluno medíocre a profissional inseguro da própria competência.

A escolha pelo curso de medicina também será da mãe e Carlos, de novo, acederá sem esboçar um gesto de reação. É interessante pontuar que o pai e o irmão de Flaubert foram médicos como Carlos, mas, diversamente deste, bem sucedidos e respeitados. A narração do calvário escolar prossegue, despertando a comisseração do leitor pelo estudante Carlos ao revelar que, nas aulas de medicina, ele (Flaubert, op.cit.:14)

... não entendia nada; por mais que escutasse, nada apreendia. Contudo trabalhava; trazia em ordem os cadernos, seguia todos os cursos, não perdia uma única aula. Cumpria a tarefa cotidiana do mesmo modo que um cavalo na nora, que gira no mesmo lugar de olhos vendados, ignorante do trabalho que faz.

Carlos chega mesmo a ensaiar uma certa estroinice curricular ao final do curso, que o leva a ser “reprovado no exame de oficial de saúde” (Flaubert,op.cit.:14). Na segunda tentativa, contudo, “... estudando todas as matérias do exame e decorando todas as respostas” (op.cit.:15), ele obtém por fim o diploma. Educado para ser como o dr. Canivet ou o dr. Larivière, os dois medalhões que não conseguem salvar a vida de Ema, Carlos sequer consegue estar à altura de Homais, o incompetente porém bem sucedido farmacêutico positivista que haverá de derrotá-lo com sua ciência de almanaque, mesmo porque o primeiro não conta sequer com arrogância e vaidade suficientes para arremedar a atitude onipotente do segundo. Sem diploma de médico, mas garantido por uma aparência de credibilidade calcada na ambição pessoal desmedida, no pragmatismo e no discurso convincente, o farmacêutico parecerá sempre mais confiável do que o médico.

À saída da escola de medicina, um emprego e uma esposa esperam por Carlos, todos devidamente arrançados pela mãe: o primeiro é um cargo de médico na cidadezinha de Tostes; a segunda, a “viúva de um oficial de justiça, mulher de 45 anos e 200 libras de renda” (Flaubert,op.cit.:15). A interdição de Eros pela razão prática, até mesmo no plano da escolha de uma companheira, é o coroamento da educação burguesa de Madame Bovary mãe, que assim tem tudo para bem suceder. Carlos é, em suma (Hillman,1997:96), “... um filho esforçado, útil; um filho maleável; um filho saudável; um filho obediente e bem-educado; um filho que não se mete em encrencas; um filho temente a Deus”, estando longe, porém, de ser um “filho ‘feliz’”. Sua história de vida é profundamente pungente ao fornecer-nos imagens de uma atualidade desconcertante, mesmo porque arquetípicas: a da vítima da “falácia parental” que torna os

filhos “a efígie da vocação dos pais”, ou de sua frustração, dispensando uma educação do “cuidado da alma” (Hillman,op.cit.:96). Como pretender, assim, que o infeliz produza felicidade?, questiona Hillman, enfatizando igualmente o sentido da palavra *felicidade*: “em grego antigo - *eudaimonia* -, que vem a ser justamente um *daimon* satisfeito” (Hillman,op.cit.:idem).

A essa educação sem alma processada apenas ao nível da *persona*, a camada mais superficial de sua personalidade, devastando-lhe a subjetividade e mantendo-lhe o ego numa espécie de infância psicológica, Carlos responde sempre com adaptação, desse modo complementando o que lhe falta da única inteligência que essa mesma escola valoriza com uma obediência irrestrita e um esforço de animal de carga, o que, se não é capaz de acender a chama de seu desejo e tornar tal conhecimento significativo para ele, ao menos lhe permite agradar a mãe, simular uma aprendizagem socialmente valorizada e obter as salvaguardas materiais que lhe garantirão as graças mínimas da vida burguesa: um diploma, um emprego, uma esposa digna e remediada. A educação técnica pragmática de Carlos, calcada somente nos valores do esforço, voltada exclusivamente ao mundo dos objetos, não lhe fortalece o ego tanto quanto o interdita da imaginação, gerando atrás de si um vazio sem fundo: o da alma roubada, o do *daimon* silenciado ocultado na sombra de um ego frágil. Desse modo, ao final de seu processo educativo, nada resta em Carlos do “anjo necessário” de que fala Hillman (1997:95), “... aquela imagem das outras coisas que ele leva no coração, vislumbrada na infância e trazida para a atualidade”, nítida no menino criado em contato com a natureza, que levava “... seus problemas para as árvores, para a beira do rio, para um companheiro animal, em passeios pela cidade, ao contemplar o céu noturno” (Hillman,op.cit.:100). Também não se constitui o mundano de província do ideal paterno, até porque, para Carlos, a estroinice é apenas mais um dever escolar, mais uma tarefa que uma educação da masculinidade lhe impõe. Como sugere Hillman (op.cit.:101-103), os pais de Carlos, assim como a maioria dos pais que conhecemos, tomaram-se por “fiadores do destino” de seu filho, usurpando, assim, “... as tarefas de proteção e os pedidos de atenção tradicionalmente concedidos a ancestrais invisíveis”. No contexto de um espírito de época em que o ideal de ego é um homem que fuma charutos, lê, escreve, trabalha, caça, ama as mulheres e os cavalos, Carlos, o filho da natureza, amoroso, repressivo, sentimental, permanece rebaixado a uma categoria humana inferior.

O drama pessoal, literário e mítico de Carlos amplia-se pelo fato de sua alma mirrada atrair para si uma alma excessiva, que não cabe em si e que também se equivoca, conduzida por sua educação, confiando que Carlos poderá complementá-la como um *animus* empreendedor e aventureiro cujo embrião ela, aliás, já possui. Ema é, pois, imagem da alma emprestada por Carlos, mas também um inegável reforço para seu ego mal coagulado: é bela, elegante, culta e inclusive corresponde melhor ao ideal de ego masculino em vigor, visto que, como Paul De Monville, lê muito, escreve diários e cartas, fuma charutos, ama os cavalos e os homens. Seu único problema é ser mulher. O fato é que a mediocridade de Carlos não o teria impedido de viver uma vida medíocre, até a morte digna de um médico de aldeia, cercado de filhos e netos. A tendência da psique ao equilíbrio e do arquétipo à integridade, porém, conduziram Carlos e seu *daimon* aniquilado até aquilo que lhes faltava: a alma e a imaginação, a chama vital presente na libido de Ema. Dessa maneira, o destino apagado do qual a mãe de Carlos se tornara fiadora foi capturado na órbita fulgurante de uma poderosa imagem da alteridade. Se para Ema era preciso devanear, imaginar, ler, apaixonar-se e amar desmesuradamente para viver, para Carlos era preciso apenas amar Ema para viver, pois sendo ela a imagem de sua alma, encarnava para ele o próprio sabor da vida (Flaubert, op.cit., 31).

DIARETISMO HERÓICO: DOIS BOVARISMOS, DUAS EDUCAÇÃO

Na trilha de uma compreensão das possíveis relações entre alma e educação, encontro subsídios no prefácio que Gilbert Durand escreve para *Pedagogia do imaginário*, de Bruno Duborgel (1993:9):

Desta pedagogia totalitária e integralmente iconoclasta, face à rutilância dos meios de comunicação, renasce o enfado hiperbólico, perante o qual o famoso ‘papão’ não passa de uma brincadeira de criança. O desastre de nossos ‘projetos pedagógicos’ tem origem nesse aborrecimento mortal, provocado por uma ideologia desatualizada que ainda vai conseguindo se infiltrar, no bocejo pedagógico, uma ciência caduca. É precisamente aqui que se encontra o mal-estar: o déficit da nossa investigação científica, a rotina modorrenta que nela se instala – fumando o seu narguilé! – radica-se na desatualização de uma pedagogia que não consegue aprender a lição nem da civilização, nem da formidável revolução científica... Os nossos alunos tornaram-se pequenos provincianos

alheados do mundo em evolução, tal como o eram, na sua época, Ema Bovary ou Eugênia Grandet... É por isso que nossa juventude sofre de um bovarismo mais ou menos acentuado perante a sufocante sapiência dos Senhores Homais.

A descoberta deste fragmento de Durand em que ele estabelece correlações entre a educação e Madame Bovary encheu-me de bons presságios. Primeiro porque, de saída, identifico no enredo do romance duas possibilidades de educação reveladas por dois tipos opostos de bovarismo: um destituído de alma; outro motivado por ela. O primeiro, aquele a que Durand se refere, é correlato do alheamento defensivo e está claramente identificado com o “aborrecimento mortal”, o “enfado hiperbólico” que nos defende da “rotina modorrenta” da escola e a que o prefaciador alude como resposta do educando a um conhecimento que não procede do auto-conhecimento e nem o estimula, na medida em que oculta o mundo sob o signo opaco do discurso pedagógico autônomo, auto-referente e desencantado, a dispensar o receptor de tornar-se sujeito e a fluir ininterruptamente, no pior sentido heraclitiano, ou seja, como sensação de tempo roubado à vida. A esse bovarismo, eu chamaria, fiel a Durand, de iconoclasta.

A segunda possibilidade de bovarismo me é familiar e diz respeito a este trabalho diretamente. Por experiência, sei que se trata de uma “perda de tempo” sumamente atraente (ainda mais em meio à idéia nefasta de otimização do tempo que assola a educação atualmente), devaneio necessário a uma educação da subjetividade, via para uma educação da complexidade. Tal experiência pode até mesmo ser deflagrada, entre outros gatilhos, pelo texto literário, no interior de uma educação do bovarismo iconoclasta, a fim de subvertê-la e transformá-la, vindo a funcionar como reação criativa de recusa ao toldamento do mundo pelo véu do discurso escolar, por conta de uma natural intuição humana de que a realidade pode ser efetivamente mais perigosa e traiçoeira que o discurso que a recria, porém nunca é tediosa e vazia como ele. Esta segunda versão de bovarismo prevê, portanto, a eclosão do broto do devaneio na dimensão da subjetividade ou da alma negada pela “escola da objetividade e do espírito” e me foi ensinada pela literatura, na leitura. Digo que é “tempo perdido” em oposição a “tempo roubado”, porque essa perspectiva depende de uma iniciativa do sujeito para instituir-se. Perco tempo deliberadamente olhando o teto, seguindo trilhas de formigas, lendo livros que não são “da escola”. Já o tempo que me roubam... Escapo assim de uma modalidade de tempo linear-sucessivo, da fantasia de justaposição e da contigüidade dos relógios e cronômetros (o tempo de

Carlos) para transferir-me a uma dimensão de tempo explodido, simultâneo, onde todas as possibilidades de ser e não-ser se constelam: o tempo de Ema. Em suma, é preciso que a imaginação, e não apenas a cognição, seja estimulada pela educação, para que o devaneio e não o alheamento se instale na relação entre sujeito e conhecimento, sendo que o que mais radicalmente diferencia devaneio de alheamento é justamente a possibilidade de transitar a fim de fazer concorrerem as imagens e o pensamento.

Este é evidentemente um encontro textual feliz, um desses “lampejos da vida no signo” de que fala Roland Barthes, capaz de reunir, numa só *gestalt*, Ema Bovary, Gustave Flaubert, Gilbert Durand, Gaston Bachelard, Bruno Duborgel, devaneio, imagens, pedagogia do imaginário, a “face noturna da alma”. Contudo, a referência de Durand ao bovarismo praticado por Ema não é elogiosa, visto que ela representa, no prefácio a Duborgel (op.cit.:idem), todos “os pequenos provincianos alheados do mundo em evolução”. Custa-me, entretanto, identificar o bovarismo de Ema com o bovarismo iconoclasta a que Durand se refere - essa atitude passiva, amorfa e anômica diante de si, do mundo, do conhecimento -, talvez porque minhas imagens da personagem da obra-prima de Flaubert tenham sido geradas num contexto de leitura tão pessoal que não há como cobrar espelhamentos delas na subjetividade de um outro leitor. Afinal a cada leitor seu próprio texto e as imagens que ambos souberam, juntos, produzir.

Quero confessar que o bovarismo de Ema transformou-se, por meio da leitura de sua história, em meu próprio bovarismo, desse modo nomeando e circunscrevendo aquele “tempo perdido” (literalmente) em que eu me sentia (e ainda me sinto) tão presente no mundo e tão senhora de mim. Prefiro então aderir a Daniel Pennac (1998:64) e ao valor que este atribui ao bovarismo de Ema (e ao meu, naturalmente), a partir de um ângulo muito diverso do de Durand, inscrevendo essa atitude de sonhar acordado, de habitar o mundo como personagem de uma história, no contexto de uma “história de leitor”: a de um adolescente que, empurrado pelo dever, tem de ler, para a escola, “a história de uma moça que tinha lido muito” (Pennac,op.cit.:64). Enfadado e aborrecido - um genuíno “bovariano” iconoclasta -, o jovem leitor de Pennac luta penosamente contra o próprio tédio a cada linha. Num trecho em que Flaubert narra uma cena da viagem de Ema, aos treze anos, rumo ao convento onde será internada pelo pai a fim de preparar-se para um bom casamento burguês, o leitor adolescente encontra uma imagem que, se não o impressiona, ao menos o incomoda: no albergue onde pai e filha fazem uma parada, servem-lhes, “...no jantar, pratos pintados que representavam a história

da senhorita de La Vallière” (Pennac, op.cit.:64). Diante da cena, o leitor pergunta-se, pragmático e irritado: “Deram pratos vazios para eles comerem? Fizeram eles bicarem a história dessa La Vallière?” E Pennac conclui, amargurado e nostálgico, comparando para distinguir a personagem do leitor, que “... Ema é capaz de olhar seu prato como um livro, enquanto seu leitor-personagem só consegue “olhar seu livro como um prato” (op.cit.:64).

Desse modo, Pennac apresenta, ao tecer uma *gestalt* particularmente delicada e expressiva, os dois bovarismos a que me refiro. O primeiro deles, passivo, defensivo, resistente às imagens, porque condicionado por um olhar pedagógico temeroso delas, tanto quanto da imaginação que as produz, e que por isso as mantém sob rígido controle. Bovarismo interdito, pois, do poder de transformação que a imagem desencadeia, conquanto exposto ao poder de manipulação mediática da imagem; separado da imagem também pela ação educativa da escola saturniana que apenas condescende com ela desde que possa diluí-la, centrando sua pedagogia no domínio das ferramentas verbal e lógico-matemática (e logo veremos porque a escola, no contexto do romance de Flaubert, é a grande instigadora do bovarismo iconoclasta). O segundo bovarismo, devaneante, criativo, curioso, crítico, depende diretamente da mediação de imagens significativas para compreender o mundo e a si mesmo e, portanto, para abrir caminho ao conhecimento. A cognição beneficia-se especialmente da poderosa energia erótica de coesão de que estão carregadas as imagens que se formam no devaneio do prazer do texto: a alma apela ao exercício do bovarismo (Hillman, 1997:100) em busca de “outras coisas capazes de confortar e ensinar”, como a árvore, o rio, o animal, o teto, a fileira de formigas, a cidade, o céu noturno, a vista da janela, a água fervendo para o chá, a melancolia...

A imagem arquetípica que Pennac esboça, com sua rara sensibilidade de leitor, - a de um sujeito capaz de enxergar sua vida banal “como um romance”, título, aliás, de sua obra aqui referida - está em perfeita sintonia com a natureza do devaneio de Mademoiselle Rouault, a futura Madame Bovary, libertando-a assim da comparação em que Durand a imobiliza. Para leitores como Pennac, Mario Vargas-Llosa e eu mesma, Ema é imagem oposta a dos “pequenos provincianos alheados do mundo em evolução”, porque encarna a recusa radical a essa determinação, já que ela mesma segue à risca o conselho dado, em carta, pelo próprio Flaubert à amiga e amante Louise Collet: “Leia para viver”. Ele mesmo tão distante de prescrições do tipo “Leia para aprender”, “Leia para saber”, “Leia para resumir”, “Leia para fazer a prova”, “Leia para o vestibular”, remoídas à exaustão pelo discurso da escola logocêntrica. O

bovarismo de Ema é, portanto, iconodúlico, ou seja, não só permeável às imagens, mas também prene delas, dedicado a produzi-las para suturar pulsões da subjetividade e demandas do meio ambiente.

Cabe além do mais dizer que o bovarismo de Ema é fruto de uma educação marginal, a qual até poderia ter-lhe garantido um destino brilhante no cenário heróico oitocentista, não fosse ela uma mulher e burguesa e provinciana – o que corresponde a uma condenação. Trata-se de uma educação clandestina da imaginação, a transcorrer em paralelo com o currículo formado pelas prendas domésticas, as leituras de vidas de santos, os rudimentos de piano, todos “disciplinas” e “conteúdos” com que, no convento, as freiras pretendiam prepará-la para conformar-se à realidade da vida de esposa pequeno-burguesa. No entanto, também uma educação ambígua, que por um lado domesticava o feminino por meio da submissão a Deus e da obediência aos homens, não o interditando todavia das imagens, e ao contrário, fornecendo e favorecendo as autorizadas, alimentando a fantasia e embriagando os sentidos; por outro, permitia a invasão do ego permeável das jovens educandas mais sensíveis por uma revoada de imagens proibidas, traficadas nas histórias contadas e nos livros emprestados pela estranha lavadeira com passado de aristocrata e pelas colegas mais velhas. Com essas imagens, vinha também o poder de projetar outras possibilidades de viver a vida para além dos muros. Entre as bordas impossíveis de reunir dessas duas dimensões pedagógicas, uma oficial e outra clandestina, Ema aprendeu a estabelecer um modo todo seu de coesão: o devaneio de leitura.

Já o bovarismo de Carlos, esse sim, misto de alheamento e provincianismo, é a resposta do sujeito assujeitado a um conhecimento sem imaginação, de que a pedagogia clássica é tributária, e que continua a imperar em nossa época aparentemente tão distante do século XIX, entre alunos em tudo diversos dos estudantes do século XIX, os quais certamente se “aborrecem menos” do que aqueles, “mas também aprendem cada vez menos”, lembrando novamente Durand (apud Duborgel:1993, *idem*). Todavia, se o bovarismo de Carlos se produz por meio de uma educação desertificada de imagens, o de grande parcela de nossos educandos (em especial os que contam com mais recursos materiais) produz-se justamente por conta daquele excesso banalizador da imagem e conseqüentemente esvaziador de seu sentido, referido por Durand e ao qual já fiz menção na primeira parte deste trabalho, fruto da civilização da imagem mediática e de seus efeitos perversos.

Neste ponto, creio que cabe esclarecer que, por iconoclastia, entendo com B. Duborgel, G. Durand e P. Emmanuel, “a domesticação, repressão ou evicção simbólica” da imaginação “pelo ‘pensamento direto’ do objeto da percepção e do conceito”, cujo fruto é, “histórica e pedagogicamente”, o desfiguramento, a repressão, a colonização do imaginário pela razão, imaginário esse que tem sido “...objeto da agressão perpetrada contra a riqueza da unidade humana” (Duborgel, op.cit.:13). Não parece assim absurdo considerar que o bovarismo passivo e defensivo de Carlos e de muitos de nossos alunos tem suas raízes bem fincadas no solo ressequido do iconoclasmo escolar, reproduzido, ao longo da história do Ocidente, pelo “legado do universo mental” herdado das “experiências de Galileu” e do “sistema geométrico de Descartes”, os quais, por sua vez, “... representam um universo mecânico no qual não há espaço para a abordagem poética” (Durand, 1998:13). Na esteira de David Hume e de Isaac Newton, o racionalismo escolar desemboca, vigoroso e escamoteado por uma série de discursos contemporizadores, na contemporaneidade: “o atual momento do iconoclasmo ocidental”, segundo Durand (op.cit.:idem).

Tratado como imagem em *Madame Bovary*, na cena saturada de climas e humores que relatei há pouco, o conhecimento que a escola da pedagogia racionalista privilegia, ao invés de fecundar, esteriliza a inteligência de Carlos, posto que se limita a abordar o “mundo do fenômeno”, passível apenas de “...ser explorado pela percepção e a compreensão, pelos recursos da razão pura” (Durand,1998:14), quando Carlos é, na verdade, um homem de sentimento muito mais do que de razão. Para Durand, nada mais natural que, submetidas a essa visão de mundo, “...nossas pedagogias permanecessem tributárias do positivismo e das filosofias da história”, sendo ainda hoje reféns dessa visão do conhecimento resultante da reunião do universo “factual dos empiristas” com “o rigor iconoclasta do racionalismo clássico” (op.cit.:idem). Tendo sido construída sobre tais sistemas de desvalorização do sentimento, da intuição e da imaginação – em que o imaginário é “...cada vez mais confundido com o delírio, o fantasma do sonho e o irracional” (Durand,op.cit.:14) –, a escola positivista assenta-se sobre duas doutrinas fundamentais: de um lado, o cientificismo, que “...só reconhece a verdade comprovada por métodos científicos”; de outro, o historicismo, que “...só reconhece as coisas reais, expressas de forma concreta por um evento histórico” (Durand,op.cit.:idem). Esse nosso modelo privilegiador do pensamento sem imagem florescia exuberantemente à época de Flaubert, em meio ao primado do macho “branco civilizador” etnocêntrico, com sua cultura de

glorificação do progresso técnico e de colonização e submissão cultural de civilizações “diferentes”, calcadas em valores do imaginário (Durand,op.cit.:14-5).

Contra a desertificação das imagens estimulada pelo iconoclasmo ocidental, Durand prescreve, ainda no mesmo prefácio, a *coniunctio* bachelardiana, como possibilidade de superação de uma pedagogia embrutecedora que opera a domesticação do sujeito também pela domesticação da imagem, mesmo da “imagem literária”, tema, aliás, da referida obra de Bruno Duborgel (1993:9). O caminho de Bachelard abre-se, pois, no sentido da equilibração dos opostos, ensejando o ensino da “... boa consciência, alternado das imagens e dos conceitos, duas boas consciências que seriam a diurna e a que aceita a face noturna da alma” (op.cit.:idem). Tal “trânsito do rigor objetivo da epistemologia para o pluralismo da linguagem poética” (Turchi,2003:22), característico das investigações e da operação escritural bachelardianas, é um dos métodos do qual Durand se apropria para a elaboração de sua Teoria do Imaginário, partindo da noção de que este último é “...dinamismo criador, amplificação poética de cada imagem concreta, e dinamismo organizador, fator de homogeneidade da representação” (Turchi,op.cit.:23). O imaginário é dimensão na qual se constitui o que Rudolf Ritsema, citado por James Hillman (1977:9), chama de “sintaxe do imaginal”, para a qual concorrem “a simultaneidade e o intra-relacionamento das imagens”, elas mesmas “correlatas, contemporâneas entre si” (Patrícia Berry apud Hillman, op.cit.:idem). Nesse sentido, o devaneio do texto literário é origem e fruto desse dinamismo, na medida em que intermedeia a passagem do arquétipo substantivo, “incognoscível, irrepresentável e indizível” (Jung apud Hillman, op.cit.:idem) para uma imagem-adjetivo, a qual Hillman denomina “arquetípica”, devido à sua energia para atrair o arquétipo (op.cit.:9-10). Veja bem o leitor que quase toda essa teoria está devidamente apresentada na imagem de Ema Bovary.

Em *Madame Bovary*, é possível enxergar, rebordada sobre a densa trama escritural engendrada por Flaubert, uma infinidade de imagens que convocam o arquétipo a manifestar-se para ensinar, confortar, desafiar, perturbar o leitor, entre elas a do abismo que a educação voltada para a dissociação de sujeito e realidade em polaridades perpetuamente antagônicas instala na experiência com o conhecimento, abismo que se aprofunda nas relações intersubjetivas e que se desdobra na dissociação do sujeito em inúmeras oposições inconciliáveis, em que o arquétipo manifesta sua face destrutiva. Por exemplo, na dicotomia entre uma educação do masculino exclusivamente voltada para o mundo dos objetos e na qual

vigoram apenas os valores do esforço (e se valoriza a formação de um sujeito ativo e agressivo, destinado a enfrentar, a competir, a superar e a vencer na instância da realidade objetiva), e outra, do feminino, voltada para o mundo da imaginação, do devaneio e da fantasia (e para a formação de um sujeito passivo e receptivo, destinado à domesticidade, à maternidade e ao confinamento social).

De qualquer modo, o comentário de Durand parece adequar-se muito bem ao bovarismo iconoclasta, sobejamente conhecido e praticado, nos dias de hoje, no contexto da educação escolar, em que educadores e educandos são acometidos com frequência pela mesma atitude de alheamento defensivo que encharca o leitor do episódio relido em Pennac. Desde seu primeiro dia na escola, Carlos começa a tornar-se um órfão de imagens, um estudante cuja imaginação vai sendo paulatinamente embotada pelos expedientes da pedagogia racionalista. Com o sacrifício do *daimon* de Carlos, com as asas de seu anjo sendo esmagadas em nome da construção de um ego e de sua inserção no mundo (Hillman, 1997:95), não lhe resta fonte de inspiração possível a não ser aquela que, de fora, a imagem de sua esposa lhe oferece. Hillman (op.cit.: idem) relaciona o silenciamento do *daimon* na civilização norte-americana (plena de similitudes com o poderoso império colonial francês do século XIX), à “ferocidade simples e sem objetivo”, “...à fantasia lasciva e à sedução de imagens desligadas, que não encontram âncora em projetos reais” que se segue à perda da inspiração. Sem imaginação suficiente para instituir seu próprio devaneio no mundo, ou ainda, tendo de extroverter sua imaginação para não ter de vivê-la como angústia, Carlos transforma Ema em seu devaneio literal e particular. Sua motivação para viver está, pois, deslocada dele, e seu anjo tornou-se uma mulher real - que não deseja ser anjo de ninguém, mas tão somente **ser**. Essa projeção de Carlos torna ainda mais significativas as atitudes e os sentimentos antagônicos que ambos nutrem entre si: a rejeição, quase repulsa de Ema pela alteridade submissa e amorosa que Carlos representa *versus* o amor irrestrito e permissivo que este alimenta por ela, sua alteridade idolatrada, a alma que lhe foi roubada: sonhadora, sedutora, volúvel, louca.

O bovarismo iconoclasta de Monsieur Bovary a que se refere Durand para desqualificar essa atitude de alheamento tão comum nos protagonistas da cena da educação escolar, não pode ser confundido, portanto, com o bovarismo iconodúlico, bachelardiano, aprendido e exercido criativamente pelo sujeito inserido na escola e até adaptado a ela e às outras instâncias de adaptação a que somos submetidos, mas capaz de resistir a alguns de seus condicionamentos

deformantes por meio da imaginação. De qualquer modo, ela, escola, está co-implicada, consciente ou inconscientemente na instalação desse estado no sujeito, pois como o meu próprio, o bovarismo de Ema precisou do convento das ursulinas para instituir-se e exceder-se. Destarte *Madame Bovary* ajuda-nos a olhar e a compreender que a diferença implicada nos bovarismos de Carlos e de Ema enraíza-se principalmente na educação escolar de ambos, sendo, pois, determinante para a construção de seus imaginários individuais, de seus mitos, de seus destinos. Flaubert acirra essa diferença ao limite por meio das imagens da memória escolar que seu texto constrói, a fim de instituir as identidades dessas duas personagens como imagens expressivas da dissociação do sujeito pela educação excludente de muitas das dimensões e potencialidades do próprio sujeito, da realidade e do conhecimento, todos tão complexos em suas constituições que não podem ser abarcados somente pelos expedientes da cognição, a não ser nas fantasias de onipotência do ego ocidental.

Se por um lado, no entanto, as educações de Carlos e Ema os separam radicalmente, por outro também os igualam, na medida em que geram em ambos uma carência impreenchível e vácuos de significado em campos opostos, condicionados por uma visão de mundo unilateral e excludente, a implicar uma conseqüente dificuldade de ambos à equilibração entre realidade e imaginação, dificuldade essa que os isola em posições opostas, remetendo-nos assim à noção de diaretismo em Durand (Paula Carvalho, 1992:10) como a atitude de “*Spaltung* ou desagregação” que caracteriza as estruturas esquizomorfos ou heróicas, e que se manifesta como “‘furor analítico’ e mania de purificar após separar e isolar, levando a uma perda da vivência do todo e da harmonia” (op.cit.:idem), o que, por sua vez, resulta em preconceito e discriminação da diferença, no sentido de que um pólo trabalha para expurgar um a um os parâmetros de seu oposto complementar.

Imagens do arquétipo da totalidade cindido pela educação, as personagens de Ema e Carlos escancaram, no romance, o diaretismo irredutível da exacerbação heróica. Na *gestalt* que a literatura elabora para servir à reunião dos pólos separados do arquétipo, por meio das imagens, o escritor mantém Ema e Carlos separados, descarnando por meio de sua tragédia banal a tragédia do Ocidente cristão que banuiu a alma, o feminino, o inconsciente, a morte de seu universo de experiência com o conhecimento. Assim o leitor pode testemunhar e lamentar a impossibilidade dessas duas imagens se complementarem, ao mesmo tempo em que contempla seus potenciais de complementaridade vividos exclusivamente como antagonismo.

A diferença inconciliável entre polaridades complementares, tornadas opostas pelo espírito da *Spaltung* é, pois, assegurada e aprofundada ao limite por dois modelos pedagógicos que constituem, em essência, os dois lados cindidos de uma mesma visão de mundo que Flaubert oferece à compreensão de nossa alma por meio de imagens, e não ao entendimento de nossa racionalidade por meio de um discurso lógico racional, muito embora seja ele um “mestre das palavras” realista. Flutuando sobre o estilo flaubertiano, aderidas à experiência da leitura que se espalha sobre a coesão irretocável desse texto, as imagens dão-nos a medida micro e macro, individual e coletiva, banal e mítica da história de Ema Bovary, que só pode existir dinamizando com a história de Carlos. A diferença entre ambos, a mesma que Flaubert expressa como incomunicabilidade por rejeição ou por sujeição à alteridade, atende perfeitamente às demandas da sensibilidade heróica de distinguir e separar para purificar. Os dois modos opostos de relação com o mundo e o conhecimento resultam em modos isolados, incompreensíveis um ao outro, de ver e de viver a realidade a que as educações polares de Carlos e Ema os encaminharam, constituindo-se como rígidos moldes de adaptação social ao paradigma determinado pela sensibilidade heróica que condiciona a dimensão coletiva e suas instituições. Podem, todavia, desencadear (e o fazem, no caso de Ema), inúmeras tentativas criativas de equilíbrio, resistências da subjetividade, formas de elaboração e de transgressão da realidade dada e do conhecimento filtrado pela objetividade, senão do discurso (como é o caso da educação no convento), ao menos de sua finalidade (a domesticação).

Tais modos de operação da subjetividade costumam irromper no bojo do sistema dominante como elementos imprevistos e indesejáveis, como fantasmas que se mantêm fora do alcance dos mecanismos de controle do primeiro por meio de seus representantes: em *Madame Bovary*, a escola, a igreja, o casamento, a comunidade. Dessa maneira, alguns dos processos através dos quais o sujeito apropria-se do quinhão de conhecimento objetivo que o coletivo autoriza-lhe acessar, com o fito de que, em contrapartida, ele se modele ao papel que lhe está designado a priori, permanecem fora do controle da consciência coletiva, recusando-se a atuar em consonância com as expectativas externas e dando-se a conhecer como elementos sabotadores. A alma é o nódulo a impedir o superego de ser devidamente inoculado na consciência para vigiar o sujeito, de dentro, em favor dos interesses do coletivo.

Essa mesma resistência dá-se de maneiras diversas, tanto com Carlos, quanto com Ema. Ele se adapta, mas sua adaptação, conquanto seja fruto de um esforço desmedido para amoldar-

se à norma social inicialmente representada pela escolar resulta em dissociação do *daimon* e conseqüente perda de contato com sua imagem essencial, o que resulta em mediocridade expressa como incompetência, lentidão, ingenuidade, até mesmo na incapacidade para dissimular, valendo-se para isso da *persona* social que lhe garantiria seu diploma de médico. No outro extremo está Ema, em cuja alma a literatura escavou uma funda trincheira e que se recusa peremptoriamente a uma adaptação que parece assemelhar-se por demais à morte; em nome da sobrevivência de sua inspiração para viver e amar, de sua vocação para ser feliz, ela dissimula, rouba, trai, enfim nada desesperadamente contra a correnteza das convenções que a condenam à passividade, à obscuridade e à subserviência. Na iminência de ser tragada pela voragem da banalidade reinante, ela então opta pelo suicídio. Já Carlos sequer consegue escolher: morto seu anjo, só lhe resta segui-lo.

As personagens de Ema e Carlos Bovary quando projetadas uma sobre a outra formam uma só imagem trágica, uma *gestalt* amplificada à sociedade e suas instituições: a de um casamento sem *coniunctio*, uma dinâmica entre contrários que não conseguem harmonizar-se, por conta da vigência de um contrato pragmático e conveniente (para o coletivo) assinado entre máscaras educadas para nunca se encontrarem, perfeitamente regulado, de fora, pelas normas sócio-culturais em vigor, mas seriamente avariado por dentro também por determinação dessas mesmas normas. Tal universo de imobilidade e isolamento que a cisão do arquétipo *animus-anima* desencadeia funciona como metáfora do ambiente escolar da racionalidade técnica, da conduta metódica e do discurso competente, de onde os valores da subjetividade e da imaginação (da alma, do feminino, do inconsciente, do sentimento...) foram devidamente expurgados ou, pelo menos, submetidos a diluições deformantes em nome da pureza do todo. Disso deriva a atual cisão do conhecimento, filha do mesmo positivismo racionalista que dá as cartas no universo de *Madame Bovary* e que permanece dividindo a realidade em dois e dilacerando o sujeito e o objeto do conhecimento. No romance, o aniquilamento dos dois sujeitos que encarnam um *animus* e uma *anima* comunicáveis, como bem determinam as convenções, porém sedentos de compreensão e amor na contramão dessas mesmas determinações, assegura a previsibilidade do mundo, a estabilidade do discurso, a aparente eficácia do coletivo que os desqualifica para proteger-se. Assim Ema é julgada e condenada a ser imagem da *anima* negativa: preguiçosa, mentirosa, adúltera, perdulária; Carlos, a ser imagem de *animus* negativo: impotente, tolo, malsucedido, traído. Ambos mereceram, portanto,

segundo a lógica dos vencedores, a punição que lhes foi imputada pelo destino. O coletivo sai ileso e triunfante ao atribuir ao sujeito a culpa por seu fracasso pessoal e profissional, com as instituições eximindo-se da responsabilidade pela destruição da diferença, vista como auto-destruição do que não consegue enquadrar-se ou corresponder às expectativas, muito embora essas mesmas instituições tenham protagonizado a condução de todos os eventos.

Ema e Carlos são, pois, imagens arquetípicas evocadoras da dor da cisão do arquétipo *anima-animus*, da nostalgia de sua integridade plural, mas também da impossibilidade de sua cura, a ser obtida por meio da reunião problemática de polaridades complementares. São imagens por meio das quais Flaubert aborda, de modo exemplar mas jamais moralista, as conseqüências nefastas para o sujeito dessa mesma dissociação. Tais personagens levam ao extremo (mesmo porque não aprenderam a viver de outro modo, senão nos extremos) as dimensões mutuamente excludentes do esforço e do prazer, separadas pela mesma mentalidade utilitarista e racionalista que ainda vigora no mundo, em especial no universo escolar, disfarçada sob a névoa das novidades tecnológicas, das abordagens “divertidas”, dos projetos da “pedagogia totalitária e integralmente iconoclasta” com que Durand abre seu libelo contra as “ciências da educação”, para ele, empenhadas em fabricar “reformas” como quem aplica “emplastos”, porém produzindo simultaneamente “... frutos ineptos para o ‘sacrossanto saber científico’ (o nivelamento por baixo) e inadaptados ao dinamismo da sociedade e à alegria de suas imagens naturais” (Duborgel, 1993:8).

Carlos oferece a imagem do inepto, enquanto Ema encarna à perfeição a inadaptada das palavras de Durand, mesmo porque lhes foi interditado o acesso a um saber integrador que lhes possibilitasse viver a vida como contínua busca de conciliação. Pela ausência da alma em sua educação, Carlos imobilizou-se; pelo excesso de alma e imaginação, Ema terminou por inviabilizar sua existência concreta, impedindo a coagulação de um *daimon puer* volátil num ego fogo e ancorado na alma. Os bancos escolares, poderoso reforço a uma educação familiar de papéis rígidos e polarizados, ajudaram, enquanto variáveis exógenas, a traçar os trajetos de ambos, impedindo Carlos de construir uma *persona* satisfatória, mas também de romper com os moldes de adaptação à realidade, e interditando Ema de estabelecer uma ponte entre realidade e imaginação. Cada qual permaneceu encapsulado em sua polaridade, como que possuído por sua respectiva *persona* escolar - a do aluno tarefeiro identificado com a energia do *senex*, a da aluna sonhadora identificada com a energia oposta, de *puer* -, de modo que nunca puderam encontrar-

se na alma para partilharem o cabedal de diferenças que um representava para o outro. Como leitora, todavia, sempre me pareceu que Ema saiu-se muito melhor do que Carlos, ainda que tenha sido consumida por sua vocação para a felicidade, tendo ousado, enfim, transformar sua vida em literatura. Ao trocar a vida pela fantasia da imaginação, Madame Bovary mergulhou radicalmente na alma, o reino das imagens, único lugar onde estava plenamente autorizada a viver.

Daqui retorno ao prefácio do livro de Duborgel, no mesmo ponto em que Durand faz menção a Bachelard, o mestre da combinação alquímica capaz de reunir “os valores do esforço e os valores de prazer” (op.cit.:10), representados no romance de Flaubert respectivamente por Carlos e Ema, levando-me a refletir um pouco mais acerca das diferenças e espelhamentos entre ambos, suas educações, seus bovarismos, os trajetos divergentes que construíram, na dimensão de seus imaginários individuais condicionados pelo imaginário coletivo, cada um deles arremedando, em medidas diversas e com diferentes finalidades, uma convergência pacificada em relação aos modelos, a fim de que correspondessem minimamente ao estereótipo do casal burguês de província, no qual a escola e sociedade tanto investiram.

É assim que Durand propõe o balanceamento bachelardiano – no interior do qual emerge um devaneio profundamente bovariano no feminino - como alternativa ainda não escolhida (o que é perfeitamente compreensível, quando pensamos que ainda tratamos da escola clássica, filha da Razão Ocidental iconoclasta) contra o mal do “enfado pedagógico”, que persiste, mesmo na escola contemporânea que escolheu tornar-se “divertida” para tentar erradicá-lo, mas que constata, perplexa, que seu investimento em programas, métodos e equipamentos não basta para mobilizar, em seus alunos, “o entusiasmo que o saber exige” (Duborgel,op.cit.:10). O bovarismo de Carlos, atitude alheia e defensiva de “pequenos provincianos” desconectados da realidade que Durand observa e critica em nossos educandos conectados à Internet, contudo tão semelhantes aos do século XIX, Gusdorf (1970:26) por sua vez credita a uma pedagogia do “empanturramento de cérebros”, que lhe parece servir apenas “para justificar os pedagogos”. Desse modo, o bovarismo iconoclasta exercita-se na escola que o mesmo autor (Gusdorf,op.cit.:33-4) identifica com “uma moldura de vida medíocre”, que “contribui para rebaixar geralmente os espíritos”, uma dimensão de transmissão de saber que não implica qualquer nível de busca do ser. Por mais que Carlos fuja, na escola, de um rebaixamento concreto, não há como escapar desse outro rebaixamento a que o condena o

“maquinismo industrial” pedagógico. Do menino que se sentia em casa na natureza, ele transforma-se rapidamente no aluno-proletário a que alude Gusdorf (op.cit.:30), metido num uniforme e numa escola que mimetiza “...uma oficina ou uma fábrica para fabricar diplomados em qualquer coisa”. Entre nós e Flaubert vão-se duzentos anos, mais de quarenta entre nós, educadores da era digital, e a publicação do livro *capital* de Georges Gusdorf que ainda pergunta persistentemente: “Professores para quê?” Entretanto as imagens que ambos os autores projetam em suas obras ainda nos impactam por seu frescor e atualidade arquetípicos, é verdade, tanto quanto porque o fundo que as envolve, a ordem de coisas, o espírito de época tampouco mudou significativamente; ou seja, a essência da pedagogia positivista, baseada na separação entre trevas e luz, permanece atuante, ainda hoje, na escola do Ocidente.

“CAMADAS DE CORES SOBREPOSTAS”: A ANIMA AMBÍGUA DO HERÓI

Penetro na penumbra oblíqua do quarto de Madame Bovary, no recôndito de sua alma fugidia de personagem, onde se refugia e para onde recua, através da morte, a heroína auto-idealizada de Gustave Flaubert. Quero instituir um devaneio que a conduza ao limiar de uma outra realidade não menos real que a cotidiana, mas muito diversa: a da imaginação. Revisito esse ambiente familiar munida de um candeeiro, já que lanternas e *flashes* poderiam pôr em fuga as criaturas que se escondem entre os livros de sua estante (obras de Sir Walter Scott, Balzac, Georges Sand...) e os objetos meticulosamente guardados nas gavetas da secretária (entre eles, maços de cartas de ex-amantes e uma misteriosa cigarreira de prata, forrada de tecido verde). Quero de novo espiar, acossada pela culpa e o prazer, sua privacidade inusual de mulher adúltera, com meu velho olhar de *voyeuse*, o qual a própria Ema, aliás, ajudou a formar.

Na relação de intimidade que só se obtém através da leitura, reencontro também meus próprios sentimentos por Madame Bovary, a alternar-se entre a inveja e a piedade, com uma miríade de semitons afetivos entre ambas, com territórios interiores partilhados (como as memórias de inúmeras leituras e aventuras proibidas), com experiências transferidas dela para mim (como a excitação de seu desejo de viver, de amar e ser amada). Permanecem, assim,

fortemente enlaçadas por meu testemunho de leitora, tanto suas tolices infantis de personagem de fotonovela (nos intervalos do romance, eu lia *Grande Hotel*, revista muito popular entre os anos 60 e 70), quanto seus rompantes desafiadores da moral e dos costumes da província francesa de meados do século XIX, a misturar a Ema de folhetim à Ema da grande literatura. Desse modo e como os outros dois que se seguirão a ele, este ensaio remete inapelavelmente a ensaios de outra natureza - vôos de iniciação nos mistérios, estratégias e interditos do feminino, períodos de devaneio e “recoo autista” típicos da sensibilidade heróica (Paula Carvalho, 1992:10), ensaios de viver que mesclavam, sem quaisquer pudores críticos, as tramas paupérrimas das fotonovelas italianas traduzidas de *Grande Hotel* ao drama prosaico e mítico de Ema Bovary, tão próximo de mim que ela bem poderia ter sido minha vizinha, uma entre muitas mulheres faladas que cruzavam a rua, sob os olhares gulosos e reprovadores das boas senhoras do bairro.

Ao revolver a superfície do solo pantanoso da educação sentimental literária de Ema Bovary, que é também, segundo Leyla Perrone-Moisés (1990:67), o da educação escritural de Gustave Flaubert, é a terra de meu próprio jardim interior que revolvo, peneirando-a e investigando nela indícios de minha educação sentimental-escritural cultivada à solta, sem podas nem enxertos, na promiscuidade das sementes trazidas por vento e passarinhos como no jardim selvagem de meu sonho. Seja metida no quarto ou caminhando pelo jardim, ando em busca de imagens refletidas em nossos (meus, de Ema, de Gustave...) espelhamentos textuais e anímicos, a maior parte delas guardadas nos álbuns íntimos que colecionei por toda a minha adolescência e que ainda guardo comigo. O trajeto de Ema marcado por uma fúria de viver e movido por um “devaneio de vontade” (Paula Carvalho, 1992:idem) que convocaram prematuramente sua morte, foi determinado pelo gradual enfrentamento da norma do coletivo que a levaria a esse aniquilamento, mas também pela tentativa bem sucedida para ela, conquanto insuportável para esse mesmo coletivo, de amar e ser amada, ou melhor, de amar o amor até o limite numa sociedade que tolerava mal a expressão dos sentimentos, quanto mais a dos desejos de uma mulher. Com essa leitura nascia em mim, sob o signo de Madame Bovary e aos treze anos de idade, a percepção aguda do que significava ser mulher num mundo que continuava pertencendo aos homens e em que a expressão de sentimentos, intuições e desejos femininos continuava a sofrer inúmeras formas de interdição.

A angústia de Ema por viver plenamente resultou em sua formidável tentativa de conquista da realidade pela imaginação - seu descomedimento - e na subsequente punição dessa ousadia inominável, punição perpetrada no altar da objetividade realista (a do mundo e a do texto) que, em contrapartida, abriu a Ema a possibilidade de triunfar sobre a horizontalidade rasteira do mundo burguês que impunha inúmeras formas de controle à realidade e ao sujeito. Tal possibilidade triunfante oferecida pelo suicídio e que apenas o leitor pode garantir a Ema, se assim desejar, constela-se nas imagens aninhadas à sombra de minhas muitas leituras do romance e às quais retorno agora, a fim de arranjá-las como figuras sobre este outro fundo. Trata-se na verdade de camadas de imagens arqueologicamente sobrepostas, cuja manipulação exige paciência e cuidado para que não se desfaçam, embora não se possam evitar algumas contaminações afetivas, bem como suas fantasias de identificação. A cada imagem que desembaraço da memória, percebo que ela se redobra e escapa, deixando-se atrair por novas imagens, forjando uma reorganização caleidoscópica do texto, do lido, relido, vivido por meio de um circuito de projeções que a leitura permanece desencadeando, passados trinta e cinco anos. Essa experiência de leitura, como já foi dito antes, disponibilizou-me modos inestimáveis de compreensão e de elaboração da realidade ativados pela narrativa da paixão de Madame Bovary, mesmo porque, como reitera James Hillman (1993:65), “a compreensão necessita de um espelho” e este Ema generosamente concordou em encarnar. Neste contexto, pois, e à luz de uma outra *gestalt*, ela torna a oferecer-me seu reflexo, para que nele eu me reconheça e torne a aprender, como prova dos potenciais infinitos que a literatura tem de transformar-se carregando consigo a subjetividade do leitor.

Ao expor algumas das imagens arquetípicas que migraram da obra de Gustave Flaubert para dar sentido ao meu destino, concluo que Ema conduziu-me iniciaticamente para uma dimensão de realidade não menos real, porém deslocada do cotidiano banal da condição feminina, o que significou, de saída, o gradual desmascaramento bem como o abandono irreversível das heroínas unidimensionais das fotonovelas de *Grande Hotel* e dos romances de M. Delly. Por amor a Ema, desisti das heroínas que só sabiam ser felizes no final. Das que sempre se casavam com o homem perfeito. Das boazinhas invariavelmente premiadas com o amor de (e nunca “por”) suas vidas. Das que se deixavam passivamente libertar de suas sinas sofridas por potentes heróis apaixonados. Das incapazes de, como Ema, caminharem sobre o fio da navalha da implacável ordem patriarcal na tentativa de construírem seus próprios egos e não

simplesmente refletirem os de seus maridos. Como se pode ver, Ema não me ensinou pouca coisa e talvez por isso eu insistia em defendê-la até mesmo de Gilbert Durand.

Entre outras coisas, a história de Madame Bovary ensinou-me a duvidar dos julgamentos unilaterais e a questionar as condenações sumárias e as punições da diferença, previstas nos códigos que regulavam, de fora, minha vida e que vigoravam despudoradamente nas fotonovelas e em outras tramas românticas de água-com-açúcar, de livros que eu lera até então. O romance de Flaubert - que se tornaria um marco em minha história de leitura e em minha vida - revelou-me que uma verdade voltada às exigências da alma e questionadora das determinações arbitrárias do coletivo podia ser perfeitamente legítima sem que precisasse ser vivida ao limite (embora o mundo estivesse, a meu ver, repleto de Emas reais que, depois dela, passaram a ser dignas de minha atenção e, muitas vezes, admiração). Ensinou-me também, pelo avesso, que para viver é preciso garantir o fluxo das trocas entre realidade da imaginação e realidade do mundo, como pontes que somos estendidas sobre o abismo do tempo e da morte.

Grandiosa e insignificante como tudo o que se origina da alma e se oculta por trás das fantasias da realidade objetiva, a verdade interior inegociável de Madame Bovary ensinou-me sobre a repulsa do ego coletivo à alteridade, repulsa de tal modo enraizada no mais íntimo do Outro que pode levá-lo a sacrificar-se em prol da manutenção do projeto de identidade sancionado por esse mesmo coletivo. Isso poderia explicar o suicídio de Ema Bovary, caso ela tivesse sido uma “boa moça”. Uma vontade de pertença e aceitação, ainda que pela renúncia de si, poderia explicar sua morte, não fossem James Hillman e sua visão particular do suicídio como de uma escolha do sujeito por transferir-se ao território da alma, em busca do apaziguamento das oposições que o dilaceram por fora, através de “...uma tentativa de mudar de uma esfera para outra, à força, através da morte” (Hillman,1993:83). A morte de Ema não significou para mim, portanto, sua capitulação, mas uma escolha pela transformação que hoje posso interpretar como vontade de harmonização das forças internas (as pulsões) e externas (as demandas) que a pressionavam de dentro e a tolhiam por fora, como desejo de repouso e de equilíbrio do feminino enfim possuído por si e por sua diferença. Ao escolher a morte, Ema escancarou a mediocridade que assola a realidade filtrada por uma visão de mundo unilateral e sua condição de cenário mal arranjado, descarnando assim a falsidade e hipocrisia que sustentavam a ordem das coisas no mundo em que eu mesma vivia.

A história de Ema Bovary solicita, pois, ao leitor, a fim de desenrolar um enredo de imagens secretas, que este a leia à luz eivada de sombras misteriosas que emana de seus olhos, “pretos na sombra e azul-escuros à luz do dia”, olhos que parecem “ter camadas de cores sobrepostas, as quais, mais densas no fundo”, que vão “se aclarando para a superfície do esmalte” (Flaubert, op.cit.:31). É possível enxergar toda a história de Madame Bovary na sinédoque de um par de olhos veludosos, sedutores e raiados de mistério, cuja cor, feita de camadas sobrepostas de azul e negro, modula-se a fim de melhor responder às nuances da luminosidade exterior e interior. Azul e negro, cores da ambivalência de Ema, de sua história e das imagens que estas fazem irromper na subjetividade de um leitor que vive num mundo onde o significado está confinado ao reino da dualidade, onde o que é negro não pode ser também azul e vice-versa.

Penetrar na sombra desses olhos de cor incerta é igualmente um modo de considerar a vida e a morte de Ema Bovary sob uma perspectiva igualmente imprecisa, em que o sentido escapa de semantismos fechados e previsíveis, mesmo os que o autor formulou, apresentando-se como imagem aberta e multifacetada que, como a própria Ema, subverte a mesma lógica do bom senso que pode condená-la e seu destino aos fatos que o romance enuncia e às subseqüentes explicações que autor e leitor são levados a fantasiar como “realistas”. Considerada por um olhar analítico típico da estrutura heróica, *Madame Bovary* é um clássico da literatura realista francesa - especialmente propensa a produzir clássicos -, o que pode também significar que a história de Ema seria facilmente redutível aos elementos de seu enunciado, com ênfase para os aspectos destrutivos da personalidade da protagonista: a adúltera arrependida, a perdulária arruinada, a ninfomaníaca burguesa acovardada ante o paroxismo das “demandas objetivas” que sua própria irresponsabilidade radicalizou, elementos que a levaram a sair de cena da mesma forma impetuosa e teatral como viveu, deixando atrás de si, e como era de se esperar, um rastro de tragédia. No contexto de uma leitura condicionada pelo olhar esquizomorfo ou heróico, a história de Ema se resumiria à dialética de causa e efeito, onde a morte é castigo para o crime da inadaptação.

Os olhos de Ema, porém, bem como a história de sua vida, parecem recusar-se a refletir lugares-comuns, revelando azuis borrados de negro e negros contagiados de azul, indícios da infinidade de semitons textuais, éticos, simbólicos, culturais, antropológicos, míticos, arquetípicos que as imagens da literatura propõem à realidade, a fim de simular a vida na

imaginação e ensinar, por meio de imagens, acerca do dinamismo que atua inexoravelmente entre os valores criativos, construtivos, assertivos e os valores mortíferos, destrutivos, negativos, ambos os pólos a instituírem o homem e sua vida: em suma, o trajeto antropológico. Tanto quanto a própria Ema, sua história resiste às explicações objetivas, fixas, deterministas, e tal irreducibilidade tem a ver, primeiro, com o fato de que ela está salvaguardada, como imagem, pela literatura, fato que lhe garante aberturas infinitas, uma nova interpretação a cada leitor e a cada leitura. A jornada da personagem do romance de Gustave Flaubert rumo à destruição, polaridade oposta e complementar da redenção e transcendência heróicas, encontra-se repleta de ressonâncias que contaminam o leitor, levando-o a identificar-se com essa jornada, tanto quanto a transferi-la, mediado pelo imaginário, do contexto banal no qual seu autor decidiu encená-la para o âmbito do mito e do arquétipo, onde ela se enriquece de inusitadas “camadas de cores sobrepostas”.

O próprio romancista, ambíguo representante da escola realista francesa, atualiza em sua obra o mito do herói feminino para muito além da história trivial que planejara escrever, disposto que estava a exibir sua maestria estilística e sua competência estética ao mundo das *belles-letres*. Ao identificar-se incondicionalmente com a sonhadora, frágil, indomável Ema, Flaubert assume, de igual modo, sua dependência do que ele mesmo chama “a orgia perpétua da literatura”, a qual lhe permitiu suportar a vida e preservar a alma vivendo no epicentro do positivismo oitocentista. Ou seja, é acima de tudo na condição de leitor que ele e Ema mesclam-se intersubjetivamente, igualados porque “vítimas” e dependentes da experiência sensível que a literatura desencadeia. Desse modo, o autor todo-poderoso, o narrador onisciente, o formalista em demanda da sintaxe perfeita (numa visada superficial, muito mais identificado com Homais do que com Ema) é também o leitor apaixonado e que se nutre da imaginação e da literatura a fim de suportar (mais realisticamente do que Ema, porque se trata, afinal, de um escritor realista) os estreitos limites da horizontalidade. É das imagens consteladas no exercício de voo dessa personagem e desse leitor, ambos *puer*, que se alimenta o ego do autor, a persona *senex* do escritor realista magistral e, contudo, do “velho romântico” (o que não deixa de ser paradoxal) que Flaubert sempre se confessou. O que resulta como *coniunctio* dessa relação oximorônica é, pois, a imagem arquetípica da *anima* literária de Flaubert, corporificada, como ele mesmo admitiu, em Ema Bovary.

No ensaio crítico já bastante referido aqui e intitulado *A educação escritural de Flaubert*, Leyla Perrone-Moisés (1990:67) articula o escritor realista, competente, aparentemente acabado aos 36 anos de idade (quando publica *Madame Bovary*), com um certo consenso da crítica de constatar a evidente “evolução” do estilo flaubertiano e de observar os progressos que levaram o escritor adolescente a “ser ultrapassado pelo homem maduro”, “o aprendiz” a ser “ultrapassado pelo mestre”, o que se deveu a “uma questão de educação, sentimental ou estilística”. Seriam, pois, as marcas do adolescente e de seu “caráter imaturo”, os “exageros, repetições, o tom declamatório, a falta de gosto e de equilíbrio” (projetados em Djalioh, o homem-macaco a quem também já aludimos aqui) (Perrone-Moisés, op.cit.:67), que vão, pouco a pouco, sendo superados pelo escritor maduro, à medida que sua educação estilística se processa, ao custo do sentimento aparentemente debelado.

Segundo a ensaísta, porém, se por um lado se pode constatar uma evolução no estilo flaubertiano até chegar-se à “futura perfeição”, por outro seu texto também revela a persistência de certas “tendências primitivas” (René Descharmes apud Perrone-Moisés, op.cit.:68), de certas “obsessões profundas” para a autora - ou imagens arquetípicas, para nós -, as quais resistem a essa rigorosa “educação estilística”, sendo continuamente retomadas por Flaubert ao longo de toda a sua vida e obra. Novamente o homem-macaco, a besta romântica instalada na alma, espreita o “homem que sabia todas as palavras” e põe em risco seu método. Talvez seja mais conveniente, neste contexto, retomar essas imagens que irrompem, como Djalioh, ancoradas no arquétipo, mensagens da alma forçada pelo espírito a disciplinar o sentimento, revelando “...o que teve de morrer em Flaubert para que as grandes obras se fizessem” (Perrone-Moisés, op.cit.:68) ou aquilo que precisou ser reprimido na alma romântica para que o espírito realista levasse a cabo seu projeto de ego. A ensaísta considera, destarte, um “paradoxo inextricável” a história do escritor que passa a vida a transformar-se (estilisticamente) para conservar-se sempre o mesmo (um homem de sentimento). Ressoa aqui a competência de Flaubert para adaptar-se por meio do fazer literário à sociedade e à estética realista (o contexto), todavia também para rebelar-se, ainda por meio do fazer literário, contra essa mesma norma, projetando simultaneamente no texto um estilo geométrico, disciplinado, resultado do controle milimétrico de sua *poiésis*, um enredo corrosivo da ordem de coisas que esse estilo parece afirmar e, por fim, uma personagem desmedida, apaixonada, espontânea, imagem nítida de sua alma romântica: Ema Bovary.

Paradoxalmente Flaubert aplica-se numa certa “teoria do distanciamento” (Vargas Llosa, 1989:91) a qual incluía uma genuína ascese realista, que visava reprimir o excesso de subjetividade dessa alma e granjear a objetividade promotora do estilo perfeito. Flaubert (Vargas-Llosa, op.cit.:idem) chegaria mesmo a expressar sua convicção de que “... uma intensa atividade erótica era prejudicial à criação literária, e de que, pelo contrário, uma certa contenção beneficiava o novelista”. Ao amigo Ernest Feydeau, ele viria literalmente a aconselhar: “Tu hás de perder teu gênio no fundo de um útero... Reserva teu priapismo para o estilo (...)” (Vargas-Llosa, op.cit., idem). Citando Tissot de Geneve, ele argumentava ainda que “... uma onça de esperma desperdiçado cansa mais do que três litros de sangue” (Vargas-Llosa, op.cit.:idem). Flaubert investiu, pois, e com afinco, na construção desse estilo priápico e radicalmente heróico: objetivo, descritivo, formalista, direto, vertical, a demandar a polarização da libido no sentido de um fazer literário ostensivamente sistemático, eficiente, racional, que enseja a perfeição. Ele mesmo confessa, contudo, que o escrever torna-se “foco de desejo e fonte de prazer” (Vargas-Llosa, op.cit., idem), a fim de harmonizar essa obstinada disciplina com seu oposto complementar: a lassidão criativa.

Assim o *animus* estilístico de Flaubert, dirigido à busca dos efeitos eficazes para construir a pretendida *persona* potente de escritor, no plano da realidade objetiva, aninha, em sua sombra, uma “fonte de prazer e desejo”, onde bebe uma *anima* “nascida para morrer na água”, a Ofélia de Bachelard (1998:85), “o símbolo do suicídio feminino”. “Morta em seu próprio elemento”, Ema todavia não se afoga na água concreta, como Ofélia, nem chega, como ela, a enlouquecer, embora freqüentemente tema que a loucura a acometa frente à resistência de pedra que a realidade lhe opõe. É na fonte de prazer e desejo que Ema se dissolve e, ao contrário de Ofélia, sua escolha pela morte é fruto da cessação da loucura: Madame Bovary prefere a lucidez cortante e definitiva da morte real do que a morte gradual que lhe reserva o fluxo contínuo e regular do cotidiano a matá-la minuto a minuto. A *anima* romântica flaubertiana envenenada afoga-se na profusão fluida dos próprios sentimentos para umedecer com imagens do feminino amordaçado, o *animus* estilístico agressivo, seco e realista de Flaubert (“realista” pode aqui soar no genérico, como atitude objetiva, prática, realística, além de referência a uma escola literária). A personagem o faz porque o autor a convoca a fazê-lo, já que, ainda de acordo com Bachelard (op.cit.:85), “...o homem, diante do suicídio feminino, compreende essa dor funérea por tudo o que nele, como em Laertes, é mulher”.

O Realismo de Flaubert está, pois, possuído por sua alma romântica, a mesma que tem em Djalioh, o homem-macaco, seu cerne arquetípico, sendo, portanto, um Realismo impuro, permeável e esgarçado, receptivo à imagem romântica que dá vazão ao “impulso poético” que Ema sabe incorporar. As imagens arquetípicas, românticas na instância estética e literária, são, nessa medida, a água que fertiliza o estilo-*animus* flaubertiano para reter a verdade subjetiva que o leitor haverá de buscar e encontrar no texto. O que resulta disso é a irrupção de uma energia criativa sintonizada com *puer* em meio ao formalismo magistral de *senex*, harmonização de contrários que o texto flaubertiano propicia ao leitor a compensar a incapacidade de Carlos e Ema para a conciliação problemática. Nessa esteira, misturam-se estéticas, as sombras dos olhos de Ema confundem o espírito iluminista apolíneo, propõem-se enigmas aos indivíduos estabilizados, crises às situações sob controle, vaticínios funestos à arrogante sensibilidade heróica hipertrofiada. A literatura opera, ao fim e ao fundo, a reunião das partes separadas do arquétipo.

E se Ema é *puella* romântica, “ingênua”, “exaltada”, “pra valer” (Perrone-Moisés, 1990, 73), refém da imaginação inflamada, Flaubert é o *senex* realista que oculta, sob a máscara priápica da norma estética, um romântico “minado na base (...) dos mais radicais, roídos pela ironia”, movido pela “decepção, nostalgia e sarcasmo” e consciente de que “o Romantismo não era mais viável, de que a ‘literatura’ não era mais viável”. Para Ema, a guerrilheira da imaginação (e, portanto, para o mesmo Flaubert decepcionado e sarcástico), ao contrário, só o Romantismo e a literatura são viáveis. De acordo com a autora (Perrone-Moisés, op.cit.: 73), as obras de Flaubert “... são o assassinato e a celebração funérea da literatura sob sua última forma gloriosa”, o que, de cert modo, explica porque Ema deve morrer: ela é a imagem romântica que sucumbe ao assédio do *logos* positivista representado pelo realismo da objetividade burguesa do século XIX, mas que, ao sucumbir, também o desmascara e descarna. Destarte, Ema é imagem de *anima* erótica, de toda a energia vital que se perde na negociação: sentimento, imaginação, loucura, experiência, corpo, feminino. Flaubert simula e antecipa, no romance, um sacrifício que custará caro demais à realidade. Na época em que o escreve, contudo, a razão reivindica como nunca antes o pleno domínio sobre o mundo, ao passo que o escritor reivindica o sucesso que só um pacto visível e radical com o *animus* - “o espírito, a lógica, a idéia” (Hillman, 1995: 25) - pode viabilizar: o “formalismo” de sua escritura da ordem geométrica e “da planificação” heróica (Paula Carvalho, 1992: 10).

Assim, entrevistas e compreendidas sempre de uma perspectiva imaginal e *daimônica*, Ema e sua história, segundo Hillman (1995:36), “... querem nosso bem, apóiam-nos e encorajam a ir adiante, compreendem-nos mais profundamente que nós mesmos, estão continuamente criando novos dados para nos oferecer”. O mesmo autor sugere ainda que “... talvez - quem sabe? - essas imagens eternas sejam aquilo que os homens entendem por destino” (op.cit.:37), na medida em que nos trazem mensagens acerca de quem somos, mensagens do próprio *daimon* à consciência. Hillman ainda propõe um método de “trabalho com a imagem”, o qual “...requer tanto a cultura estética, quanto o conhecimento adquirido em mitos e símbolos”, método que se estrutura, no contexto da análise em psicologia arquetípica, como um “trabalho verbal com imagens”, cuja finalidade é a “recuperação da alma no discurso” (Hillman,op.cit.:38). De minha parte, creio que seja esse mesmo o papel mítico da literatura, mas talvez tenha sido também o projeto ao qual Flaubert lançou-se quando decidiu escrever *Madame Bovary*.

Se, como afirma Leyla Perrone-Moisés (1990:82), “... o que a sociedade burguesa oferecia como antídoto à loucura, como alternativa ao delírio, era a bobagem, o lugar-comum”, esse “remédio se torna veneno”: o veículo que Ema escolhe para transformar-se e, assim, afrontar a ciência todo-poderosa e a ascese capitalista. Por meio da “falsa sujeição ao discurso dos comerciantes e do lugar-comum assumido” que marcam a trajetória de Madame Bovary, “o Romantismo agoniza e triunfa, em recusa e irrisão” (Perrone-Moisés,op.cit.:idem) e a imagem de Ema persiste, corrosiva do triunfo do inflado *animus* heróico, vindo propor, em contrapartida, o retorno da alma ao sujeito, ao conhecimento, ao mundo, à educação, à religião e até mesmo à literatura como via de cura para a hipertrofia avassaladora e auto-destrutiva da sensibilidade esquizomorfa auto-referente. Só mesmo um herói dotado de alma, “animado” porque reconciliado com seu homem-macaco natural (a besta) e com o feminino (a poesia), no qual o arquétipo *animus-anima* não está cindido, pode propor-se a realizar tal façanha.

Assim enxergada como imagem arquetípica, Ema encena o mito do herói que deseja conquistar um ego para si. Pode-se até mesmo pensar que ela acredite que tal ego só lhe chegará por transferência ou contaminação, ou seja, por meio de sua relação com o masculino triunfante e bem fincado no solo da realidade objetiva, mas também livre para desejar e para viver. Contudo, embora as imagens que a figura de Ema constela venham necessariamente cotejar um fundo geográfico, histórico e cultural modelar, recortado do âmago do Ocidente

oitocentista, patriarcal, positivista, racional, etnocêntrico, Ema descende de uma linhagem mítica de heroínas trágicas cuja relevância simbólica é igualmente concedida pelo fundo de sua época, e entre as quais estão Fedra, Medeia, Antígona, Clitemnestra, todas tão expostas ao fascínio que a alteridade luminosa e cegante do ego masculino apolíneo desprende quanto ciosas de sua diferença (e “inferioridade”) em relação a ele. Impossibilitadas de estabelecer uma dinâmica de complementaridade com essa potestade unilateral que as exila na antítese, elas terminam destruídas num confronto desigual, deixando, todavia, seu antagonista ferido de morte porque interdito de sua alma.

Como Fedra, Cassandra, Medeia, Clitemnestra, Ema desafia a sensibilidade heróica com o elemento trágico, a sombra do heróico que o feminino parece destinado a explorar às últimas conseqüências: as veredas da subjetividade assombradas pelos fantasmas, as visões, os medos, as premonições, a angústia; o pensamento e a sensorialidade como funções superiores corroídos pelo sentimento e a intuição como inferiores. A demanda da heroína a quem o acesso a um ego é negado pelo coletivo leva-a a haver-se não apenas com a própria sombra, mas com a sombra desmesurada desse mesmo coletivo, mergulhando nas profundezas ao invés de ascender às alturas, lutando não para vencer, conquistar, pilhar, expandir territórios exteriores, mas para ser, conhecer-se, ser reconhecida. Como seus modelos míticos, Ema recebe um dom de Eros para a vida que a desloca para fora da justa medida de sua época: uma capacidade para viver o prazer e para fruir a beleza da vida que ela descobre por meio da revelação da literatura, dom no qual ela já havia lido, antes de se tornar Madame Bovary, seu verdadeiro destino, e ao qual passaria a dedicar a mais absoluta fidelidade. Por outro lado, como uma heroína melodramática e banal de folhetim, de fotonovela, ela se deixa apaixonar por homens pusilânimes, prender em armadilhas torpes, influenciar por “certas leituras e espetáculos de adolescência” (Vargas Llosa, 1989:21), enfim, render à sedução dos falsos brilhos do projeto burguês, o que, para o leitor, vem tão somente ampliar os territórios que ele mesmo pode comungar com essa personagem demasiado humana.

Desse modo e por um viés mítico, diferentemente dos heróis épicos em busca das luzes do espírito, ao ultrapassarem o *metron* duplamente restritivo que a condição feminina lhes impõe, as heroínas trágicas não têm outra saída a não ser a do salto no abismo de sua própria diferença como suprema conseqüência de seu descomedimento. A estratégia feminina de Ema é a mesma de Métis, ou seja, contornar as normas de um coletivo inultrapassável com uma

inteligência pouco convencional capaz de formular minuciosas artimanhas, de adiar e dissimular, de mentir e roubar até que o confronto final se torne inevitável e ela seja, como a própria Métis, engolida por Zeus todo-poderoso. Neste ponto, o auto-aniquilamento, escolhido e vivido como ritual heróico de transcendência, termina por oferecer-lhe um caminho de expressão e afirmação de sua verdade íntima indefinidamente interdita, bem como de libertação para viver miticamente, talvez num paraíso celeste para o qual ela chegara a preparar-se na tenra juventude, quando ainda não conhecia o paraíso terrestre do amor.

De acordo com Alberto Manguel (2004:41), “... o drama nasce da tensão entre aquilo que o protagonista acredita e aquilo que o leitor sabe”. Talvez por essa mesma razão, a morte de Ema Bovary tenha marcado minha vida mais do que sua curta vida, vivida sobre a lâmina. Recentemente encontrei em Mario Vargas Llosa (1989:15) a descrição de meus próprios sentimentos quando li pela primeira vez, aos treze anos de idade, a narrativa do suicídio de Madame Bovary. Ele, por sua vez, confessa ter encontrado a síntese dos seus numa frase atribuída a Oscar Wilde acerca de uma personagem de Balzac: “A morte de Lucien de Rubempré é o grande drama da minha vida”. Apropriando-me desse mesmo aforismo na condição de leitora para assim projetar-me no espelho da escritura que me multiplica ao infinito, creio que posso afirmar que a imagem do périplo final de Ema, do desespero ao suicídio, tenha sido também um dos grandes dramas de minha vida, mesmo porque foi no texto “rigoroso e simétrico” de Flaubert que enxerguei, pela primeira vez, a face desorganizadora e assimétrica da morte tal como ela se apresenta ao imaginário ocidental. O suicídio de Ema mostrou-me a morte sem máscaras paliativas, sem manipulações familiares e religiosas, sem volta, sem remédio. Mais ainda: revelou-me uma sorte de morte que poderia soar como punição, quando era, na verdade, escolha e libertação, fracasso apenas do ponto de vista da realidade objetiva, sobretudo um ato heróico de enfrentamento e ultrapassamento supremo do limite, do e do fim.

Refiro-me ao suicídio, experiência a que Hillman remete com sensível precisão e fora de qualquer convenção moral, no viés do contexto analítico, embora este se aplique a inúmeras imagens que emergem da obra de Flaubert. Para o autor (Hillman,1993:107-108), ao abandonarem qualquer esperança, analista e paciente (numa dinâmica que, para mim, em muito se assemelha à relação entre escritor e personagem) compartilham “uma espécie de coragem estóica” que leva o pânico a refluir; assim, “não há tratamento” e nem saída, “...porque ambos

desistiram da esperança, de ter expectativas, de fazer exigências”. Hillman prossegue, afirmando que ambos “... deixaram o mundo e sua perspectiva exterior, tomando como única realidade as imagens, emoções e significados apresentados pela psique. A morte já está dentro, porque a fúria de viver já passou”. A leitura da etapa final do percurso de Ema rumo à definitiva ruptura com a realidade concreta propiciada pelo suicídio - sua opção radical - deixou em mim, desde a primeira leitura, o sentimento amargo de que Flaubert e eu também saíamos com ela, exasperados, a bater de porta em porta, de esperança em esperança, até que nossa fúria de viver se esgotasse na ausência de alternativas.

Hillman (1993:83) descreve, aliás, com precisão detalhada, os momentos em que, tomada a decisão de matar-se, Ema prepara sua batalha “contra o paradoxo de todos esses opostos”, na qual “... corpo e alma, fora e dentro, atividade e passividade, matéria e espírito, aqui e além (...) são simbolizados pela vida e morte”. Tendo se tornado cada vez mais nervosa e sobressaltada, pressionada pelos inúmeros problemas que a afligiam, e havendo já bebido o arsênico roubado do armário do farmacêutico Homais, Ema descobriu-se surpreendentemente “ponderada e calma”, “... subitamente tranqüila e quase que com a serenidade do dever cumprido” (Flaubert, 1970:236). Há assim uma outra dimensão da transformação em curso que culmina com o suicídio de Ema e se processa na subjetividade do leitor, na intimidade do ato da leitura, lá onde a personagem mata-se mil vezes e onde somos de novo e de novo convocados a testemunhar sua morte, a fim de poder rememorar-la como ensinamento em momentos pontuais de nossa vida. A morte de Ema pode ser experiência de transformação para o leitor, uma “transformação genuína e completa”, relacionada ao corpo, como ocorre na passagem da infância à adolescência, na menopausa, na velhice (Hillman, op.cit.:86) e, no entanto, mais do que qualquer metáfora, impressa na alma como cicatriz e lembrança do trágico semblante humano.

A morte vicária de Ema é a passagem que alivia e favorece nossas mortes e passagens cotidianas, mesmo porque sentir-se estranho no corpo é, sem sombra de dúvida, uma experiência tão significativa para a personagem, com sua sensualidade incômoda e sua sexualidade inadequada, quanto para uma adolescente às voltas com um corpo que a perturba, que ela mesma estranha e que o coletivo olha com reservas. Como escreve Vargas Llosa (1989:26), “Ema se matava para que eu vivesse”, visto que todo adolescente alimenta, em sua alma, fantasias de morte e de fuga, de “...mudar de nome, de vida, desaparecer em um trabalho

rude e vil”, vingando-se, assim, a priori, do lugar-comum que a vida lhe reserva, morrendo para o mundo que não o enxerga, escuta, compreende.

Segundo Hillman (1993:86), a idéia de “morrer para o mundo”, passando da “perspectiva usual de realidade” para o “reino da alma”, está implícita a todos os rituais de iniciação em que o corpo é flagelado e baseia-se num “impulso de destruição corporal” que quer “destruir a base afetiva da consciência do ego”. Para o autor (Hillman, op.cit.:idem), algum tipo de morte faz-se necessária para que a realidade da alma seja acessada pelo sujeito, que pode, desse modo, apropriar-se de “uma consciência que ultrapasse as limitações egocêntricas”. Ainda com Hillman (op.cit.: 88), o suicida anseia por uma transformação rápida, mesmo porque, para essa “...alma que não se manteve afinada com a vida” ou essa “...vida que não alimenta mais com experiência uma alma faminta”, já é “tarde demais”. Destarte Ema extingue-se também para abalar a consciência coletiva do ego que a rejeita e para ensinar o leitor a transitar para o mundo da alma em busca de superação da dor dessa rejeição. Ademais, afirma Hillman (op.cit.:84), “... quanto mais imanente for a experiência da morte, tanto maior será a possibilidade de transformação”. A imanência da morte de Ema é tal que os leitores que lêem em *Madame Bovary* mais do que um romance, um capítulo de suas próprias histórias de vida, costumam, por vezes, recorrer a ela de novo e de novo, “... como outros, em circunstâncias parecidas, recorrem ao padre, à bebedeira ou à morfina”, ou seja, para obter “consolo e equilíbrio, repugnância do caos, gosto pela vida” (Vargas Llosa, 1989:25).

Por certo que a “fantasia de suicídio” de Ema - com sua oferta de uma “liberação da perspectiva concreta e usual das coisas”, a qual lhe permitiria, enfim, “encontrar as realidades da alma” (Hillman, 1993:85) - teve de haver-se com as contrariedades da concretude inelutável, com a realidade do realismo: a lentidão da ação do veneno, as dores, o sufocamento, o “insuportável sabor de tinta de escrever na boca” reforçado pela sede (Flaubert, 1970:237), as convulsões, a dor, o medo. A abordagem que farei, mais adiante, da Arquetipologia Geral de Gilbert Durand, haverá de remeter-nos a tais questões, em especial às que envolvem os modos de enfrentamento do tempo e da morte próprios da sensibilidade heróica, e a maneira como as imagens arquetípicas que a literatura mobiliza auxiliam-nos a construir um outro olhar mais sereno, reflexivo e criativo para esses aspectos tão inevitáveis quanto imprescindíveis da vida.

Nossa questão, por ora, é saber: de onde brota essa inclinação que, em Ema, parece configurar-se como um instinto de morte (Tánatos) e que no leitor parece, ao contrário,

mobilizar um instinto de vida (Eros)? O que, no trajeto da personagem, a conduz “para fora da história e para dentro do mito” (Hillman,1997:87), tornando-a uma figuração do arquétipo da heroína trágica, do herói com alma? O que a leva a optar por essa experiência de transformação radical em que “não há saída, a não ser para frente, para dentro dela” (mesma e dela, a morte) e que estimula o leitor a buscar um conhecimento dentro de si (1993:85)? Se tomarmos a direção que Hillman aponta, constataremos que a história de Ema deve ser “trespassada pelas flechas impessoais do destino” para tornar-se mito, processo que define a própria literatura, quando experimentada como “símbolo de transformação” (Hillman,op.cit.:idem). Onde Flaubert, ao condenar Ema ao suicídio, abre sua vida à tragédia, ele faz o mesmo com o leitor: abre-o para “o sentido trágico da vida”, presente em todas as passagens que haverá de fazer, em todas as transformações pelas quais ele terá de passar no fluir do trajeto. Por certo Ema não escolheu a Morte, mas apenas um tipo de morte, diferente daquela com que a vida lhe acenava, caso ela, reprimindo violentamente sua fúria de viver, decidisse capitular e enquadrar-se.

A fúria de viver de Flaubert, a imaginação romântica que ele parece querer refrear em nome de uma certa “educação escritural” realista (Perrone-Moisés,1990:67), ele a vive deslocadamente através de sua personagem mais famosa, mas também como afronta irônica e corrosiva da *anima* insensata à razão e à ciência representadas por “monsieur Homais ou um mestre de liceu” (Perrone-Moisés,op.cit.:80), e que, segundo a autora, “saem bem-arranhadas” da obra flaubertiana, incluindo *Madame Bovary*. Como imagem dessa *anima* insensata, Ema cumpre fielmente seu papel junto a Flaubert: chameia-lhe a *persona* com o fogo do escândalo que o romance desencadeou, em meio ao moralismo que vigorava no Segundo Império, destinada que foi, por ele, a buscar outra coisa: não o sucesso como esposa exemplar de médico de aldeia e mãe extremosa, mas um “... destino mais humano e desejável do que o dos ventres procriadores que são as mulheres de Yonville (...), que nos parecem viver apenas para cumprir certas funções domésticas e que sem dúvida pensam, como a sogra de Ema, que as mulheres não devem ler novelas, sob pena de se tornarem ‘vaporosas’” (Vargas-Llosa,1989:34).

Segundo o mesmo Vargas-Llosa (op.cit.:21), um dos críticos do romance de Flaubert concluiu, à época de seu ruidoso lançamento, que “... a moral da novela é: os perigos de que uma jovem receba uma educação superior à de sua classe”, e não há como não concordar com ele quanto ao fato de que a educação é um dos temas fundamentais do romance. Ao designar Ema para ser superior (superioridade essa que vem justamente da alteridade, da imaginação

incendiária cultivada no ócio devaneante da leitura dos romances que a narravam), para tornar-se uma mulher-bomba, a figura da heroína clandestinamente forjada no interior do sistema, Flaubert destinou-a para viver uma “felicidade clandestina”, e para, em nome dela, resistir e enfrentar o prosaísmo da realidade ainda que de modo indireto e “vaporoso”. Desse modo, o escritor a condenava a personagem tanto quanto feria o primado da razão e da ciência com um impecável e apurado discurso de *animus*-cavaleiro blindado, posto a serviço das imagens de *anima*.

Cabe lembrar que o Flaubert vaporoso, lírico, romântico, de imaginação incendiária da primeira versão d’*A tentação de Santo Antonio* também sofreu, exatamente como Ema, com a crítica “injusta e míope” de seu tempo (Vargas-Llosa:op.cit.,47), tendo sido “objeto de incompreensão”, de “ignorância e insensibilidade” em que “se mesclavam freqüentemente o ressentimento e a má fé”. Disso resultou sua decisão de escrever “um livro sobre nada, um livro sem vínculo exterior” (Flaubert apud Vargas-Llosa, op.cit.:51) ao qual o estilo conferisse materialidade, ou seja, uma obra “persuasiva por seus próprios meios, quer dizer, pela palavra e a técnica” (op.cit.:idem). Ao encarnar, mediada pelo *animus* da escritura realista, a *anima* romântica do escritor (o vínculo buscado por Flaubert é confessadamente com a interioridade), imolada no altar da estética realista, Ema é autorizada por ele a viver, sem censuras morais ou estéticas, o lirismo, o exagero, os delírios, os excessos que os amigos Louis Bouilhet e Maxime Du Camp sugeriram-lhe descartar jogando no fogo os originais de *A tentação de Santo Antonio* (Vargas-Llosa,op.cit.:69) e assim renunciando à inviabilidade romântica feita de temas “tão difusos e vagos, que ele não podia dominar”. Segundo o próprio Flaubert, retomado por Vargas-Llosa (op.cit.:70), Bouilhet e Du Camp lhe dizem que

... já que tens uma invencível tendência ao lirismo, busca um tema em que o lirismo resultaria tão ridículo que te verás obrigado a controlá-lo e eliminá-lo. Algum assunto banal, um desses incidentes que abundam na vida burguesa (...), e esforça-te por tratá-lo de maneira natural, quase familiar, abandonando essas digressões, essas divagações, belas em si mesmas, mas que são todavia inúteis ao desenvolvimento da concepção e incômodas para o leitor.

A história de Madame Bovary é o relato desse sacrifício como rito iniciático, que encena a passagem de Ema do banal ao mítico, com Flaubert supostamente agindo em nome do coletivo e a favor da corrente estética hegemônica, sacrifício recuperado, no romance, por meio da afirmação do heróico trágico feminino em que a morte é imagem do salto na alteridade e da recusa da identidade realista, rasteira, pragmática, mesquinha, marcada pela horizontalidade

rés-do-chão das casas em que Ema vive, identidade essa da qual as personagens masculinas do romance - o senhor Roualt, Homais, L'Heureux, Binet, Rodolfo, Leon e mesmo Carlos - são representantes, em diversos graus e de diferentes perspectivas.

Segundo Leyla Perrone-Moisés (1990:82), os irmãos Concourt, amigos de Flaubert, referiam-se a ele como “um homem que tem algo morto sob si”, ao que o próprio Flaubert responde, significativamente numa carta a uma mulher: “Em mim, nada se apaga”. O romântico “morto” em Flaubert vive, pois, perenemente, na imagem de sua *anima* Ema Bovary. Muito semelhantemente aos amigos-críticos de Flaubert, a sogra de Ema, representante de um feminino totalmente alinhado com a norma em vigor, credita a “vaporosidade”, ou seja, o precário contato da nora com a realidade à leitura excessiva de “... romances, maus livros, obras contra a religião, em que se zomba dos padres com discursos tirados de Voltaire” (Flaubert,1970:99). Em certa ocasião em que a mudança de Leon para Paris deixara Ema depressiva e apática, a boa senhora atribuiu seu estado à leitura, comprometendo-se com o filho a ir pessoalmente ao livreiro, em Ruão, a fim de suspender as assinaturas de Ema. A pergunta de Madame Bovary mãe diante dos “ares vaporosos” de sua nora ressoaria profética: “Não seria o caso de avisar a polícia, se o livreiro insistisse em sua função de envenenador ?” Eu que, aos treze anos, me dedicava com afincos a tornar-me “vaporosa” e a envenenar-me com romances no sentido oposto da concretude de minha mãe, uma típica “senhora de Yonville”, não poderia ter encontrado modelo mais adequado para minha resistência. Ema, contudo, passeia sua ambivalência num universo regido pela antítese no qual não se pode, entre outras coisas, ser amante e esposa ao mesmo tempo. Sendo pressionada a escolher entre um estado ou outro, ela o faz, inventando a própria vida em diferentes planos alternados de imaginação e realidade, até que a segunda imponha-se definitivamente.

A ambivalência masculina, por sua vez, é exercitada sem constrangimentos sociais no contexto da narrativa flaubertiana, pois muito embora seus portadores devessem representar, em suas ações, a clareza, a coerência e a objetividade da racionalidade positivista, revelam-se em contrapartida mestres na arte da duplicidade, ocultando suas fraquezas éticas, morais e intelectuais sob uma capa defensiva de respeitabilidade, blindada por seus inúmeros privilégios de gênero: Homais é o incompetente que dissimula sua falta de inteligência com o discurso positivista e a postura arrogante; L'Heureux é o comerciante rapace que disfarça sua avidez com um discurso calcado na generosidade e no desprendimento; Leon é o jovem amante

pusilânime que oculta seus medos sob ares de sensibilidade; Rodolfo é o amante profissional calculista e venal que se faz passar por um impulsivo apaixonado. O único homem que não sabe disfarçar sua verdade interior, o raso e tolo Carlos, a ostenta escandalosamente como um aleijão, como uma incapacidade atávica de escamotear os sentimentos e as emoções, ela mesma muito inapropriada a um hiper-realista homem de ciência. Sua incompetência para cultivar as aparências termina por transformá-lo numa espécie de paródia de todas as personagens masculinas bem sucedidos do romance (se bem que, na verdade, todas elas sejam paródicas em relação ao ego apolíneo que escamoteiam) e cujo sucesso se dá às custas da repressão de sentimentos e emoções. Carlos não sabe nem mentir nem delirar num contexto em que a mentira social é regra e sua eficácia, garantia de sucesso. Já os subterfúgios de Ema são transparentes. Suas mentiras são frutos de seu desejo de manter-se fiel à alma e verdadeira para consigo mesma, à revelia de uma norma que se define unicamente pela lealdade às aparências.

Carlos, o marido traído, termina assim por projetar, na narrativa do romance, uma pungente imagem do herói com alma, amador e fracassado, portanto rejeitado pela ordem heróica porque incapaz de “parecer” como os outros homens ou de atuar como Ema: não consegue firmar-se profissionalmente (como Homais, que mente sobre a própria eficiência), de ganhar dinheiro (como L’Heureux, que mente para seduzir e vender), de seduzir pela fragilidade (como Leon, que mente para fazer-se amado) e pela força (como Rodolfo, que mente para testar seu poder de sedução). No mundo de espessas *personas* sociais de *Madame Bovary*, no qual “...o conflito entre valores opostos torna-se um conflito pessoal internalizado” (Whitmont, 1991:110), não há lugar para viver a ambigüidade e, por isso, Ema e Carlos estão, de saída, condenados à dissolução. Se *Madame Bovary* afronta o sistema, *Monsieur Bovary* não está à altura dele.

A imagem da fúria de viver de Ema desencadeou na leitora adolescente que fui uma outra ambivalência quase insuportável, num nível subjetivo, já que eu lidava com minha própria fúria de viver enquanto devorava o romance de Flaubert, pressionada, de fora, pelos olhares severos e onipresentes de Deus e seus representantes, entre os quais figurava o próprio Flaubert, mas não meus pais, ao menos enquanto eu lia comportadamente. Dessa maneira, continuei, como Ema, a intoxicar-me com leituras perigosas, doravante trazendo-a comigo como uma espécie de talismã mediador entre imaginação e experiência, o que não deixava de pôr-me a salvo do envenenamento concreto. Assim, ler o romance era também transgredir, um pouco

como cometer adultério, traindo as convenções que começavam a substituir, em minha vida, os gigantes dos contos de fadas. Eu experimentava então, como no adultério, a emoção dúbia e sem nome de ler um livro-amante, emoção na qual se mesclavam, em doses idênticas, o medo de ser descoberta e a alegria de apaixonar-se. O resultado disso era que eu não conseguia nutrir pela protagonista os sentimentos coletivamente aprovados, embora houvesse aprendido muito bem quais deveriam ser: comiseração e desprezo. Minha traição de leitora à norma que dizia que meninas de treze anos não devem ler romances perigosos para sua formação, era movida pelo mesmo motivo espúrio – a busca do prazer – e assim duplicava a traição de Ema: eu a admirava, invejava seus rompantes, encantava-me com os objetos que a encantavam, sonhava os sonhos que ela sonhava, copiava seu penteado (muito embora meus cabelos não fossem nem lisos, nem negros) depois de haver pesquisado no dicionário o sentido da palavra “bandó”. Tudo isso reforça em mim a sensação de, como Alberto Manguel (2004:59), “...não ter aprendido nada desde o final da adolescência”, de que “... as descobertas que fiz antes disso são as que permanecem até hoje; o restante parece trivial, secundário e, na melhor das hipóteses, um polimento”.

De volta aos olhos furta-cor da personagem cuja pele ambarina é a mesma da alma de Flaubert, devo dizer que me seduziram não apenas como leitora, mas principalmente como aprendiz do feminino, logo às primeiras páginas de sua história. Nas derradeiras, vim a descobrir, com dor e surpresa, como podia ser alto o preço cobrado por uma ordem de coisas implacavelmente realista a uma romântica que ousa ser o que é, preço que o próprio Flaubert também pagou a fim de ser devidamente reconhecido como grande romancista. No tempo de minha primeira leitura de *Madame Bovary*, eu relia a narrativa do suicídio na expectativa de que algo se alterasse de uma leitura a outra. Lembro-me bem de que eu me perguntava por que a tinham abandonado Rodolfo e Leon, por que ela não fugira para Paris, por que não havia possibilidade de salvação para ela, por que aquele homem de bochechas rosadas e ar estúpido, cujo retrato se estampava na capa da revistinha com a biografia do escritor, a condenara àquela morte atroz. Só não me perguntei por que ela não assentava a cabeça, indo por fim viver uma vida sossegada e respeitável ao lado do marido e da filha, visto que esta me parecia, dentre todas, a saída menos aceitável. Ver Ema domesticada afinal era pior, para mim, do que vê-la morta. Domesticar Ema talvez fosse um modo de destruir uma rebeldia ainda incipiente que eu acabava de descobrir em mim e que eu podia projetar livremente nela.

Destarte, na aparente periferia dos enigmas existenciais que a narrativa de Flaubert me propunha, as imagens emergiam de meu devaneio de leitura ao alcance de minha consciência ainda muito permeável às intervenções da alma. Vejo como via então o vidro de arsênico encerrado no “cafarnaum” de Homais, as mechas de cabelos negros entesouradas por Carlos num relicário, o selo com a inscrição *Amor nel cor* com o qual Ema presenteara Rodolfo, o cego cantor de rosto desfigurado pelas chagas, um vestido cor de açafão a rodopiar no baile do Visconde, o adolescente Justino a engraxar apaixonadamente os borzeguins de Ema, os olhos adormecidos da pequena Berta, com grandes lágrimas represadas nos cantos... Tais imagens resistem nítidas, recém-colhidas, ainda dotadas da força da primeira leitura, de modo que nem mesmo precisei voltar ao romance para evocá-las.

Sendo assim, os enigmas propostos pela esfinge de Flaubert ao meu ego responderam-se, mal ou bem, embora sempre provisoriamente, ao longo dos mais de trinta e cinco anos que separam a primeira leitura deste momento (e continuarão a fazê-lo, por certo, na temporalidade rasa da minha existência), mesmo porque tais enigmas diziam respeito à adesão ou rejeição desse ego a valores, idéias, conceitos, modelos estilísticos ou morais enfim, que, se suscitados aqui, restringiriam meu campo de estudo ao da interpretação, a qual, segundo James Hillman (1978:3), mesmo estando “... correta, serve à personalidade do ego e a seus desejos centrais”. Não tenho dúvidas de que conhecer Ema e sua história foi um evento capital para a construção de meu próprio ego num mundo regido pela antítese heróica, um ego que cedo aprendeu a duvidar de suas próprias salvaguardas e a recorrer à alma e suas fantasias para tentar compreender o mundo e viver nele. Porém, se minha hermenêutica pretende seguir rumo à alma, o lugar onde essa educação do ego se processou verdadeiramente, devo partir das imagens pessoais que minha subjetividade encontrou (e também dispôs) no texto de Flaubert, para as arquetípicas que já estavam lá antes mesmo de o escritor colocá-las, em busca de uma universalidade que também possa “...evocar o sentido da individualidade que vem com a morte, com o destino” (Hillman, 1989:71). Mesmo porque é ao herói sacrificado, e não ao triunfante, que a história de Ema nos conduz, já que a individualidade do ego precisa arriscar-se no polimorfismo da alma a fim de constituir-se no mundo por meio de uma ação heróica individuada, ou seja, equilibrada e equilibradora. Creio que posso arriscar-me a dizer que leitura de *Madame Bovary* encaminha uma educação para encarar a morte como polaridade necessária a ser construída dentro da vida, uma vez que, como escreve Hillman (1993:72) “...

cada evento de minha vida contribui para minha morte e construo minha morte à medida que prossigo, dia após dia” e, desse modo, “... qualquer ação contrária à morte, qualquer ação que resista à morte, fere também a vida”.

Na medida em que a literatura oferece um lugar na imaginação para elaborar a alteridade absoluta (a morte), ela auxilia-nos, como fazem a filosofia e a psicologia, “a conceber a vida e a morte juntas”, sem polarizações, sem antítese excludente, no sentido de uma experiência de “morte na alma” (Hillman,1993:72) que reorganiza a vida e a renova por meio da dinâmica entre identidade e alteridade. Num contexto de recursividade, “viver e morrer” têm assim “implicação recíproca” (Hillman,op.cit.:75), o que sempre soa um tanto inusitado numa cultura como a nossa, em especial no que tange à educação de crianças e jovens em que a conduta-padrão é a da recusa de haver-se com a realidade da morte, no sentido definido pelo paradigma clássico com sua positividade maníaca. Sobretudo Hillman (op.cit.:77) refere-se “...à importância da morte para a individualidade”, visto que, para ele, se não somos capazes de dizer “não” à vida, não dissemos igualmente “...sim a ela, mas fomos levados por sua corrente coletiva.” Para ele ainda, “... a experiência da morte é necessária para separarmos do curso coletivo da vida e descobrirmos a individualidade”, como faz Ema, quando decide heroicamente “escolher a si mesma” (Hillman,op. cit.:78) por meio do suicídio. Num enredo em que abundam os médicos e seus arremedos, o suicídio de Ema vem descarnar a desumanidade positivista de uma ciência médica asséptica e distanciada do doente, muito identificada com um certo modelo de educação, medicina e educação essas que rejeitam a dor, a angústia, a diferença da alma para afirmar as soluções do espírito desencarnado. A medicina que Flaubert descreve em seu romance, seja ela desastrosa ou triunfante, surge como a ciência na qual o bisturi assume o papel da espada purificadora que, a cada investida, objetiva afastar a desorganização, o defeito e a morte a qualquer custo. Trata-se de uma medicina em que, como escreve Hillman (1993:140), “... o princípio da consciência, de luz, ar e céu foi materializado em seu brilho cirúrgico e em seus instrumentos farmacêuticos iridescentes, esterilizados pelo fogo e pelo espírito de todas as impurezas ctônicas” da morte, da escuridão, enfim do “dragão regressivo da inconsciência”.

O triunfo de Ema reverbera a negação do triunfo da ciência racionalista e sem alma, e assim recupera, no reino da alma, o heróico como trágico, feminino, ambivalente, contagiado pela imaginação, deslocando-o da dimensão do heróico épico unilateral representado

histrionicamente por Homais e Carlos, e arrogantemente pelas duas iminências que vêm tentar arrancar madame das “garras da morte”, os doutores Larivière e Canivet. Desse modo, o ego da “nova religião iluminista”, que “colocou razão e corpo acima de *eros* e de alma” (Hillman,1993:51) vê-se subjugado inapelavelmente por *eros*, alma, morte, destino e seu cortejo de imagens patologizadas. A escolha de Madame Bovary é assim também a história de um confronto, não por meio da ação heróica épica vitoriosa, mas pela reversão do pólo heróico épico ao seu oposto radical, por seu abrandamento na passagem para a alma a qual convoca imagens trágicas, desafiadoras da “ordem do fazer” (Hillman,op.cit.:140) e instituintes de uma ordem do ser.

PARÊNTESSES PARA A OUTRA MADAME BOVARY

A imagem da outra Madame Bovary, mãe de Carlos e sogra de Ema, está igualmente prenhe de significados, alguns deles já abordados anteriormente e que dinamizam antiteticamente com aqueles gerados no circuito de imagens da própria Ema, vindo assim propor uma outra *gestalt* sobre o mesmo fundo: o da educação de modo geral e, em particular, o da educação escolar. Madame Bovary mãe e sua pressurosa dedicação ao ego patriarcal mobilizam em mim algumas reminiscências acerca de algumas de minhas primeiras professoras primárias, as senhoras visíveis cujas mãos de ferro tocavam o cotidiano daquele lugar sem felicidade que era o grupo escolar. Tendo já feito referência aqui à necessidade de reconduzir o paradigma hegemônico aos seus limites por meio de uma feminização reequilibradora do mundo, reencontro essa perspectiva ao avesso quando convido a outra Madame Bovary, essa diligente senhora, a passear suas virtudes por meu texto. Frustrada pelo temperamento do marido na concretização de seu ideal de família pequeno-burguesa, ela passa a dedicar-se exclusivamente à função de principal agente e patrocinadora do sucesso do filho Carlos, a ser obtido por meio da educação. A primeira questão que assoma, quando divulgamos essa personagem tão familiar por meio das lentes ampliadas do mito é: em que a outra se diferencia de Ema e, em igual medida, em que ambas complementam-se?

Ao projetar a outra Madame Bovary sobre um cenário mítico não se pode evitar identificá-la por meio de seus aspectos negativos, ou seja, como imagem arquetípica cuja natureza e atributos rivalizam com o arquétipo do feminino aquático das ninfas por exemplo, ou de quaisquer outras figuras igualmente “vaporosas” facilitadoras de nossa compreensão do destino de Ema, pelo viés de sua educação. No sentido oposto dessas personificações fortemente impregnadas pelos valores da intuição, do sentimento e da imaginação, Madame Bovary mãe apresenta-se como um feminino hipercoagulador, papel que a consciência do ego patriarcal impôs à alteridade instável e polimorfa para assim expurgá-la de sua malignidade inata e adaptá-la à dimensão metódica da vida: aquela conduzida e organizado pela concepção tradicional do tempo representada por Saturno. No tocante à noção de coagulação do ego, cabe aqui remeter à etapa alquímica da *coagulatio* como “o processo que transforma as coisas em terra” (Edinger, 2005:101), análogo, na psique, à formação do ego, já que, como escreve Edinger (op.cit.:idem), “...para um conteúdo psíquico, tornar-se terra significa concretizar-se numa forma particular – isto é, *tornar-se ligado a um ego*.”

A coagulação do ego ou *coagulatio* alquímica segue-se à etapa da *solutio*, a qual (Edinger, op.cit.:71) “...provoca o desaparecimento de uma forma e o surgimento de uma nova forma regenerada.” Ema e Ofélia na literatura, as ninfas e as ondinas na mitologia, são personificações da *solutio*, são agentes da transformação; as duas primeiras, contudo, vivem a *solutio* como aniquilação, talvez porque, ainda segundo Edinger (op.cit.:75), “...o amor e/ou a luxúria sejam agentes da *solutio*”; talvez porque a *solutio* transformadora do feminino sempre represente uma ameaça para as formas fixas e vazias do ego individual e coletivo que ainda assim insistem em perdurar. As criaturas míticas representantes do feminino aquático, todavia, mantêm-se fiéis à própria ambivalência: podem aniquilar o ego excessivamente impermeável, fazendo-o submergir no inconsciente, como as ninfas que carregaram o herói argonauta Hilas consigo para o fundo do poço (op.cit.:74), mas sempre atuam no sentido de transformar o ego por meio do contato com algo mais amplo e abrangente do que ele, desse modo tornando-se via para sua renovação. O temor do herói de dissolver-se, de perder-se, de auto-anular-se (Neumann,1995:125) no ventre da Grande Mãe, essa poderosa imagem do “inconsciente, do não-ego, da inexistência, do poço sem fundo” em que Hilas mergulha, é razão suficiente para justificar a submissão e o estrito controle exercido sobre o feminino, no contexto sócio-cultural

do ego patriarcal. Afinal, como argumenta o texto do *Malleus Maleficarum*, parafraseado por Edward Whitmont (1991:143),

...as mulheres são basicamente movidas pela intensidade do afeto e da emoção. Seus extremos de amor ou ódio são gerados pelo ‘clamor da carne’, pela possessividade e pelo ciúme. ‘Mais carnis do que o homem’, elas são, na verdade, sexualmente insaciáveis, vãs, mentirosas e sedutoras; só buscam o prazer; inclinam-se ao logro premeditado para atingir seus objetivos.

Todas as características enumeradas acima poderiam ser facilmente identificadas, uma a uma, na personalidade da ondina possuída pelo próprio desejo que é Ema Bovary, porém não assentam de forma alguma sobre a figura sólida e prática da outra Madame Bovary. Entretanto a mesma problemática sócio-cultural que envolve a dificuldade de coagulação do ego em Ema - a qual se move exclusivamente ao sabor “do afeto e da emoção” -, condiciona igualmente a coagulação petrificante operada na outra Madame Bovary, que ela reduplica e aprofunda na educação de seu filho Carlos.

A operação alquímica da *coagulatio* resulta na produção de argila, que nada mais é do que a reunião contraditorial de água e terra nas proporções adequadas (Edinger, op.cit.:117) com o fito de produzir um material ao mesmo tempo plástico e consistente. Da perspectiva da metáfora alquímica que Jung propõe como imagem da individuação da psique, as polaridades representadas pela água em Ema e pela terra em sua sogra poderiam compor-se com o fito de favorecer o equilíbrio psíquico de ambas, como polaridades que são do arquétipo *puer-senex*, caso este não tivesse sido dissociado pelo crivo discriminador da racionalidade heróica em dois femininos auto-excludentes: um de natureza *puer*, rebelde, volátil e, por isso mesmo, maligno; outro, de natureza *senex*, obediente, confiável e portanto benévolo. Entretanto se a água dos sentimentos é território inegável do feminino, a terra também guarda com ele profundas analogias, na medida em que (Edinger, op.cit.:113) “...só se pode encarnar por meio de um útero feminino.” As correlações estabelecidas na cultura cristã ocidental entre o mal e a matéria reiteram os perigos de que a mulher é portadora por ser “mais carnal do que o homem”, afetada por sentimentos igualmente gerados “pelo clamor da carne.” A *coagulatio* como etapa da experiência da psique que caminha para a individuação está, nesse mesmo sentido, profundamente articulada com a natureza e as operações do feminino, mesmo porque ela depende da ação “(mergulho, batedura, movimento de espiral)” (Edinger, op.cit.:103),

processada tão somente no âmbito dos relacionamentos, mediados por um princípio essencialmente feminino: o da relação.

Madame Bovary mãe é expedita e eficiente na mediação de todas as ações que deveriam promover a coagulação do ego de seu filho de acordo com os padrões e valores sócio-culturais em vigor, nesse sentido auxiliando a escola da razão instrumental a transformar coral em pedra, a custo de seu próprio sacrifício pessoal. Sendo seu marido um “caso perdido” de *puer* incapaz de coagular uma persona burguesa respeitável, não surpreende que a mãe de Carlos opte por uma medida radicalmente profilática (portanto balanceadora) da atitude paterna na vida no filho, sendo que o método escolhido por ela consiste em submetê-lo à rígida e pragmática educação da razão instrumental. Ao fazê-lo, porém, a boa senhora comete um equívoco de trágicas conseqüências na vida do filho, porque, como reitera Edinger (op.cit.,118)

...os conceitos e abstrações não coagulam. Formam ar, e não terra. São agentes da *sublimatio*. As imagens do sonho e da imaginação ativa coagulam. Elas vinculam o mundo exterior com o mundo interior por meio de imagens análogas ou proporcionais e por isso coagulam o material que vem da alma.

Ao recusar a Carlos a integração dos aspectos positivos desse alegre e irresponsável *puer* paterno – a imaginação, a inclinação ao prazer, à aventura, à fruição da vida - sua mãe inadvertidamente atuou como um autêntico ventre devorador matriarcal, entregando seu filho à paixão desmedida pela polaridade feminina oposta, uma *anima* aquática na qual o ego mal coagulado de Carlos terminou por dissolver-se numa *solutio* negativa. Eficiente e esforçada sacerdotisa de Saturno, uma genuína Hera burguesa fiel a todas as convenções, Madame Bovary mãe e seu projeto de educação pragmática persistem ainda hoje, inspirando uma modalidade de cultura parental engajada na coagulação precoce do ego de seus filhos como única etapa de desenvolvimento psíquico de fato imprescindível para assegurar o futuro sucesso social e financeiro dos mesmos. No rebote, essa atitude unilateral tem gerado jovens possuídos pela compulsão à velocidade, à voracidade e à onipotência de *puer* descalibrado (Hillman,1999:41) – muito afeita a revelar a face de Tánatos em Eros -, o que não deixa de propor uma certa equilíbrio ao sonho parental saturniano de credibilidade profissional e estabilidade material, o mesmo que freqüentemente se atualiza nos jovens mais como competência para consumir compulsivamente do que para conquistar autonomia como fruto da individuação. Numa sociedade em que, como afirma Byington (2005:187), “o poder e a ética” atuam “a serviço do consumo”, para banalizar “...todos os valores culturais e fomentar

extraordinariamente as transgressões”, a atitude adaptativa de Carlos à furiosa educação coaguladora positivista patrocinada por sua mãe cede lugar, na contemporaneidade, ao comportamento oposto, do investimento em personas de adaptação determinadas exclusivamente por interesses pessoais e numa resistência atávica aos aspectos coaguladores positivos de Saturno (os limites, a duratividade, a civilidade, a previdência, a construção), bem como de afirmação de alguns dos aspectos negativos da coagulação saturniana (a frieza e a ganância, por exemplo, diretamente ligadas à compulsão da posse e do entesouramento).

Por conseguinte, a outra Madame Bovary convoca à cena também outras imagens do feminino saturniano, duas das quais já irromperam antes neste texto, relacionadas à educação escolar: a Medusa e o retrato de Rebeca. A primeira como metáfora do feminino promotor da petrificação do herói na persona que o imobiliza em si mesmo e o direciona exclusivamente para a busca dos próprios interesses, quando deveria sensibilizá-lo para os relacionamentos; a segunda, como figura da persona-simulacro, em que a supressão da aparência magnífica revela apenas o vazio existencial que se oculta por trás. Na esteira desta fantasia eivada de imagens reveladoras de um feminino que age contra sua própria natureza, pergunto-me e ao meu leitor: e a escola, como fica? Pois se ela é, por excelência e contingência, um território do feminino, como os melhores atributos deste podem ter se ausentado dela? É que, havendo pactuado com o projeto pedagógico positivista e apolíneo de afirmação do pensamento e do conceito em detrimento do sentimento e da imaginação, o feminino patriarcal renegou sua face noturna e lunar comprometida com a mediação dos relacionamentos, vinculada aos sentidos e aos ritmos do corpo, promotora da encarnação do espírito que se opera por meio da analogia e, nesse sentido, mobiliza a intuição, a fantasia e os sonhos para prover significados à consciência, assegurando maleabilidade ao ego em formação. A assunção de uma máscara diurna e eficiente como modelo de ego por esse feminino voluntariamente expropriado de suas qualidades balanceadoras da energia masculina resultou numa atitude tão submissa quanto ressentida contra a posição inferior a que o primeiro se viu reduzido, apesar de toda a dura disciplina de fortalecimento do espírito e desvitalização da alma a que se sujeitou. A melhor imagem que minha memória consegue recuperar desse estado de coisas é a dos retratos dos presidentes-generais da ditadura a encimar os quadros de giz das salas de aula do grupo escolar, assegurando indiretamente tanto a autoridade quanto a subserviência de suas representantes corpóreas, instaladas logo abaixo deles, sobre o tablado de madeira.

Assim a imagem da outra Madame Bovary expõe a cisão do feminino com trágica expressividade, mais ainda quando se relaciona antiteticamente com a imagem de Ema, mesmo porque ambas são igualmente trágicas. Por conseguinte, transitando da personagem literária à personagem mítica, essa espécie de Pietá burguesa cheia de energia e iniciativa para manobrar o destino alheio identifica-se miticamente com a Medusa, no viés de uma educação para o endurecimento e não para a coagulação. Segundo Edward C. Whitmont (1991:154), o termo “medusa” significa “governadora”: “...vê-la faz perder a respiração e nesse mesmo instante, quem a contempla transforma-se em estátua de pedra”. A imagem do aluno petrificado ante a professora medusina talvez se tenha tornado anacrônica por força da inversão processada ao longo dos últimos vinte anos na cena do cotidiano escolar, onde ultimamente os professores é que têm sido petrificados por seus alunos. A outra Madame Bovary não comunga esse aspecto medusino com minhas professoras primárias. Na obra de Flaubert, ela é movida pelo amor e o desejo de que o filho seja feliz, o que implica, no contexto, ser pródigo e socialmente respeitado. A petrificação literal exercida por minhas professoras, contudo, talvez seja bem menos danosa do que a que se oculta por trás das melhores intenções parentais.

Por outro lado, a governança da Medusa na escola parece decorrer de uma autoridade delegada pelo ego patriarcal à mulher também para aprisioná-la na sistematização burocrática do tempo cotidiano: ou seja, trata-se de um abono de valor duvidoso cujo ônus é a mutilação psíquica. De acordo com Whitmont (op.cit.:154-155), a instauração dessa governança é fruto da troca efetuada entre o feminino e o masculino patriarcal, na qual o primeiro “...abre mão do ameaçador poder de sua ‘lua escura’”, tornando-se “casto e humilde” e deixando “...de tentar o homem com o desejo lascivo e a paixão”, a fim de não “...dissolver a firme vontade masculina e tornar o homem impotente, lançando-o na voragem das transformações”. A governança do tempo é, sem dúvida, uma das mais importantes atribuições que o ego do patriarcado transferiu ao feminino, interditando-o de sua vivência particular e concreta do tempo como elemento cíclico, analógico, determinado pelos movimentos da Lua e da Terra, bem como pelas transformações do corpo feminino na menstruação e na gravidez. De qualquer maneira, muito embora tenha aprendido a servir ao Sol de Apolo em detrimento da Lua de Ártemis-Hécate, ou seja, a romper com sua genuína natureza para ser devidamente enxertada pelo modelo cultural e psicológico hegemônico, é a Saturno que esse mesmo feminino deve servir de fato.

A cisão do arquétipo do feminino – que Whitmont também ilustra com a imagem das deusas gêmeas polares babilônicas Inana e Ereshkigal – instaurou o reinado da Medusa na escola já nos séculos XIX e XX, quando à mulher foi permitido finalmente conquistar um espaço de atuação fora do lar, desde que este fosse diretamente vinculado à maternidade, como ocorre com o magistério. A escola tornou-se assim, historicamente, um refúgio para a mulher privada de sua “função transformadora crucial” (Whitmont, op.cit.:159), fazendo-a guardiã subalterna “da perfeição e da ordem saturnianas”, de seu saber seco e frio (Hillman, 1999:30). Por conseguinte, foi igualmente vetado a ela atuar como “serva do sagrado” - como sacerdotisa, profetisa, curadora e outras imagens da alma fiéis ao tempo interior e cósmico, aos ritmos corporais. Relegada à posição de assistente do ego patriarcal, de asseguradora da ordem metódica e cronológica que rege as rotinas da organização escolar, ela tornou-se a principal promotora da “eficiência egóica” (op.cit.:idem) e, portanto, uma poderosa aliada no desencantamento do mundo perpetrado pela educação familiar e institucional.

Apropriando as imagens do mito babilônico relatado por Whitmont, Inana, a virgem *hierodúlica* (serva do sagrado) (op.cit.:idem), a mesma que “...não se submetia a nenhum homem, mas, como soberana, agraciava o suplicante com a força renovadora da divindade através da união sexual com ele”, foi reduzida à função de governanta da “linhagem familiar patriarcal”, correlata da “boa parideira” cujo corpo estava limitado ao “uso” que dele fazia seu senhor, de quem ela era propriedade. Dessa maneira, “da vasta gama das qualidades femininas”, afirma Whitmont, “...somente conseguiram fazer-se aceitáveis ao ego patriarcal as qualidades maternas de provedoras e protetoras da vida” (op.cit.:idem). Destarte, impedida de pôr em movimento “a dinâmica transformadora do feminino” (op.cit.:156) que passaria a ser considerada, pelo prisma do patriarcado, como “capacidade transformativa de sobrepujar e devorar o masculino”, Inana transformou-se em seu oposto, Ereshkigal, sua irmã gêmea polar e negativa. “O outro lado de Inana” - a alegre, a amorosa, a ciumenta, a exibicionista, a apaixonada, a generosa, a ladra, nascida do mesmo arquétipo gerador de Ema Bovary -, Ereshkigal é aquela que “...está onde a energia é inerte e a consciência dorme enrodilhada, (...) onde a vida potencial encontra-se imóvel” (op.cit.:153): a outra Madame Bovary.

Ainda segundo Whitmont, na cena que a unilateralização da consciência do ego desencadeia, Ereshkigal irrompe tomada de fúria, medo da perda e auto-desprezo, figurando assim o “...buraco negro em que a energia é invertida e transformada”. Sua “fria indiferença e

alheamento” recusam “a proximidade, o relacionamento e até a piedade” (op.cit.:idem). No treinamento cultural e psicológico a que o feminino tem se submetido a fim de restringir a alma com os expedientes do espírito para corresponder às expectativas do patriarcado, cabe à mulher, e cada vez mais, investir numa *persona* que arremede o ego masculino, agindo “...abstrata e impessoalmente, como os homens costumam fazer” (op.cit.:151), ao invés de encarnar o princípio da relação nos grupos de que participa. A sombra dessa abstração e impessoalidade estranhas ao feminino expressavam-se freqüentemente como fúria e indiferença nas atitudes de minhas primeiras professoras; ou seja, ao invés de Eros, o deus das conexões, era Éris, a deusa da divisão, que se manifestava, revelando uma Ereshkigal nostálgica das qualidades perdidas de Inana.

A encarnação necessariamente mediada pelo feminino e canalizada pela Lua, a suprema regente dos ciclos e das transformações, não poderia se coadunar com o universo fixo das burocratas da educação, rígidas e pragmáticas profissionais do ensino contando os dias de trabalho à espera da sonhada aposentadoria (um projeto de senectude inspirado na face mais sombria de Saturno). O feminino pagou, pois, com a própria alma por sua adesão irrestrita ao ego masculino solar, na medida em que precisou incorporar os piores atributos de Saturno – o regente “frio, áspero, austero e adstritivo” (op.cit.:109) – para secar as emoções, cercear-se e enrijecer. Sem a intervenção do princípio da relação do feminino em sua formação, muitos professores simplesmente interditaram-se da possibilidade de se oferecerem como “figuras secundárias” de relacionamento humano aos seus alunos (Edinger, op.cit.:115), desse modo elevando-se acima da vida ao afirmarem seu compromisso unilateral com “conceitos e abstrações que não coagulam”, e amesquinhando sua vocação, ao argumentarem que “...isso não faz parte de minhas atribuições; não ganho para isso.” “Isso” talvez possa ser definido como a personalização do arquétipo (op.cit.:116) do mestre para o aprendiz, “...vinculada com o crescimento do ego, da consciência e da individualidade”. Muito embora tenha se mostrado eficaz para atualizar a frieza, a aspereza, a austeridade, a adstringência características de Saturno, a educação escolar positivista, calcada na supremacia do espírito racional da *sublimatio* sobre as imagens da alma coaguladora, não pôde apropriar-se da graça maior de Saturno para transmiti-la: a “corporeidade, compreensibilidade ou palpabilidade” (op.cit.:idem).

A outra Madame Bovary, assim como Ereshkigal, a Medusa e o retrato de Rebeca, constituem um respeitável panteão de deidades do feminino petrificante, fortemente vinculado a

minha própria cultura escolar. A fim de equilibrá-las, Whitmont convoca Palas Atena, “deusa da batalha ferrenha” tanto quanto “protetora das artes e da civilização” (op.cit.:151), heróica e portanto afeita à nossa natureza de filhos do Ocidente solar. Atena zela pela cultura e pela civilização, como também pelos heróis a quem se oferece como mentora, em especial, para nós, por Perseu, o herói capaz de gestos femininos em sua luta contra a Górgona (Whitmont,op.cit.:154). A imagem de Atena propõe, pois, a solução pelo paradoxo, diferentemente de Inana e Ereshkigal e das duas Madames Bovary, cuja polarização é sintomática de um feminino ressentido pela supressão irreparável (e inexequível) da alteridade. No julgamento de Orestes, ele mesmo dilacerado entre duas divindades polares, Atena acorre para conciliar Zeus (senhor da mente inspirada, representado por Apolo) com as Erínias (as aterradoras imagens arcaicas da necessidade); sua intervenção se dá através de *peithos*, a “arte da persuasão” (Hillman,1992:33), por meio da qual se lança mão das palavras com o fito de “afetar a realidade” e “co-mover as idéias, crenças, sentimentos, imagens, fantasia” (op.cit.:idem). A ambivalência de Atena possibilita-lhe transitar entre as polaridades para persuadi-las de negociar e assim operar “...a reconciliação, encontrando lugar e fornecendo imagens às necessidades motrizes” (op.cit.:32), como fez com as Fúrias no julgamento de Orestes ao torná-las “estrangeiras residentes” (op.cit.:42) da Acrópole. Hillman retoma Platão (op.cit.:idem) para dar a ver o modo como opera o acolhimento e transformação da alteridade expressos na conciliação ou tecelagem de Atena, referindo-se ao “...ato sistemático de entrelaçar os elementos; e sendo sua pessoa uma combinação de Razão e Necessidade, sua arte de combinar produz uma peça de tecido completa”.

Por conseguinte, mesmo sendo a “...doadora das rédeas e da canga e ‘da ciência dos números’” (Hillman, op.cit.:41, Atena também sabe alternar-se entre a filosofia e a tecelagem, é tão implacável quanto compassiva, protege a cidade e se prepara para a guerra, é virgem e mãe. A educação apoderou-se da imagem da coruja da sabedoria de Atena para simbolizar o magistério, fato que pode levar-nos a refletir brevemente sobre a polaridade menos conhecida dessa deusa, a qual Hillman (op.cit.:40) recupera como seu “lado Perséfone”, a pulular de imagens noturnas: Atena tem “...uma aparência de cavalo, como as Erínias; traz no peito a Górgona, aquela imagem aterrador de irracionalidade; seu animal, a coruja, é a sua ‘sabedoria’, mas é também o pássaro do destino, uma criatura noturna de grito agudo, que se pode situar entre as Harpias, as Sereias, as Queres, as Moiras – imagens aladas das

necessidades fatídicas.” Outra das inúmeras ambivalências de Atena diz respeito diretamente aos educadores e à instituição escolar: sem ter sido mãe, mesmo sendo virgem e sem prole, Atena é *Meter* (op.cit.:41). Para Hillman,

...a maternidade da consciência de Atena é institucional, uma maternidade de fraternidade não-religiosa, secular (*phratricai*). Para encontrar a Atena Mãe precisamos buscar as convenções dos homens que pensam de maneira semelhante, os padrões nomotéticos da ciência, do comércio, das profissões, do governo e de suas normas inevitáveis de inclusão e exclusão. Quando se examina a alma de um ponto de vista institucional ou quando ela é abordada segundo um pensamento e sentimento convencionais, a perspectiva atuante é a de Atena.

Como mentora e mãe da consciência, Atena providencia uma imagem de *coagulatio* pela proporção das partes opostas e assim propõe uma outra *gestalt* à educação em que “...a integração é a norma ideal” (Hillman, op.cit.:42). Tal norma implica, portanto e necessariamente, a anormalidade que está presente em toda a normalização (op.cit.:45). Assim, de Atena se espera que abra “o espaço interior” para a alteridade, por meio da “gradação das imagens” (op.cit.:42-43) enquanto exercício de analogia coaguladora que, neste contexto, a literatura e sua provocação à imaginação ativa proporcionam à consciência do ego. Por fim, para Hillman (op.cit.:42),

Ela é a função da mente que abre o espaço interior, a Deusa que garante o *topos*, de decidindo onde cada evento se situa em relação a todos os demais eventos. Ela é a mente como um recipiente de contenção, que normaliza a partir da organização interior.

Do circuito entre a empedernida propensão à organização exterior da vida que rege as iniciativas de Madame Bovary mãe e a ausência de limites internos que constitui uma forma de resistência de Ema ao mundo claustrofóbico de sua sogra, emerge uma imagem prenhe de significados para a educação e os educadores: a da coruja de Atena, que terminou engaiolada num símbolo hierático, gravado nos convites de colação de grau do magistério. Será dela que saltaremos agora em direção às imagens da angústia e da passagem do tempo que assombram o ego heróico e que alma e literatura convidam o leitor a enfrentar na imaginação e a integrar à consciência.

MADAME BOVARY E “AS FACES DO TEMPO”:

IMAGENS DO REGIME DIURNO E UM APRENDIZADO DA MORTE

A heroína, o tempo, o destino

As imagens afloradas em minhas leituras de *Madame Bovary*, como as que emergirão dos outros dois textos escolhidos, haverão sempre de mover-se como figuras sobre um fundo (o contexto modelado pela subjetividade), o qual atuará, por sua vez, como fator condicionante de suas homologias, também no sentido de inserir a universalidade que procede da urdidura teórica. Essas instâncias deverão entrelaçar-se, a fim de amplificar o percurso reflexivo subjetivo na direção do potencial transpessoal pedagógico da imagem arquetípica da literatura, para a transformação do sujeito e do mundo, por meio de uma educação que ensine a transitar entre as polaridades e a equilibrá-las, ensejando assim a plenitude do humano. Todavia e ainda que eu me balize aqui por elementos da Arquetipologia de Durand com o fito de dar a ver algumas dessas imagens, é sempre como leitora que as persigo e procuro iluminar, consciente de meu direito de encontrar o que ponho no que leio (Vargas Llosa, 1989, 51).

Viver a morte na alma implica entrar em contato com as imagens que a morte mobiliza fora da instância auto-defensiva e maníaca do ego. Viver a morte, o tempo, o destino, o fracasso por meio de imagens arquetípicas projetadas na experiência vicária de transformação de uma personagem literária é, como argumenta Hillman (1993:87) abrir-se para “o sentido trágico da vida”, no qual “... a morte extingue o meramente pessoal e transporta a vida para a chave heróica, onde soa não apenas a aventura, a experimentação e o absurdo”, mas igualmente a consciência do trágico, que se instala justamente através da “consciência da morte”. Se persistirmos a olhar, como vimos fazendo até aqui, a história de Ema sobre um fundo mítico, constataremos que Flaubert mobiliza, por meio das imagens arquetípicas que sua narrativa ativa e processa, alguns elementos claramente reconhecíveis, já referidos, do arquétipo do herói no feminino, herói da resistência, cujo combate é guerrilheiro e corrosivo da convenção heróica solar e corrompida que o submete ditando as regras e punindo os eventuais desvios. Como imagem do arquétipo cindido, excludente de uma de suas polaridades, essa faceta oprimida do heróico, tão bem expressa pelo feminino que luta por individualizar-se e para individuar,

termina por ser escamoteada pelo rosto coletivo do herói triunfante que a desqualifica para fortalecer-se e, assim, estabelece com ela uma dinâmica na qual o par regulador acaba por tornar-se modelo totalitário e desfigurante. É nessa medida também que Ema Bovary identifica sua trajetória com a de outras heroínas trágicas clássicas, aquelas que, como sugere Hillman (1993, 88) “anseiam por uma transformação rápida” como “... reação tardia de uma alma entrelaçada, que não se transformou à medida que prosseguia”, porque foi deliberadamente impedida de fazê-lo. Para Ema, a morte força a transformação e abre caminho para uma transcendência como possibilidade de imanência, ou seja, por meio da narrativa, do mito.

Mais além, contudo, do sentido corrente de herói e heróico, a visada de Durand, ao estabelecer as estruturas de sensibilidade como modos de construir o trajeto antropológico, na convergência de circunstância e eternidade, de cultura e natureza, de indivíduo e coletivo, amplia e modula nossa compreensão da condição heróica, na medida em que inscreve essa dimensão da experiência humana em imagens que lhe conferem outros valores e significados que não os usuais, especialmente reveladoras, mesmo porque o arquétipo do herói tem sido expropriado, apropriado, processado e diluído, como imagem, pela cultura de massa, a ponto de, muitas vezes, reduzir-se ao mero estereótipo.

Para Durand (1997:67), os esquemas da sensibilidade heróica promovem a antítese a que já fiz referência, a partir da polaridade luz-trevas. Ao longo de toda a narrativa flaubertiana, constatamos esse “maniqueísmo das imagens diurnas” na construção de uma série de polaridades correlatas à central, tais como mania-depressão, vida-morte, imaginação-realidade, rotina-aventura, literatura-vida, mentira-verdade etc., entre as quais o trajeto antropológico das personagens se processa, em especial o de Ema. Desse modo, *Madame Bovary* inscreve-se, juntamente com toda a literatura do Ocidente, de acordo com Durand (op.cit.:194), na mais pura tradição do dualismo platônico, em sua busca de transcendência e tendência à “polêmica dualista”. As imagens exaustivamente coletadas e organizadas pelo autor em torno de seus respectivos eixos antropológicos aparecerão aqui encenadas no texto e, desse modo, contaminadas pelos climas e humores da narrativa de Flaubert, tanto quanto postas em relação numa experiência de leitura, a minha própria, que atualizou e persiste atualizando, ao sabor da experiência, suas próprias cenas e humores.

A primeira parte da obra *As estruturas antropológicas do imaginário*, de Gilbert Durand (1997), é dedicada a inventariar e detalhar *As faces do tempo*, esse pai devorador dos próprios

filhos, de suas obras e propósitos, e que se revela, no seio da estrutura de sensibilidade heróica condicionada pela dominante postural, por meio de imagens de natureza igualmente devorante e ameaçadora, as quais dão passagem aos significados que tocam nosso destino mortal e a angústia que o confronto com ele deflagra, mesmo porque o ego não pode suportar a possibilidade de sua extinção. A sensibilidade heróica precisa, portanto, combater o tempo, “vencê-lo”, negociar adiamentos com ele, “matá-lo” enfim, ainda que simbolicamente (Whitmont, op.cit.: 110). Dos símbolos teriomorfos (da animalidade), passando pelos nictomorfos (da escuridão) e finalizando com os catamorfos (da queda), Durand inventaria um vasto repertório de imagens coletivas que visam equipar o sujeito para o enfrentamento heróico do tempo, do destino e da morte, no sentido da construção e manutenção do ego num meio-ambiente hostil, por meio dos arquétipos do animal, da noite e da queda.

Escolhi seguir a trilha das *Faces do tempo*, as quais são, para mim, as que melhor dão a ver os relances do intercâmbio entre o ego e a alma, no contexto deste trabalho, bem como alguns aspectos do feminino trágico. Elas escancaram-se em *Madame Bovary*, pondo em circulação imagens que apresentam a morte no contexto dessas três categorias arquetípicas, ensinando ao leitor um caminho criativo para relacionar-se eufemisticamente com a angústia que ganha sentido por meio da consciência do trágico no mundo. O ego clama por trajetividade na busca de seu destino, de sua individualidade, de sua função legítima no coletivo, numa palavra, de sua individuação. O ego de Ema insurge-se, passando da imaginação ao ato, contra as restrições do real restrito e controlado, por meio das forças do imaginário, o qual, de acordo com Hillman (1993, 90), cria “variedades ilimitadas para vivenciar a morte”. Durand circunscreve essas variedades como as imagens das *Faces do tempo*, ordenando-as nos três conjuntos de símbolos já mencionados. Segundo Hillman (op.cit., 88), “... cada vez que experimentamos essas imagens e um novo ciclo de sofrimento se inicia, cedemos um pedacinho de vida e passamos pela perda, o pesar e o luto”, aos quais se seguem “a solidão e o vazio”. Todavia, ele prossegue, “a cada vez” que vivemos essa experiência, “algo se mobiliza”, no sentido de que aprendemos mais acerca da ambivalência em nós e no mundo, e de nossas próprias possibilidades de trajetividade e transformação.

Aos treze anos, quando eu ainda não fora apresentada aos aspectos mais terríficos da vida, foi profundamente pedagógico experimentar o enfrentamento do gigante do coletivo e de sua ameaça de aniquilação, na imaginação e na alma, pela mediação propiciada por Ema

Bovary. A fase da vida em que travei contato com sua história terá sido fundamental, creio eu, para que tais imagens arquetípicas fossem intensamente atualizadas em minha experiência e experimentadas na imaginação e, desse modo, não interpretadas nem exorcizadas de seu poder de maravilhamento (Hillman, 1989:76). Tanto é assim que as três obras que selecionei para esta etapa do trabalho dizem todas respeito ao mesmo período de minha vida, época na qual, se meu ego já fosse senhor de uma maturidade emocional e de um repertório intelectual suficientes para incorporá-las em algum “sistema de símbolos” antes que essas imagens pudessem mostrar-me “sua face”, como defende Hillman, talvez muito desse poder educador encantador se tivesse diluído na racionalização interpretativa e as obras e suas imagens não tivessem motivo para distinguir-se de outras, como o fizeram.

Infelizmente, a escola “despotencializou o poder da imaginação” (Hillman, op.cit.:idem) em relação a quase todos os livros que li “paradidaticamente” (à exceção de *Cazuza*, de Viriato Correia e incluídas algumas das obras de Machado de Assis), textos aos quais até retornei mais tarde, porém já interditada da mesma candidez do olhar. Ou seja: na mesma idade, o mesmo olhar filtrado pela educação escolar não soube sugar dos livros o sumo que a liberdade de ler os fazia desprender naturalmente. Os heróis que eu escolhia livremente ensinavam-me a coagular um ego permeável, no qual a alma era uma perspectiva imprescindível para a conquista da consciência, ao contrário dos heróis que a escola referendava e que estavam a serviço da própria escola e de seus conteúdos, não de minha educação.

Buscando subsídios para uma compreensão mais ampla da sensibilidade heróica e de seu expedientes para haver-se com a morte, o destino e o tempo, sensibilidade calcada na construção do ego-herói, recorri a Bruno Bettelheim (1979: 27), para quem “... explicar a uma criança porque um conto de fadas é tão cativante para ela, destrói, acima de tudo, o encantamento da estória, que depende, em grau considerável, da criança não saber absolutamente nada porque está maravilhada”. De acordo com Bettelheim, autor preocupado em conferir à linguagem simbólica dos contos de fadas um poder que pertence à esfera da formação dessa estrutura de sensibilidade em particular, a explicação da imagem, ou seja, aquilo que Hillman (1999:206) define como “dar à imaginação significados interpretativos”, “pensar alegoricamente”, resulta numa “... perda do potencial da estória em ajudar a criança a lutar por si só e dominar exclusivamente por si só o problema que fez a estória significativa para ela”. Quando li *Madame Bovary*, eu já deixara, como afirmei, de temer os gigantes dos

contos de fada, mas igualmente já aprendera que o mundo estava sob o domínio de gigantes muito mais poderosos e terríveis, entre eles a escola. Como então confiar nos heróis sancionados por esses “lugares do reprimido” da infância (a escola, a igreja...) (Hillman, 1989:130), já que o herói me parecia exatamente o contrário disso?

Na esteira da reflexão de Bettelheim (op.cit:14), elaborada a partir da visada psicanalítica, a literatura fala “...ao ego em germinação e encoraja seu desenvolvimento, ao mesmo tempo em que alivia pressões pré-conscientes e inconscientes”, conferindo expressão ao inconsciente, “... mostrando caminhos para satisfazê-lo, que estão de acordo com as requisições do ego e do superego”. Evidenciando sua abordagem pedagógica essencialmente heróica (e necessária para o estabelecimento do ego no mundo) dos contos de fada, o autor (op.cit.:14) sustenta que a mensagem que estes transmitem à criança é de que

... uma luta contra dificuldades graves na vida é inevitável, é parte intrínseca da existência humana – mas que, se a pessoa não se intimida, mas se defronta de modo firme com as opressões inesperadas e muitas vezes injustas, ela dominará todos os obstáculos e, ao fim, emergirá vitoriosa.

Nada mais heróico do que isso, salvo que se trata aqui de um heroísmo triunfante, privilegiado pelo gênero literário do conto de fadas e pela abordagem da psicanálise. Na trajetória de Ema Bovary, estão também presentes os componentes da busca pela afirmação do ego no mundo, da luta contra as dificuldades da vida, da recusa da intimidação diante dos gigantes do coletivo, da defrontação com os obstáculos, levando, contudo, à destruição, e não ao triunfo do ego. É claro que, neste contexto, as aproximações entre os dois gêneros (o conto de fadas e o romance) são irrelevantes, mas a reflexão de Bettelheim ganha relevância por sua defesa do contato da criança com a literatura, a fim de formar e fortalecer o ego por meio das imagens da sensibilidade heróica.

O problema manifesta-se quando o processo de formação e o fortalecimento do ego - no mais, absolutamente necessário para que o sujeito se constitua na relação com a alteridade - transborda para fora dos próprios limites e se torna tão unilateral em sua afirmação exclusiva de uma das polaridades da antítese que só pode atuar de modo fundamentalista, ou seja, por meio da afirmação exclusiva do eu heróico e da negação da polaridade excluída. Segundo Hillman (1989, 89), “o fundamentalismo serve ao mito do herói” porque “fornece princípios fundamentais” monovalentes e excludentes - “palavras, verdades, direções” -, a fim de construir um “ego forte”. No viés dessa reflexão de Hillman, o investimento na construção desse ego

privilegia, para Edward Whitmont (1991:111), “...o autocontrole pela repressão dos impulsos e dos sentimentos” que vêm a constituir o pólo reprimido. No âmbito desse sistema, portanto, é compreensível que “o fracasso e a derrota” não possam ter qualquer “significação positiva” no processo da educação voltada exclusivamente à construção egóica, visto que “...sofrer e fracassar são vergonhosos e expressões do erro e do pecado”, e portanto “...os erros devem ser evitados sob todas as circunstâncias”, sendo assim erradicada “a possibilidade de experimentar e aprender” com eles (op.cit.:114).

Como sugere o próprio Bettelheim, do herói freudiano espera-se que supere os obstáculos e saia vitorioso ao final. Para que isso ocorra, ele estará voltado, durante a primeira metade de sua vida, ao fortalecimento do ego, de acordo com a abordagem de Otto Rank (apud Segal, 1990:xii), conquista que “...envolve o estabelecimento do sujeito como pessoa independente no mundo externo”, independência que “...se expressa concretamente na conquista de um emprego e de uma companheira” e que resulta “...tanto de sua separação [do herói] dos pais, quanto de sua capacidade de dominar seus instintos”, reorientando-os para “padrões socialmente aceitáveis” de comportamento. Trata-se, portanto, de um herói cuja vitória é, em si, a estruturação de um “ego forte” (do qual ele mesmo é imagem), condicionada pela desmobilização da ameaça do feminino representado pela mãe, pela “superção do pai” (Neumann, 1995:121) e pela subsequente conquista do mundo externo, configurando-se assim um trajeto antropológico de itinerário claramente definido. A façanha heróica, nesse modelo, corresponde a ser aprovado no “teste da felicidade”, o qual, para Freud (apud Segal, op.cit., xiii), resume-se à “capacidade de trabalhar e amar”, ou seja, ao triunfo nas lutas inevitáveis contra as dificuldades da vida, de que fala Bettelheim.

O herói freudiano é, portanto, imagem capital na construção do “ego ocidental”, tornado monstruoso e supremo por sua auto-afirmação como “princípio de unidade e unificador” (Hillman, 1989:89). Para Whitmont (op.cit.:110-102), assim como para Durand, o ego heróico sustenta-se com base no “conflito entre valores opostos”, ou seja, a antítese, por meio da qual tudo o que é ego deve ser aceito e amado, e tudo o que é não-ego “deve ser combatido e destruído”. Nessa mesma instância, a vontade do ego “dirige seu poder contra o não-ego” (op.cit.,idem), cabendo ao herói combater o dragão da diferença com eficiência e pertinácia, subjugando toda a diferença ameaçadora, representada pelo feminino, a alma, a imaginação, o inconsciente (no qual a diferença habita e os dragões são engendrados). De acordo com

Neumann (op.cit.:122), “... foi a identificação do ego com o lado masculino da consciência que primeiro estabeleceu a divisão psíquica em opostos, o que permite que o ego enfrente o dragão do inconsciente”, sendo “... uma das partes do mito da luta do herói com o dragão, a conquista ou assassinato da mãe.” O feminino é, destarte, literalmente identificado com o dragão devorador do herói, essa imagem urobórica do inconsciente maternal (op.cit.:123), devendo, portanto, ser temido e combatido pelo elemento masculino.

Na ordem heróica que o imaginário do cristianismo ocidental instaura no mundo, o feminino passa, como já dissemos, a encarnar a própria origem do mal. O modelo heróico permanece, nesse contexto, restrito à esfera do patriarcado, como espaço privilegiado de exercício dos valores do masculino, tanto assim que Freud e Rank silenciam quanto à condição heróica da mulher. A polaridade da antítese que o feminino representa chega, todavia, a aturdir Freud (Whitmont,op.cit.:142), que ousa expressar sua confusão e impotência ao formular “a grande pergunta (...) nunca respondida, apesar” de seus “trinta anos de pesquisas (...): o que quer a mulher?” Flaubert responde à dúvida freudiana por meio de sua personagem mais importante, aquela que o levou ao tribunal para enfrentar, em meio a um escândalo público, o conservadorismo patriarcal do Segundo Regime: a mulher quer querer. Assim não surpreende que ele mesmo tenha terminado por confundir-se de maneira tão radical com sua personagem, a ponto de ter-se tornado também personagem de um escândalo.

O herói junguiano, por seu turno, tal como apropriado por Joseph Campbell (apud Segal, op.cit.:xvi), permanece igualmente restrito à condição masculina, porém, ao contrário do freudiano, é de natureza introvertida, exercendo seu heroísmo na segunda metade da vida, quando se vê envolvido numa demanda de caráter interno. Depois de ter passado a juventude enfrentando e vencendo os monstros do mundo exterior, cabe a ele conquistar o inconsciente, o não-ego, e integrá-lo à consciência, a fim de deslocar o centro de sua vida do ego para o *self*. Para Whitmont (op.cit.:98), contudo, “o conceito de um *self* unificado, de uma personalidade *eu*” é correlato, em psicologia, do “conceito do Deus único” em teologia e, nessa medida, tende a deificar o ego, ou seja, “os aspectos conscientes da experiência”, bem como a negar “a multiplicidade de aspectos e complexos pré-ego-conscientes dos quais ela mesma emergiu”. Na mesma direção, para Hillman (1989:90), “... quando os junguianos usam o termo *self*, eles não podem evitar de cair na antiga estrutura *senex* monoteísta da unidade e da centralidade”. Isso posto, percebe-se que, na leitura junguiana do modelo heróico que norteia a visão de Campbell,

persistimos vivendo “dentro do mito da unidade” (Hillman, op.cit, 89), sendo pois “...forçados a obrigar a psique a obedecer ao princípio da unidade e ao unificador”, seja ele representado por ego ou por *self*.

Ainda no âmbito do esquema heróico descrito por Campbell (1993:111), a mulher aparece, no trajeto do herói, em primeiro lugar incorporada na imagem da “Rainha-Deusa do Mundo”, com quem o primeiro se une ao final de sua aventura num casamento místico triunfante (*hierógamos*) que enseja a reunião de ego e totalidade. Ela emerge assim, segundo o autor (op.cit.:17), como figura da vida, “da totalidade do que pode ser conhecido”, como “guia para o sublime auge da aventura sensual” com quem o herói aprende a romper com a tirania egóica. Se para Freud uma das instâncias do “teste da felicidade” é que o herói encontre uma companheira, mesmo que esta apareça elevada à condição de deusa, no modelo de Campbell, a mulher persiste coadjuvando o herói, restrita a atuar numa etapa específica de seu desenvolvimento. Em *O herói de mil faces*, Campbell chega a fazer menção a uma jovem que, “por suas qualidades”, corresponderia ao “aventureiro”, ou seja, ao herói, citando Psique como exemplo dessa heroína que cumpre duras tarefas que a qualificam a unir-se ao seu “celeste marido” (op.cit.:119).

A forjar uma antítese para a deusa benevolente e a proverbial “mulher virtuosa”, a mulher emerge, em Campbell (op.cit.:121), também “como tentação”, cujo chamado arrasta o herói à perdição. Nesse papel, ela vem constelar imagens como a do dragão devorador do herói, da Dalila⁵ sedutora-castradora de Sansão (Neumann, op.cit.:125), da Jocasta, “mãe luxuriosa e incorrigível, afetada pelo incesto e pelo adultério”, todas opostas à da “prudentíssima Virgem (...), luminosa como a manhã” (Campbell, op.cit.:120). Como representante do não-ego demoníaco, de “quadris irresistíveis e seios palpitantes” (op.cit.:120), ela representa os “poderes impessoais” que, ao ameaçarem o “predomínio da personalidade individual” (Neumann, op.cit.:127), põem o ego em risco e podem levar o herói à derrota. E aqui encontramos uma senda por onde enveredar em companhia de Ema Bovary, na convergência com o universo heróico e suas imagens estruturantes.

⁵ Dalila, cujo nome quer dizer ramo de palmeira, árvore sagrada de Ashera, a Lua, o astro da noite, nefasto, assim que os povos bárbaros, agora civilizados, agricultores e-ou urbanos, o substituem pelo astro do dia, trocando a vida bárbara pela culta. Sansão: o deus-sol (do hebraico Sehmesh – sol: Sishmsh ôn), cujos cabelos fulvos crescem de novo, à maneira do dia que se sucede à noite (Mitos da Religião, SP, Madras, 2004)

Whitmont (op.cit.:143) concede foco a uma imagem bastante significativa para este contexto, quando se refere a um certo “congresso de ginecologia”, organizado no início do século XX, no qual “... foi seriamente debatida a questão de se as mulheres teriam ou não sensações sexuais”. A conclusão dada por “consenso majoritário” foi de que “a boa mulher não tem qualquer sensação sexual”, afirmação que Flaubert já comprovara em *Madame Bovary*, visto que Ema estava longe de poder ser considerada uma “boa mulher”, de acordo com os padrões patriarcais tão “misóginos e andrólatras” (op.cit.:144) quanto os que inspiraram, séculos antes, os inquisidores-autores do *Malleum Maleficarum* (O Martelo das Feiticeiras), o famigerado manual “... compilado pelos frades dominicanos (...) como padrão de julgamento para condenar as bruxas” (Whitmont, op.cit.:143). Ou seja, muito embora ostentasse orgulhosamente os termos de sua vitória irrestrita da Razão sobre a Religião, a versão iluminista revista e ampliada do ego patriarcal ocidental em vigor no século XIX não podia, entretanto, fugir dos mitos reprimidos em seu próprio inconsciente, submersos, reelaborados e devidamente retornados à consciência sob as roupagens da ideologia positivista da objetividade do discurso científico, mitos que engendraram “tendências religiosas afirmadoras do ego patriarcal” (op.cit.:143) desvalorizadoras do corpo, da natureza, da imaginação.

É assim que, muito antes de ser destruída, Ema já fora condenada por uma inquisição mais sutil e asséptica, porém não menos implacável do que aquela que condenou as bruxas e os hereges à fogueira. Sua imagem antitética do herói solar, deve ser, pois, na perspectiva do herói de Campbell, a da tentação escura do feminino. Dessa maneira, ela encarna a mulher bela, sonhadora, insatisfeita, elegante, leitora, amante das coisas belas e do amor, “estragada” por uma educação inadequada para a sua classe social, deslocada num mundo sem imaginação que ainda considera o prazer sexual feminino como pecado e a mulher como a encarnação do “clamor da carne” (op.cit.:144), ou seja, como veículo desse pecado e causa do fracasso do herói. Assim, Ema é culpada não de mentir ou roubar ou de cometer adultério, num meio em que todos os homens respeitáveis o faziam com desenvoltura e sem correrem qualquer risco, mas ao contrário, afirmando, por meio desses expedientes, sua virilidade e valor pessoal. Ela deve morrer porque rejeita a inserção nesse padrão restrito, porque se recusa a mutilar-se a fim de caber no *metron* acanhado que lhe foi designado, porque anseia instituir-se como sujeito, como fruto de um trajeto próprio, e não de um itinerário de acompanhante, designado a priori pelo coletivo. Como Fedra, Antígona, Cassandra, Medeia, Clitemnestra, Ema não apenas

desafia concretamente a norma patriarcal, mas também o faz em sua imaginação, desse modo impondo, por meio de imagens subversivas, seu prazer, seu desejo, sua liberdade, sua fúria de viver enfim, a uma sociedade burguesa que desprestigia esses valores porque sua portadora é uma mulher. Como sugere Vargas-Llosa (op.cit.:20),

A rebeldia, no caso de Ema, não tem o mesmo semblante épico que no dos heróis viris da novela oitocentista, o que não a torna menos heróica. Trata-se de uma rebeldia individual e, na aparência, egoísta: ela violenta os códigos do meio motivada por problemas exclusivamente seus, não em nome da humanidade, de uma certa ética ou ideologia. É porque sua fantasia e seu corpo, seus sonhos e seus apetites, se sentem oprimidos pela sociedade, que Ema sofre, é adúltera, mente, rouba, e, finalmente, se suicida.

Do mesmo modo que as heroínas trágicas, de cuja seiva mítica o romance de Flaubert se nutre, Ema não nasceu para enquadrar-se no papel da consorte-troféu do herói freudiano ou da deusa que recebe o herói junguiano de Campbell para coroar-lhe o ciclo, tampouco para identificar-se com Psique que, ao final de suas árduas tarefas (todas bastante femininas, por sinal), vê-se premiada com um “celestes marido”, encarnando, no feminino, uma heroína triunfante. É apenas pela morte desencadeada pela vaidade que Ema e Psique espelham-se. E já que o desejo da primeira por tornar-se um sujeito é, de saída, pecaminoso, só lhe resta encarnar o não-eu, a tentação, a fêmea “mais amarga que a morte” (Whitmont, op.cit.:143), porque ousa ser mais carnal do que os homens, mover-se pelo sentimento e pela emoção, buscar o próprio prazer, premeditar para atingir seus objetivos, em referência a apenas quatro dos itens incluídos pelos autores do *Mallus Maleficarum* na extensa lista de pecados do feminino. No regime diurno de imagens, de natureza antitética, Ema, como Lilith, as sereias, as ondinas, as “vamps” e as feiticeiras medievais, encarna, para a sensibilidade heróica, a antítese em si - “o fundo de trevas, sobre o qual se desenha o brilho vitorioso da luz” (Durand,1997:69) -, mesmo porque “... para o ego e o elemento masculino, o elemento feminino é sinônimo de inconsciente e não-ego e, portanto, de trevas, inexistência, vazio, poço sem fundo” (Neumann, 1995:124). Pela via defensiva da negação do feminino, a estrutura de sensibilidade que sustém a cultura ocidental desconecta-se sistematicamente de sua alma e perde “sua relação com a morte e com o mundo das trevas”, substituindo-a por “um fanatismo pela vida”, que é marca da consciência ocidental (Hillman, 1995:48).

Imagens teriomorfas em *Madame Bovary*

A literatura, esse inesgotável acervo sócio-cultural vivo de imagens arquetípicas, não cultiva o fanatismo egóico pela vida que caracteriza o *logos* científico, mesmo porque aquilo que o ego rejeita, por não ser capaz de reconhecer, em especial “a morte e o mundo das trevas”, a literatura, fiel à alma, toma para si, seja “desordem, anormalidade, sofrimento”, propondo outras maneiras de “experienciar e imaginar a vida”, também de uma “perspectiva deformada e aflita” (Hillman, 1995: 71), ou seja, depressiva. A literatura assume assim uma perspectiva pedagógica e terapêutica que brota de sua condição de *logos* da alma e em seu território de linguagem que quer espelhar a alma: (1) “‘fantasia’ e ‘realidade’ trocam de lugar e valor”; (2) “a fantasia nunca é mentalmente subjetiva, mas está sempre sendo vivida e encarnada”; (3) tudo aquilo que é físico “ou literalmente real é sempre, também, uma imagem de fantasia” (Hillman, op.cit.:49). Destarte a literatura cultiva a alma quando propõe o ato de imaginar como método de um aprendizado do viver e assim oferece um “caminho através do mundo”, não “para além dele”, como na máxima de Wallace Stevens (apud Hillman, op.cit.:54), ensinando a encarar a dor, o sofrimento, a doença, não mais como antíteses de prazer, alegria e saúde, mas numa perspectiva oximorônica de trajetividade. Ao enredar o sujeito na complexidade ambivalente e polimorfa do mundo, sem pretender desembaraçá-lo dela ou desembaraçá-la para ele por meio da explicação lógica, a literatura subverte os valores corriqueiros, colocando o leitor diante da morte em meio ao prazer do texto, seja através da recuperação da memória individual, seja abrindo caminho para a dimensão arcaica do mito. E as instâncias da memória individual e coletiva movem-se inapelavelmente “para baixo”, como afirma Hillman em relação à psicologia arquetípica, ou seja, na direção da alma, o domínio das imagens e dos mortos, o reino dos deuses ctônicos que a consciência banuiu de seu mundo luminoso, lícido, asséptico.

Ainda segundo Hillman (op.cit.:55), “... imaginar significa libertar os eventos de sua compreensão literal para uma apreciação mítica”, o que implica suspeitar da perspectiva objetiva e redutora da realidade, “do nível dado e ingênuo dos acontecimentos” e “explorar seus significados sombrios e metafóricos para a alma”. Desse modo, se o ego hipertrofiado ensina a buscar a vida a qualquer preço, compulsivamente, ainda que reduzindo-a a algumas de suas partes, iludido que permanece acerca da eficiência de seus mecanismos de controle da realidade

e de suas estratégias antitéticas de neutralização da alteridade, a alma ensina a morrer, ou seja, a relacionar-se com a alteridade na imaginação: desordem, sofrimento, doença, depressão, fracasso, morte, esses perpétuos e renegados companheiros no trajeto. A literatura configura-se como um conhecimento complexo, quando propõe uma realidade oximorônica para o homem oximorônico, entretecendo o bem e o mal de que ambos são igualmente portadores.

Segundo Morin (2000:48), é por esse motivo que a literatura, tal como o cinema, pode tornar-se uma escola “da descoberta de si”, em que o sujeito reconhece “sua vida subjetiva na dos personagens de romances ou filmes”, de modo que “... livros constituem ‘experiências de verdade’, quando nos desvendam e configuram uma verdade ignorada, escondida, profunda, informe que trazemos em nós”. Na esteira dessa reflexão, a leitura de *Madame Bovary* pode encaminhar à compreensão, quando rejeita a explicação e passa do caso à história, propondo um modo complexo de conhecimento, o qual, por sua vez, pressupõe o reconhecimento do ego “de que há algo de incompreensível” sempre presente (Morin, 2005:124); algo que escapa à racionalidade, às operações redutivistas da cognição e que, assim, ajuda a engendrar “... a consciência dos desvios que permitem a cada um resistir à correnteza e dela escapar” (op.cit.:idem), como fez Ema e como faz o leitor, partindo de uma perspectiva metafórica, numa dimensão poética da experiência que a auto-destruição da personagem em sua demanda por transformar a realidade lhe propicia. O trajeto de *Madame Bovary* desenha assim “...o fundo das trevas sobre o qual se desenha o brilho vitorioso da luz” de que fala Durand, brilho cegante do Racionalismo oitocentista, e é característico da primeira grande parte antitética das duas que constituem o Regime Diurno da imagem, que Durand designa como *As faces do tempo* e onde ele insere as imagens de “valoração negativa”.

“Terror diante da mudança da morte devoradora, é assim que aparecem os dois primeiros temas negativos inspirados pelo simbolismo animal”, escreve Durand (op.cit.:89), mesmo porque é o animal “... o que agita, o que foge e que não podemos apanhar, mas também o que devora, o que rói” (op.cit.:90). As imagens teriomorfas em *Madame Bovary* dizem respeito à fuga do tempo e ao seu aspecto devorador e, ao enveredar por essas imagens, deparei-me com Hécate, a deusa da lua e a carta da Lua no *Tarô mitológico* de Liz Greene e Juliet Sharman-Burke (1992), a mesma divindade que, na mitologia grega, aparece como a senhora dos cães. No referido tarô, Sharman-Burke retrata Hécate como uma mulher com três

faces, secundada por um galgo tricéfalo, ambos como a lua, e este último numa alusão a Cérbero que, todavia, era um mastim.

A imagem de Hécate, a senhora dos cães, acompanhada de um galgo, leva-me à pequena galga de Ema, Djali, nome emprestado da corça de estimação da cigana Esmeralda, a personagem romântica de Victor Hugo, em *O corcunda de Notre-Dame*. Nome que também ecoa o de Djalioh, o homem-macaco do jovem Flaubert, como que a sugerir que a galga de Ema era, em certa medida, uma imagem de seu instinto, de seu impulso animal domesticado. Na companhia de Djali, Madame Bovary vagueia pelo campo mergulhada em solilóquios e devaneios, sentindo-se ela mesma a personagem de um romance, a narrar-se para, quem sabe, modificar seu destino, num tempo em que já não parece haver mais esperança de encontrar o amor no casamento com Carlos. “Mas, meu Deus, para que me casei?”, Ema se perguntava perigosamente nesses passeios, enquanto “... o tédio, aranha silenciosa, ia tecendo a sua teia na sombra de todos os cantos do seu coração” (Flaubert,1970:40). O tédio é o sentimento enganoso do tempo que não quer passar, exacerbado, no caso de Ema, pela rotina da vida na província onde “nada acontece” e onde a existência “não dilata o coração, nem desabrocha os sentidos” (op.cit.:idem). Mas o tédio também pode ser igualmente o solo pantanoso onde o devaneio viceja.

O tempo, porém, só faz ludibriar Ema, enquanto esta inveja Djali em seu movimento a correr livre pelos campos, sem aflições. A galgazinha haverá de fugir no lugar de sua dona, ao destino doméstico que ambas temporariamente partilham, desaparecendo a meio caminho da mudança de Tostes para Yonville, mudança na qual Ema põe suas esperanças, pois “... ela não podia acreditar que as coisas pudessem surgir sempre iguais em lugares diferentes; e uma vez que a parte já vivida fora má, tinha esperanças de que a que lhe restava viver havia de ser melhor” (op.cit.:69). Entretanto, nada muda de fato, ao menos não no mundo fora de Ema. Com Djali, escapa-lhe a possibilidade sonhada de uma transformação efetiva na vida, de uma ampliação de horizontes, enfim da passagem benéfica do tempo, na direção da parte melhor ainda por viver.

Em Yonville, sua fúria de viver intensifica-se e o “o tempo torna-se um inimigo” (Whitmont,1991:110), na medida em que será no ambiente estreito e abafado do vilarejo que Ema deverá confrontar-se com os agentes patriarcais de seu destino, os quais a levarão a escolher a morte. Após a fuga de Djali, algumas pessoas tentam debalde consolar a moça,

dizendo-lhe que há cães que retornam anos depois, que são capazes de reencontrar seus donos nas circunstâncias mais adversas, mas o fato é que Ema intui que, como Djali, o tempo não retornará, ao contrário, continuará escapando cada vez mais célere por entre seus dedos, malgrado sua sensação de viver na imobilidade.

Numa relação de antítese com um mundo apolíneo, luminoso, egóico, a senhora dos cães, Hécate, é uma divindade ctônica representante do inconsciente e, por isso mesmo, instável, pouco confiável, geradora de ilusões e alucinações que vêm ameaçar e confrontar as certezas do modelo de consciência em vigor. Hécate é a bruxa que o fogo de Apolo (como o de Cristo) pode purificar, Lua Negra identificada com a “mulher mais amarga que a morte” e oposta, portanto e por princípio, a esse mesmo Apolo, senhor das Luzes, o qual vem “... dissipar o medo e a angústia e, com seus raios de luz, eliminar todas as sombras e dúvidas” (Greene,1992:92), suprema pretensão da ciência positivista, representante da razão solar. O mito, contudo, dá-nos conta de que Hécate freqüentemente confunde-se com Ártemis (op.cit.:86), irmã gêmea de Apolo, fato que lança a ambos no território da ambivalência arquetipal, juntamente com a Inana e a Ereshkigal do mito babilônico, as gêmeas polares respectivamente senhoras do mundo da luz e do mundo das trevas.

Figura do ego solar, da “força consciente que dissipa a escuridão” (op.cit.:91), Apolo configura a polaridade oposta complementar de Hécate: onde um é clareza e consciência definida do ego, a outra é força que dilui os limites do ego e o lança na escuridão do outro, o inconsciente. Para que o mundo possa existir, é necessário que tais forças se alternem e equilibrem continuamente, pois se “a luz é o símbolo central da realidade do herói” (Neumann,1995:126), o ego vitorioso sobre as trevas do não-ego, seu excesso cega e queima. Por isso, o sol, cuja “luz em demasia pode também ofuscar e destruir prematuramente” (Greene,1992:92), deixa-se devorar “todas as noites, no oeste, pelo monstro noturno do mar”, a fim de assegurar a umidade e a sombra necessárias à manutenção da vida, para, no dia seguinte, novamente “nascer no leste como o sol vitorioso, o *sol invictus*” (Neumann, op.cit.:idem).

Junito Brandão (1991:273) dá conta de que, num período arcaico, Hécate teria sido uma “... deusa benéfica, que derramava sobre os homens os seus favores, concedendo-lhes a prosperidade material, o dom da eloquência nas assembléias, a vitória nas batalhas e nos jogos”, deusa muito semelhante àquela que recebe o herói conquistador do inconsciente em seu leito, a fim de revelar-lhe riquezas que se ocultam para muito além dos poderes do ego. Entre os

atributos primitivos de Hécate estavam o de “fazer prosperar os rebanhos” ou aniquilá-los “a seu bel-prazer” (op.cit.: 273), o que nos informa a respeito de sua ambigüidade original, tornada antitética pela visão unilateral do patriarcado. Tendo sido transferida à condição de deusa ctônica, Hécate foi “ligada ao mundo das sombras”, à bruxaria, aos fantasmas dos mortos e conseqüentemente reconhecida como a “senhora dos malefícios”. Na transição do matriarcado ao patriarcado, foram-lhe tomados os atributos positivos e luminosos, com exceção do poder de fecundar e, assim, prosperidade, vitória e eloqüência, dádivas da Hécate arcaica, passaram à esfera de seu gêmeo solar Apolo.

Na esteira das imagens teriomorfas de Durand (1997:85-86), o cão assoma como elemento portador dos atributos e guardião dos domínios de Hécate. Antes dele, porém, segundo Durand, o lobo faz-se portador da voracidade, da ferocidade, do medo-pânico, da inquietação, aparecendo também como devorador do sol em mitos das culturas mais diversas, cujo uivo à lua pode ser interpretado como um chamado à morte. Como sua “duplicação mais ou menos doméstica, o cão”, é “igualmente símbolo da morte” e os modelos míticos mais conhecidos são Anúbis, o deus-guia das almas ao mundo inferior, que presidia os procedimentos para a mumificação no antigo Egito, e Cérbero, o cão caído da lua e guardião dos portões do reino de Hades, na Grécia. Ainda de acordo com o mesmo autor, “... os cães simbolizam igualmente Hécate, a lua negra, a lua ‘devorada’, algumas vezes representada, como Cérbero, sob a forma de um cão tricéfalo” (op.cit.:86).

A imagem teriomorfa do cão dos mortos (figuração da própria Hécate, de acordo com Durand), representada no *Tarô mitológico* por um galgo, o mascote doméstico, aristocrático e relacionado ao feminino, mas também animal veloz por natureza, que jaz alerta, na carta, postado ao lado de sua divina senhora, constela imagens ao redor de Ema Bovary. Ela tortura-se com a fuga do tempo, o qual lhe escapa em meio ao tédio e à rotina vazia, ao tolhimento da liberdade que a vida doméstica burguesa representa, e essa recusa da vida que lhe cabe viver a expõe às manipulações do patriarcado para desqualificá-la e identificá-la com o mal, para imobilizá-la numa relação antitética com o masculino apolíneo que sustenta miticamente essa realidade. Como Hécate, Ema transita entre a preparação de filtros de amor e de morte, cujos ingredientes podem por vezes coincidir, como ensinam *Tristão e Isolda*. Nesse sentido, a imagem da galgazinha Djali, em especial em sua fuga rápida pelos campos, embora surja devidamente expurgada, no romance, dos aspectos agressivos e terrificantes de lobos e cães

míticos da estatura de Cérbero e Anúbis (“agitação, mastigação agressiva, grunhidos e rugidos sinistros”, op.cit.:85), permanece, contudo, relacionada a seus correlatos míticos, no que tange a apresentar aspectos do tempo que devora os projetos e os sonhos de Ema, em sua tentativa desesperada de “fuga diante do destino” (op.cit.:75). Uma cena expressiva disso é aquela em que, logo após a morte de Ema, Homais e o cura da aldeia, recém-saídos da casa dos Bovary, escutam os latidos de um cão à distância: “Dizem que pressentem os mortos” (Flaubert,1970:249), comenta o segundo, salvando-se por pouco da refutação científica inevitável do primeiro à superstição, somente porque Homais, naquele exato momento, cochilava. Ao cochilo da razão, os cães do inconsciente avançam.

Como representantes do arquétipo da animalidade que aponta para a fuga do tempo que ameaça a ordem heróica solar, de ascendência olímpica e apolínea, os cavalos são imagem recorrente em *Madame Bovary* e faces do tempo igualmente poderosas para Durand, para quem “o cavalo é isomorfo das trevas e do inferno” (op.cit.:77). Ctônico como o cão, o “garanhão infernal” reveste-se de “uma significação simultaneamente sexual e terrificante” e seu correlato solar assume aspectos não menos terríveis, quando associado ao “sol destruidor” e a “seu cortejo de fome e seca” (op.cit.:idem), numa referência, segundo Durand, ao “terrível movimento temporal”, o que leva o corcel solar a ser assimilado pelo cavalo ctônico (op.cit.:78), tanto quanto Apolo a ser assimilado por Hécate como o deus da morte súbita. O ego heróico ilude-se na tentativa falhada de domar o pai tempo devorador, de medi-lo e controlá-lo mecanicamente. Conquanto Cronos não se deixe conduzir concretamente por essas ilusões de controle, isso não acontece com o cavalo (de acordo com Durand, um “símbolo do tempo, já que se liga aos grandes relógios naturais”), que, de animal “pérvido, espantadiço”, pode passar a “fiel montaria do bom cavaleiro”, “montaria benéfica” do herói (op.cit.:81), num processo de eufemização de sua imagem de “portador da morte” (op.cit.:80).

Será, pois, como dócil montaria, selado, arreado, enfeitado, atrelado a fiacres e diligências, numa “transformação de seus valores” (op.cit.:81) semelhante à que ocorre da passagem do mítico mastim Cérbero de Hécate à literária galga Djali de Ema, que o cavalo se revestirá do *status* de imagem arquetípica, na *gestalt* construída pelo enredo de Flaubert. Escreve Durand (op.cit.:idem) que “... a história, longe de ser um imperativo, não passa de uma intimação diante da qual a escolha e a liberdade são sempre possíveis”. Os cavalos de *Madame Bovary* surgem freqüentemente, como imagem, associados aos movimentos de Ema, às

escolhas existenciais por meio das quais ela tenta exercer sua liberdade, deslocando-se um pouco para fora do *metron* estabelecido para sua condição. Assim, os cavalos - que parecem servir com docilidade aos propósitos de Madame Bovary, postos que são, por ela, a serviço do amor, da imaginação, da aventura - ocultam, todavia, “valorizações negativas”, cuja vigência permanece, ainda que escamoteada pela visão literária que Ema insiste em conferir ao mundo. Os mesmos cavalos, que parecem ser os veículos que a levam ao encontro do amor, conduzem-na, contudo, e muito velozmente, ao encontro do destino inexorável, “da partida sem retorno e da morte” (Durand, op.cit.:77).

Cavalos a levam ao primeiro idílio amoroso com Rodolfo com a aprovação de Carlos e o conselho de Homais (“- Prudência! Sobretudo muita prudência!”). Ela segue, então, adorável, vestida de amazona, cavalgando ao lado do amante ideal enfim materializado, montada num animal que “... trazia penachos cor-de-rosa nas orelhas e uma sela de pele de gamo para mulher” (Flaubert, 1970:121). Ao perceber, em meio ao passeio, que a entrega a Rodolfo é inevitável, ela inquieta-se e pergunta: “Onde estão os cavalos? Vamos voltar. Onde estão os cavalos?” (op.cit.:123). Mas já não há meio de voltar, pelo menos não ao que ela era antes. Tanto que, embora ambos retornem “a Yonville pelo mesmo caminho”, como narra Flaubert, embora nada tenha mudado “... em torno deles (...), alguma coisa para ela sobreviera, mais importante que o próprio deslocamento das montanhas” (op.cit., 123).

No primeiro encontro com Rodolfo, a descrição da paisagem reveste-se de uma qualidade sensual, favorecendo uma *mélange* agradável a construir, para suas figuras, um fundo de tonalidades, odores, sensações térmicas, ruídos e silêncios intermitentes da natureza, os quais substituem a descrição do ato amoroso em si. O mundo é contagiado pelo desabrochar do corpo de Ema, e Rodolfo chega mesmo a constatar uma mudança na amante após o ato amoroso, “... tão encantadora a cavalo! Direita, talhe esbelto, o joelho dobrado sobre a crina do animal, um pouco corada pelo ar livre, no rubor da tarde” (op.cit.:124).

Cavalos são, pois, imagens paradoxais da sexualidade que desperta e que, por sua vez, a partir da descoberta do amor, força a roda do tempo e da mudança traiçoeira na vida provinciana de Ema. Uma dessas imagens em especial, tensa de ambivalências, é a do tropel de cavalos que anuncia a partida precipitada de Rodolfo de Yonville, no sentido oposto ao sonhado “galope de quatro cavalos”, que deveria levar Ema e seu amante “... durante oito dias, a um novo país, donde jamais retornariam” (Flaubert, op.cit.:149). Ao invés de conduzirem Ema na

direção da concretização de seus devaneios amorosos, os cavalos que passam diante de sua casa puxam o tálburi no qual Rodolfo se evade covardemente, depois de ter-lhe enviado uma carta torpe encerrando o caso, a pretexto de protegê-la do “ultraje”, das “perguntas indiscretas” e das “calúnias” a que o “mundo cruel” (op.cit.:154) a submetteria, caso eles persistissem no plano.

Cavalos arrastam pelas ruas de Ruão o fiacre no qual Ema entrega-se a Leon (op.cit.:184-185) - e aqui o cenário bucólico de natureza apaziguada que serve de fundo à imagem do encontro com Rodolfo é substituído por seu inverso, o fundo ruidoso, vertiginoso, claustrofóbico de um carro em movimento em meio à paisagem urbana, a rodar cada vez mais rapidamente, sem destino certo, numa alusão ao tempo que se esgota para Ema e à atitude mais cínica, temerária e ansiosa que ela adota para com o segundo amante. A descrição do ato amoroso desaparece sob a rigorosa enumeração de logradouros que compõem o roteiro errático que o fiacre cumpre freneticamente, com os cavalos sendo continuamente fustigados pelo cocheiro a mando de Leon, que grita: “Continue! Não, não; continue em frente! Vá andando!” Para o condutor do fiacre, trata-se de um “furor de locomoção”, “sem destino, nem direção, ao acaso”, de fregueses que não queriam parar e que por isso submetiam a ele e aos animais à desorientação, à sede e à fadiga. Com direção definida, os cavalos da Andorinha - a diligência que circula entre as cidades da região normanda - conduzem Ema a Ruão, primeiramente para uma “consulta profissional” de três dias com Leon e, na seqüência, para as falsas aulas de piano que encobrem seus encontros amorosos semanais no Hotel de Boulogne.

Imagens nictomorfas em *Madame Bovary*

De volta a Hécate, “a deusa primeva e onipotente”, senhora das trevas e dos fantasmas, Neumann (1995:127) escreve que “... ela é arquiinimiga do herói que, como cavaleiro ou cavaleiro, doma, com sua masculinidade, o cavalo do aspecto inconsciente dos impulsos”. Como imagem da “luz, da forma e da ordem”, cabe ao herói opor-se ao “caos do esbanjamento primevo e da monstruosidade da natureza”, do indiferenciado e da noite devoradora do sol, atributos que a imagem de Hécate dinamiza. A vinculação de Hécate com o destino implacável, as trevas e o caos relaciona-se com sua precedência em relação ao universo olímpico. Hécate

remonta ao matriarcado, muito embora seja comumente associada a Ártemis e tida como filha de Hera e Zeus (Greene,1992:86). Numa versão de seu mito particularmente interessante para nós, ela desperta “a ira da mãe, ao roubar-lhe um pote de carmim”, fugindo em seguida para a Terra e escondendo-se na casa de “uma mulher que acabava de dar a luz a uma criança”, cujo contato a torna impura (op.cit.:86). A fim de ser purificada, Hécate é levada ao reino das trevas, de onde acaba por tornar-se rainha. As imagens do mito imprimem uma tonalidade arquetípica às do romance. Hécate é punida com a morte por roubar, motivada pela vaidade, sua mãe coletiva - a virtuosa e fiel esposa de Zeus, deusa do casamento -, o que ecoa metaforicamente o castigo de Ema. A impureza da primeira, causada pelo contato com uma imagem do matriarcado - o parto -, exila-a do Olimpo, mas, em contrapartida, faz dela rainha da escuridão, do reino dos mortos e da alma, onde passa a atuar como mediadora suprema em “rituais e cerimônias de purificação e expiação”. Destarte, a paradoxal Hécate torna-se a impura que preside as purificações.

É Medeia quem declara: “Preferiria combater mil batalhas do que trazer uma criança ao mundo” (Paris,1994:157). Significativamente, portanto, gravidez, parto e maternidade não purificam Ema, transformando-a de esposa insatisfeita em mãe dedicada; ao contrário, são experiências tão decepcionantes quanto o próprio casamento. Incapaz de tornar-se uma mãe-modelo por um decreto burguês que a redimiria de sua incapacidade para funcionar como esposa-modelo, ela também não se delicia com a preparação do enxoval e entrega a filha recém-nascida aos cuidados de uma ama de leite, na casa de quem a pequena Berta viverá durante os primeiros meses de sua vida. Principalmente Ema se frustra com o fato de não ter tido um menino “forte e moreno”, um filho que seria “como que a desforra, em esperança, de todas as suas impotências passadas” (Flaubert,op.cit.:72). Ela reflete também acerca de que “... um homem, ao menos, é livre; pode percorrer as paixões e os países, saltar obstáculos e gozar dos prazeres mais raros”, ao passo que “uma mulher anda rodeada de empecilhos”, é “... inerte e ao mesmo tempo flexível, tem contra si as fraquezas da carne e as dependências da lei” (op.cit.:idem).

A decepção de Ema tem raízes profundas na cultura patriarcal do Ocidente: segundo Plínio, o Velho, relido por Hillman (1984:206), a mulher grávida de uma menina “tinha as pernas mais pesadas”, enquanto “a mãe com um menino (...) tinha uma cor melhor, devido à vivacidade ou calor ou completude do espírito masculino dentro dela”. A gravidez e o

nascimento de Berta parecem, assim, decisivos no processo de ruptura das poucas amarras que ainda prendem Madame Bovary a esse reino das aparências em que se transformou a realidade cotidiana. A maternidade atua no aprofundamento do “peso” que a impede de mover-se, da percepção aguda de suas restrições, da exacerbação da falta de sentido que a levará a conduzir sua fantasia amorosa ao limite - o adultério é a materialização dessa fantasia -, do mesmo modo que o contato de Hécate com o parto termina por transferi-la do mundo olímpico das formas para o mundo ctônico, correlato da dimensão da alma, onde circulam os fantasmas, as visões, os sortilégios da imaginação.

O nascimento de Berta apenas confirma, para Ema, sua inadaptabilidade ao paradigma do feminino representado por sua antecessora, por sua sogra e pelas burguesas de Yonville. Numa época em que o amor materno já se estabelecera como mito reitor do universo feminino burguês, Ema lança mão do costume tradicional, já em desuso no século XIX, de deixar os filhos recém-nascidos aos cuidados de amas-de-leite, inclusive morando com elas em casas muito precárias, ao longo de todo o período de amamentação. De qualquer modo, sua atitude é a antítese da de Madame Homais e de sua sogra, duas mães burguesas exemplares, cuja dedicação aos filhos é irrestrita, o que, todavia, não impede Carlos de tornar-se um fraco incompetente e as crianças Homais de “... andarem sempre sujas, serem mal-educadas e um tanto linfáticas, como a mãe” (Flaubert, op.cit.:70).

Outro espelhamento entre Ema e Hécate poderia estabelecer-se a partir das idéias de esbanjamento e caos, referidas por Neumann: a relação de Madame Bovary com o mundo material nada tem de prática, útil, funcional, sendo, ao contrário, de caráter puramente estético, motivada fundamentalmente pela paixão da beleza. Ema é perdulária e dispendiosa, contrariamente às econômicas Madame Bovary mãe e Madame Homais, duas referências femininas de modéstia e bom senso a serviço do “espírito do capitalismo”. A fome de beleza que acossa Ema, impossível de ser saciada em meio ao seu estreito cotidiano pequeno-burguês, no qual a utilidade é um dos valores dominantes, toma a forma de uma paixão pelos objetos belos, com os quais ela adereça a vulgaridade da vida, o que revela, para Vargas-Llosa (op.cit.:21-22), um “incurável materialismo”, uma “predileção pelos prazeres do corpo” e “pela vida terrena sobre qualquer outra”, na contramão dos valores vigentes. Sua tendência para o desperdício, manifesta num apego à dimensão do corpo, dos sentidos, dos objetos, dos sentimentos, das sensações, resulta de sua dificuldade para lidar com a realidade de um ponto

de vista instrumental e causal, como fazem as burguesas econômicas que ela até mesmo tenta, temporariamente e sem sucesso, arremedar, atitude que a enche de “raiva e de ódio”, para apenas esconder “um coração revoltado” (Flaubert, op.cit.:85). Sua fidelidade à própria verdade íntima leva-a a descartar essa possibilidade mesmo na esfera do teatro social e a desprezar as duvidosas compensações que a religião assegura às virtuosas esposas burguesas, dotadas de inquestionável razão prática.

Morin (2003:135) pontua que

... a estética, como o lúdico, retira-nos do estado prosaico, racional-utilitário, para nos colocar em transe, tanto em ressonância, empatia, harmonia, quanto em fervor, comunhão, exaltação. Coloca-nos num estado de graça em que nosso ser e o mundo são mutuamente transfigurados, e que podemos chamar de estado poético.

Assim, os objetos que Ema coleciona são como sésamos que lhe concedem acesso a esse “estado de graça”, o qual, no convento das ursulinas, estimulada que era pelo significado encontrado nas imagens sacras, que as imagens profanas da literatura por sua vez amplificavam, ela chegara a confundir com o êxtase religioso. Atendem, porém, a um outro tipo de culto, são objetos “animados”, tão sagrados quanto os que serviam às liturgias no convento: da cigarreira de prata encontrada na volta do baile do visconde ao sinete *Amor nel Cor* dado a Rodolfo, dos tapetes ofertados a Leon aos vasos de louça azul, há nesses fetiches um encantamento estético que ela concede à esfera objetiva, uma mística contemplativa que os tolda com fumaça evolada de invisíveis incensórios.

Ema vive, pois, refém desse “estado poético” totalmente deslocado de sua condição e contexto e no qual ela pressente a “verdadeira vida” (Morin, op.cit.:138), por meio do qual ela procura purgar “a ansiedade, a preocupação, mediocridade, a banalidade”. Sua tendência ao perdularismo reflete um desejo de consumir esse êxtase que ela constata possível na literatura, um “... êxtase de consumição, de ruptura dos diques, de orgasmo em que todo o ser, alma e corpo, é possuído pelas forças e pelos deuses que se abrigam nele” (op.cit.:139). Destarte, os objetos não servem para nada, a não ser para introduzir alguma poesia no prosaísmo insuportável da realidade, pois, como sustenta Morin (op.cit.:40), “... a finalidade da poesia é ela mesma: fazer com que o transe proporcionado se torne realidade.” Compõem, porém, um cenário interior, poético, contraponto e fuga do banal, o qual Ema monta para si mesma, em sua alma, e no qual ela se movimenta como protagonista. As ficções que ela cria para si dependem, pois, da magia desencadeada pelos objetos belos, que rompem a linearidade da vida e a

enfeitiçam com a magia de um xale jogado sobre o roupão, uma pulseira de berloques, castiçais de bronze sobre a lareira... Afinal, uma amante fugitiva não está completa sem uma capa de viagem para embuçá-la devidamente.

Sobre Ema, ainda que não diretamente acerca de Ema, escreve Hillman (1993: 94-95) que “...a história da alma freqüentemente negligencia inteiramente alguns ou muitos desses acontecimentos e espontaneamente inventa ficções e ‘paisagens interiores’, sem maiores correlações internas”, visto que “a biografia da alma diz respeito à experiência”. Na composição dessa biografia ficcional, Ema assina jornais de senhoras, coleciona figurinos e endereços da moda, lê Balzac e Georges Sand, “... procurando satisfações imaginárias para seus apetites pessoais” (Flaubert, op.cit.:49-50) e vê, por fim, algumas de suas fantasias sendo concretizadas e de seus apetites sensuais sendo satisfeitos através dos relacionamentos amorosos concretos, conquanto frustrantes, com Rodolfo e Leon. Como afirma Vargas-Llosa (op.cit.:22), Ema quer que sua vida “se realize plena e total, aqui e agora”, o que exige a construção de um cenário de transitória beleza a cercá-la.

Parece, pois, inevitável que tamanha fome de viver termine por convocar sua antítese, o desejo de morte, numa tentativa inevitável de reversibilidade. Assim, as pulsões de Ema, relegadas ao nível latente ou reprimido da subjetividade, procuram impor à realidade um movimento reversivo de suas demandas objetivas, sendo as primeiras, contudo, sufocadas e forçadas a refluir pela poderosa inércia do nível patente, energia de conservação do coletivo. Do mesmo modo que as imagens da galga e dos cavalos remetem à fuga inexorável do tempo que devora Ema e seus desejos (muito embora ela embebede suas horas de amor com a certeza levemente amarga de que elas haverão de durar para sempre), a treva fecha-se ao redor dela, conquanto seja apenas o leitor, esse sujeito onisciente e impotente, a sabê-lo. Quando Ema, por fim, apercebe-se da impossibilidade de negociar com a realidade nos termos de suas próprias pulsões, já não haverá senão escuridão a rodeá-la, o que a levará a decidir-se caminhar para dentro da escuridão, onde certamente não a esperam as recompensas reservadas às boas mulheres. Como Hécate, que penetra no reino das sombras forçada pela mãe coletiva a purificar-se, Ema também o faz, mas para fundir-se com *anima*, da qual ela mesma é imagem.

O leitor prossegue na trilha das imagens que tecem o “fundo de trevas”, o qual ironicamente intervém para distorcer a figura luminosa projetada sobre ele, imagem do “brilho vitorioso da luz” deformada pela mediocridade, pela mesquinharia, pela cupidez de seus

representantes, desse modo rasurando a “reconquista antitética e metódica das valorações negativas” (Durand,1997:68) que *as faces do tempo* promovem. Leitor e personagem identificam-se na projeção dessas imagens que, ao emergir do arquétipo invariante e inscrever-se na variedade da experiência, vêm desafiar a ordem da realidade objetiva a partir de uma perspectiva da sombra do ego heróico para onde este exilou a alma, permitindo a esta que, enfim, possa manifestar-se. Assim como a heroína em sua cegueira apaixonada, a razão positiva, que enseja instalar no mundo uma utopia racional burguesa, acredita caminhar para a felicidade, quando, na verdade - como tudo o que é humano - caminha para a morte.

Tão ambivalente quanto as imagens do cão e do cavalo, a da cabeleira negra de Ema também se revela eivada de semantismos de vida e morte que se alternam, podendo remeter tanto à volúpia de viver da personagem, ao poder de sua sedução, quanto às “idéias negras”, depressivas que culminarão com seu suicídio (Durand, op.cit.:91). A cabeleira de Ema será uma visão desnorteante e numinosa para o apaixonado adolescente Justino (Flaubert, op.cit.:165) - assim como o foi para Carlos, o marido apaixonado -, que observa sua amada impossível diante do toucador a “... tirar o pente, sacudindo a cabeça num movimento brusco. E quando ele viu pela primeira vez toda aquela cabeleira que rolava até as curvas das pernas, soltando-se em anéis negros, foi para ele, pobre criança, como a entrada inopinada em qualquer coisa extraordinária e nova, cujo esplendor o deixou atônito” (op.cit.:165). Nesta cena, há um raro momento de inconsciência de Ema à sua sedução, tanto que o próprio Flaubert (op.cit.:165) esclarece que ela “... não percebia sua [de Justino] muda solicitude, sua timidez. Não desconfiava de que o amor, evadido de sua vida” após a fuga de Rodolfo, “... palpitava ali, perto dela, sob aquela camisa de pano grosseiro naquele coração de adolescente aberto às emanções de sua beleza”. Ema permanece refratária a esse amor-adoração que Carlos e o empregado da farmácia lhe devotam incondicionalmente. Caberá a Justino retribuir devidamente à paixão solitária e auto-suficiente que Ema lhe desperta, dando a ela acesso ao veneno, ajudando-a a officiar o ritual de sua morte, fuga e transcendência, como faria um pajem, um jovem escudeiro a secundar o herói, cheio de admiração e lealdade. Para Bachelard (1998:86), “...a cabeleira da ondina é instrumento de seus malefícios”, ocupada que está sua dona “em pentear os magníficos cabelos”, aos quais Bérenger-Féraud, citado pelo primeiro, atribui um poder mortífero de envolver e lançar à água (do sentimento extravasado) os incautos que dela se aproximam. Ainda segundo Bachelard (op.cit.:86), “...a imagem sintética da água,

da mulher e da morte não pode dispersar-se” e, ousando parodiar Mallarmé, como evocado por Bachelard, creio que posso dizer que Ema é, como Ofélia, “uma *Ema* jamais afogada... jóia intacta sob o desastre”.

A Rodolfo, para quem ela encarnou “as heroínas dos livros e a legião lírica das adúlteras (...) que ela tanto invejara antes”, bem como para Leon, que a princípio a tomara literalmente por uma heroína romântica “virtuosa e inacessível” (Flaubert, op.cit.:85), numa fase posterior ao nascimento de Berta em que Ema decidira comportar-se como boa burguesa, justamente para impressionar o amante, a cabeleira se desata em meio a cenas e humores diametralmente opostos aos da cena muda co-protagonizada por Justino, transferida que é essa imagem para a atmosfera densa e sensual dos locais onde os encontros desenrolam-se. Diante de seus amantes, Ema se despe e, ato contínuo, solta os cabelos, sempre com aguda consciência do efeito que esse gesto desencadeia. Para Durand (op.cit.:99), a cabeleira é uma “imagem freqüente” e importante no que ele designa como “constelação da água negra”, remetendo a um aspecto nefasto da “água feminina”: o sangue menstrual. Apoiando-se em Bachelard, ele se refere à “cabeleira que suscita o movimento da água corrente”, à imagem aquática da ondulação que é “a animação íntima da água”, associada à fluida instabilidade do sentimento. Ao soltar a cabeleira negra em preparação para o amor, Ema projeta uma imagem que é a do desatar da corrente de seus sentimentos, no dia-a-dia represados num rígido penteado vitoriano. Emerge dessa associação com a cabeleira “aquática” que o gesto largo de Madame Bovary, sempre perdulária no amor, liberta dos grampos e dos bandós, a sedução mortal da alma reprimida pelo espírito, a retornar ameaçadoramente de sua zona de sombra encarnada nas sereias, ondinas, “vamps”, na “Circe de belos cabelos”, todas, segundo Durand (op.cit.:102) “ligadas ao arquétipo da água nefasta” e ao simbolismo lunar. A imagem da lua remete novamente à Hécate, “a Lua Negra”, bem como a todas as outras “numerosas divindades ctônicas e funerárias” que constituem o cortejo da alma, entre elas “Perséfone, Hermes e Dioniso” (op.cit.:idem).

Esse “astro caprichoso, que parece submetido à temporalidade e à morte”, mantém um “isomorfismo com os períodos menstruais” (op.cit.:102-103), os quais, por sua vez, costumam alterar negativamente o humor das mulheres, e Durand faz referência ao medo de ficarem “aluadas” que faz as moças da Bretanha evitarem olhar para a lua. No imaginário romântico, contudo, a lua reveste-se de semantismos opostos, recebendo as projeções dos apaixonados,

tornando-se testemunha de seus encontros furtivos, protegendo a dimensão das imagens com sua luminosidade difusa e leitosa, a fim de preservar a penumbra que protege o amor e outros mistérios. Ema, por sinal, costuma comportar-se como uma autêntica “aluada”, sujeita às mais inesperadas alterações de humor e, por isso mesmo, misteriosa e fascinante para o masculino que a teme e deseja.

No leito de morte, contudo, potencializam-se as “valorizações negativas” e a cabeleira negra de Ema inscreve-se numa outra *gestalt*, espelhada em imagens de escuridão e agouro: uma “onda de líquido negro” (Flaubert, op.cit.:248) escapa da boca do cadáver; panos negros esvoaçam para revelar o caixão de carvalho, tronco que volta a encerrar sua ninfa; o senhor Roualt vê, no caminho para Yonville, “três galinhas pretas dormindo empoleiradas no galho de uma árvore” (Flaubert, op.cit.,251). Às expansões emotivas e supersticiosas de Carlos e do sr. Roualt, Homais reage com a habitual veemência otimista e pragmática: “Ânimo, caramba! Filosofia!”. Por fim, Carlos sente o perfume dos cabelos de Ema no quarto e pede à criada que os corte, para que ele possa guardá-los como relíquia (op.cit.,251). Expurgada de seu sujeito, a cabeleira se reveste de ares de santidade funérea, vindo, enfim, a pertencer a seu marido como relíquia, símbolo morto. É profundamente expressivo que, diante da hesitação da criada, o próprio Homais tosqueie o cadáver de Ema. Emocionado, ele corta as mechas, separando do corpo a perturbadora sinédoque, cujos valores a morte inverteu completamente. Assim, Homais tosa ritualmente a cabeleira negra de Ema, como faria um grande inquisidor a sua ré, para livrá-la de seu “instrumento de malefício” e, depois de fazê-lo, asperge “um pouco de cloro” (op.cit.: 251) pelo ambiente, sua própria versão farmacológica para a água benta purificadora.

Levo igualmente em conta o veneno - a “água negra” e a “idéia negra”, ou, como sugere Bachelard (op.cit.:57), “o xarope negro” que aponta para essa espécie de “definhamento melancólico” que envolve a vida de Ema e do qual o arsênico é tão somente “a hora fatal”. Água que engole, o veneno é “uma substância que bebe”, a qual Madame Bovary significativamente retira do “cafarnaum”, o armário secreto de Homais, de onde, por meio da manipulação do farmacêutico, ele deveria sair transmutado em remédio. O arsênico, esse “xarope negro”, é, ele mesmo, imagem de uma ciência egóica e terrificante que o farmacêutico pratica, porque interdita da alma e negadora da morte. O veneno é, por fim, o único líquido capaz de saciar a sede de viver de Ema, antídoto para a vida sem sentido que faz definhar essa

mulher da água, cujas próprias águas interiores, os sentimentos, “morrem de sede”, como na exclamação de Paul Claudel que Bachelard (op.cit:idem) recupera.

O cego é outra “figura inquietante” (Durand,op.cit.:93) que Flaubert enriquece com aspectos terrificantes, na medida em que o transforma em mendigo, recobre seu rosto de chagas, coloca em seus lábios uma absurda canção de amor e faz dele uma imagem recorrente e persecutória, associada ao tropel de cavalos da Andorinha e, portanto, no contexto das escapadas amorosas de Ema, imagem eficaz para radicalizar o “sentimento de culpabilidade” (Durand,op.cit.:91) que ela arrasta consigo nas excitantes visitas a Leon em Ruão, sentimento esse que Durand associa às trevas e à angústia natural que elas desencadeiam. Figura do inconsciente, “aos olhos do Regime Diurno da imagem” (op.cit.:94), e mais, do inconsciente degradado, assimilado a “uma consciência decaída”, à loucura, como ocorre com o Rei Lear, a cegueira pode, para Durand, identificar-se, também e paradoxalmente, com a clarividência, como ocorre com Édipo, Tirésias, o rei Dhritarâshtra do *Baghavat Gita* hindu. O relato de Flaubert é expressivo da força dessa imagem e de seu poder para mobilizar, em Ema, um terror misto de medo da loucura e do que mais aquela figura aterradora poderia pressagiar para ela e seus amores clandestinos (op.cit:201-2):

Andava pela encosta um pobre diabo vagabundo, apoiado em seu bordão, por entre as diligências. Cobria-lhe o corpo um montão de farrapos; o velho chapéu de castor, todo deformado, lhe tapava o rosto, mas quando o tirava, mostrava, em lugar das pálpebras, duas órbitas ensangüentadas. A carne desfiava-se-lhe em bocados vermelhos, e corria-lhe das feridas um líquido que lhe enchia a cara de úlceras até o nariz, cujas ventas se moviam convulsivamente. Ao falar, inclinava a cabeça para trás, num riso idiota; e então, as pupilas arroxeadas, movendo-se continuamente, iam bater para o lado das fontes, na orla da chaga viva. Cantava uma pequena canção, correndo atrás das carruagens: *Muitas vezes, dum belo dia o calor/ Faz que as moças sonhem com o amor*. E no resto, não falava senão de passarinhos, de sol e de folhagem. Às vezes, aparecia repentinamente atrás de Ema, de cabeça descoberta. Ela retirava-se, soltando um grito. (...) Muitas vezes, iam já a caminho, quando o chapéu do homem, num movimento rápido, entrava na diligência pelo postigo, enquanto ele se agarrava com o outro braço ao estribo, entre os salpicos das rodas. A sua voz, a princípio fraca, tornava-se aguda. Arrastava-se no meio da noite, como a indistinta lamentação de uma agonia vaga; e, através do som dos guizos, do ramalhar das árvores e do rumor da diligência vazia, tinha aquela voz qualquer coisa de longínquo que perturbava Ema. Descia-lhe ao fundo da alma, como um turbilhão no abismo, arrebatando-a por entre os espaços de uma melancolia sem peso.

Como um mensageiro do destino, a encarnação de um augúrio de morte que se cumpre, o cego é a derradeira imagem que Ema enxerga e que a faz retornar momentaneamente do coma que antecede sua morte, “como um cadáver galvanizado, com os cabelos desmanchados, o

olhar fixo, a boca aberta” (op.cit.:244). Do lado de fora do quarto onde ela agonizava, subitamente ouviu-se “...o bater de um pau e uma voz que se elevava, uma voz rouca, que cantava:

Muitas vezes, dum belo dia o calor/ Faz que as moças sonhem com o amor. Para colher,
diligentemente,/ As espigas que a foice vai ceifando,/ Nanette vai-se inclinando/ Sobre
os sulcos que vão ficando./Nesse dia, tanto ventou, que a saia curta voou.

Ao reconhecer a canção que ironicamente marcara suas curtas viagens rumo à felicidade, cujos versos alternam imagens de vida e morte, de plantio e ceifa, Ema grita: “O cego!”, para, então, pôr-se “a rir, riso frenético, desesperado, julgando ver o rosto hediondo do desgraçado surgir nas trevas eternas, como um espectro” (op.cit.: 244). Mas há alguém a quem essa imagem ameaça muito mais concretamente do que fizera com Ema. Assim, o cego reaparece para pôr em risco a credibilidade de Homais junto a sua crédula clientela, já que este último prometera curar o desgraçado de sua horrível doença de pele com uma de suas pomadas. A máscara do cego, contudo, resiste às pseudo-panacéias de Homais, insistindo em pôr a nu sua deficiência como farmacêutico. Tendo falhado o tratamento, o cego “... narrava aos viajantes a vã tentativa do farmacêutico, a tal ponto que Homais, quando ia à cidade, se ocultava o quanto podia nas cortinas da Andorinha, a fim de evitar que ele o visse” (op.cit.: idem). A imagem tenebrosa do cego, esse representante e mensageiro do inconsciente, ameaça toldar a luminosidade laboriosamente conquistada por Homais junto a sua clientela numerosa e mal informada e, por isso, o “cientista” lança-se numa cruzada pessoal para apagá-la, alegando em cartas enviadas ao poder público que “o miserável enfermo com uma horrível chaga facial (...) a todos importuna e persegue” e questionando se “... estaremos acaso nos tempos monstruosos da Idade Média, em que era permitido aos vagabundos ostentar nas praças públicas a lepra e as escrófulas que tinham trazido das cruzadas” (op.cit.:256-257). A vitória da racionalidade de Homais, do Iluminismo contra a Idade das Trevas, consiste na condenação à “reclusão perpétua num hospício” de seu ameaçador ex-paciente, no silêncio com que a ciência encobre suas falhas. O triunfo do farmacêutico transforma-se numa obsessão e ele passa a usar as informações que obtém, graças a seu papel na comunidade, para perseguir e denunciar o que vê como sinais da “irracionalidade”. A lucidez à qual Homais devota sua vida termina, assim, por lançá-lo numa forma particular de loucura diarética, purificadora, que não tolera qualquer manifestação da diferença e que se dedica a exterminá-la. Ao contrário do cego, porém, encerrado num manicômio, Homais recebe finalmente a Legião de Honra.

Imagens catamorficas em *Madame Bovary*

“A terceira grande epifania imaginária da angústia humana diante da temporalidade parece-nos residir nas imagens dinâmicas da *queda*”, escreve Durand (1997:111-2). Experimentada originalmente com o nascimento como “a primeira experiência temporal, existencial de medo”, reforçada depois pela “aprendizagem penosa de andar” que nos confronta com a lei inexorável do mundo físico, a gravidade, de acordo com Durand (op.cit.:113), “... a queda resume e condensa os aspectos temíveis do tempo, ‘dá-nos a conhecer o tempo que fulmina’”, evidenciando que “... a vertigem é um relembrar brutal da nossa humana e presente condição terrestre”. Desde a precipitação de Lúcifer e seus anjos, seguida pela queda do homem e sua expulsão do jardim (a morte eufemizada pela separação), a imagem da queda aponta para a decadência moral, para “os pecados de fornicção, inveja, cólera, idolatria e assassinio”, sendo a morte, na tradição cristã, seu “resultado direto”, ao qual a mulher, por sua vez, está diretamente relacionada, pois “... de impura que era pelo sangue menstrual, torna-se responsável pelo pecado original” (Durand,op.cit.:114).

A queda de Ema está, portanto, plenamente justificada no seio de Regime Diurno que rege o contexto no qual sua história se entretetece, na medida em que ela representa “a feminilidade terrível, a libido destruidora”, a qual só pode ser “exorcizada pela reconquista dos símbolos de virilidade” (Durand,op.cit., 114), obtida por meio das armas discriminadoras e purificadoras do herói: os brilhantes afiados instrumentos do médico e o equipamento de precisão do farmacêutico, ambos isomorfos do gládio solar. Na perspectiva da alteridade portadora do “pecado original”, Madame Bovary seria facilmente redutível, como já afirmamos, a alguns elementos de sua personalidade e conduta, devidamente isolados da *gestalt* literária e mítica, a fim de serem rearranjados numa cena de julgamento moral que resultaria na condenação e subsequente destruição da diferença, numa medida reforçadora da identidade do coletivo e de sua pureza. A queda, no bojo dessa visão de cunho causalista, soaria, assim, como consequência natural, o salário do pecado de Ema: a morte.

Todavia, a queda de Ema, como ela própria, colore-se de outros semantismos já evocados por Durand (1997:200). O autor constata, dentro do Regime Diurno, um processo de eufemização em curso na esteira da “ambivalência da feminilidade nefasta”, quando a queda

fatal é transformada em queda moral, deflagrada pelo pecado sexual de que a mulher é portadora. Assim, nesta perspectiva bipolar, Ema é, ela também, heróica, conquanto de matiz impura, posto que, por natureza, está contaminada pelas águas do feminino - o sangue menstrual, o sentimento - e, nessa mesma medida, possuída pelo demônio, pelo “estado poético”, pelo “eu imaginal” irredutíveis à unidimensionalidade realista do universo prosaico burguês.

De acordo com Waldecy Tenório em sua palestra intitulada *Teresa de Lisieux e Madame Bovary: as lágrimas e o desejo do absoluto* (CICE, 13/09/2002), Ema compartilha com Santa Teresa de Jesus “uma cultura do corpo, um fastio que vem de sua sede de leveza do ser”, que as impele ambas à perene insatisfação e à rebelião ante a estreiteza do mundo (na verdade, do paradigma que o rege e as submete). Santa Teresa identifica-se com a imagem de Joana D’Arc em sua vocação subversiva para “guerreiro, padre, apóstolo, médico, mártir”, representando um feminino que aspira ao heróico como possibilidade de chegar ao absoluto e no qual as visões da alma se aliariam, afinal, às reflexões do espírito e às ações do corpo, condição da qual Joana D’Arc é imagem expressiva. Igualmente nutridos no seio do imaginário heróico do catolicismo, os desejos de Ema são, para o referido palestrante, incabíveis para a ordem das coisas, já que centrados na busca do impossível, do ser desesperadamente ausente, a quem tanto ela quanto Teresa amam apaixonadamente e que abarca todas as instâncias do humano e para além dele: para Tereza, Deus; para Ema, o Amor. Ambas vivem subjugadas por uma norma na qual “o ego tornou-se forte à custa da alma e do imaginal”, o que inclui necessariamente a repressão cabal do feminino, sonhando com “uma transformação do mundo diurno”, não simplesmente “de uma realidade linear e racional para uma realidade metafórica e urobórica”, mas para uma realidade de “transição da posição heróica para a poética” (Avens,1993:101).

Com isso, penso que a queda de Ema, devidamente eufemizada para o leitor, mesmo porque uma experiência “por procuração” como diz Morin (2003:139), já que se trata de uma personagem literária, é um modo não ascensional de transcendência, heróico, uma possibilidade de superação poética pela imaginação: uma passagem para o outro lado, noturno, infernal, onde reinam as grandes deusas como Hécate, doadoras e protetoras, mas igualmente retentoras de uma “seqüela de feminilidade temível” (Durand, op.cit.:200).

Assim e paradoxalmente, enquanto são exclusivamente ascendentes, as imagens do *sol invictus*, da asa, da flecha (Durand, op.cit.:145), da escada, das montanhas sagradas, do anjo que eufemiza a sexualidade, imagens da ascese humana que sublima os desejos da carne, a fim de reconquistar “a potência perdida” e o “tônus degradado pela queda” (op.cit.:idem), na direção de uma “evasão para o lugar hiper ou supraceleste” (op.cit.:128), tais deusas ambíguas estabelecem o alívio das tensões heróicas, na medida em que incitam ao mergulho no mundo noturno, onde os terrores mortais podem ser transmutados em terrores eróticos e carnavais (op.cit.:194). Quanto a Ema, é pela carne, pela sexualidade, por Eros, pela imanência do presente que lhe cabe transcender. Diante do sol invicto, ela constela a lua (por vezes negra); do anjo assexuado, ela invoca *fata*; do supraceleste, ela institui o paraíso terrestre que o prazer franqueia; do amor, ela faz *amor fati* (amor pela morte) (op.cit.:196). A conquista de Madame Bovary, cuja morte literária (queda) suaviza a morte para o leitor, transformando-a em descida, ensinando-o a baixar, não de tônus ou potência, mas da alma devolvida ao mundo inanimado do determinismo mecanicista, da escola realista, da filosofia positivista, da ciência racionalista, com sua falácia de ordem e estabilidade. Ema é, portanto, também veneno mortal e panacéia para a exacerbação heróica, substância noturna que guarda em si potenciais criativos/destrutivos, o arsênico que se oferece igualmente como metáfora da ambivalência da alma reprimida pela razão técnica no “cafarnaum” do inconsciente, podendo tornar-se tônica ou mortífera em seu contato com o ego. Integrada e dosada, a alma equilibra o ego para curá-lo de sua mania, oferecendo-lhe “... um espelho para a demência de seu impulso espiritual” (Hillman,1999:214).

Há, assim, segundo Hillman (op.cit.:209), uma experiência heróica unilateral, marcada pela imagem da “ascensão aos picos” e que apenas “visa encontrar o espírito, (...) é o impulso do espírito à procura de si mesmo”, sendo espírito definido pelo mesmo autor, em “linguagem do espírito”, como o “um, abstrato, unificado, concentrado”, impessoal. Hillman relaciona *pneuma*, o espírito, à elevação redentora, recuperando em Abraham Maslow elementos da linguagem associada à “experiência culminante”: ela é “autovalidante, autojustificada”, portanto calcada na visão de longa distância do ego controlador (op.cit.:idem).

Em contrapartida, na imagem heróica constelada por Ema Bovary, a queda é tão somente uma forma de redobramento e aprofundamento em seu *habitat*, já que é no “vale da alma” que ela quer viver sua vida, a vida do feminino, ancorada no local, no temporal. “Vales

são moradas de ninfas”, lembra Hillman pontualmente (op.cit.: 210) e as ninfas “... cobrem de véus nossa visão, conservam-nos míopes, de vista curta, prisioneiros: sem longa distância, sem projeções ou profecias, como do alto da montanha”. Heroína da alma, Ema não vive para esclarecer nem a si mesma, mas para cair, para expor-se à depressão e “ao declínio do tempo”, exercitando-se no “palco do mortal, do terreno, do rasteiro” e sendo, tal como a alma, “múltipla, concreta, imanente”, complexa, politeísta (Hillman, op.cit.:213), infensa às escolhas binárias do ego “inflado e fora de controle” (Avens,1993:97).

É, pois, o “ego imaginal de nossos sonhos” que Ema deseja ardentemente integrar à cotidianidade, em seu afã por viver todas as experiências, ego que ela heroicamente representa para nós, leitores. Hillman (apud Avens, op.cit.:100-101) trata de distinguir devidamente ego imaginal do “ego da vida cotidiana - o ego controlador” -, quando esclarece que o “propósito” do primeiro é “fazer-alma” por meio dos sonhos, em preparação “para a velhice, a morte e o destino”, à medida que mergulha-nos “mais e mais na *memória*”. “Milagre da estética”, para Morin (2003: 135): “a tragédia nos encanta na aflição mesma que ela proporciona”, pois “tudo o que remete à estética penetra em nossa almas, em nossas mentes, em nossas vidas”, e as “evasões (...) nos fazem mergulhar em nossas almas e em nossas existências”. O ego imaginal referido por Hillman tem correspondência, portanto, com o “estado poético” referido por Morin (op.cit.:139), o qual, embora não se reduza a um “viver no gozo” (a tentativa malograda de Ema, que faz de seu romance uma obra educadora), dá-nos “acesso ao gozo de viver”.

Desse modo, na subjetividade do jovem leitor, a leitura de *Madame Bovary* inocula o gérmen da rebelião poética, de resistência da alteridade, da ressurgência do ego imaginal encarnadas pelo feminino nesse romance em particular, com o fito de “fazer alma em nós”, à medida que caminhamos pelo “vale da sombra da morte” do mundo. A esse respeito, Morin (op.cit.:135) cita Franz Liszt: “As artes são o meio mais seguro de se esconder do mundo, mas também o meio mais seguro de unir-se a ele”. A evasão para a alma é, nesse sentido, uma recusa que é também ultrapassamento da ascese heróica e do dualismo que o espírito impõe ao mundo, em sua permanente e vigilante “tensão polêmica” (Durand, 1997:193).

No sentido oposto do espírito (Hillman,1999:213), a alma envolve-nos continuamente com nossa história, com a memória, as sensações, os sentimentos, os remordimentos, os apegos (op.cit.:217) que o espírito despreza, quer superar e transcender por meio de uma disciplina ascética voltada à libertação da carne e à busca do significado. Enquanto o espírito ascende, a

alma escava e Hillman (op.cit.: 219) aponta-nos ainda “os dois caminhos para descer ao *húmus*, à condição humana”, com a qual Ema nos faz deparar ao final de nossa leitura: a humildade e o humor (não nos esqueçamos de que, na língua desse autor, o inglês, umidade é *humidity*, atributo de ambos). Para ele ainda, “... a humildade nos faria pagar nosso tributo à realidade”, ao passo que o humor “... nos faz descer, com uma queda sobre o traseiro”.

Tal como Hermes, Ema é mentirosa, traiçoeira, ladra, metida em negócios suspeitos, mas também a guia da alma no reino da morte, condutora da compreensão trágica da vida. Hillman (op.cit.:223) a descreve com precisão, quando caracteriza *anima*: a preguiçosa indiferente, a caprichosa louca “por doces e lisonjas”, a “auto-erótica” que só precisa amar o amor para continuar vivendo e a quem cabe fazer o espírito baixar, conter-se, já que lhe pode conceder “sensualidade e profundidade”, envolvendo-o “nas ilusões da vida” e zelando por ele, tal como faz Maia, a divindade hindu. Assim, Ema carrega-nos, leitores, consigo em sua queda, da qual nossa própria queda na realidade é eufemização, até o precioso e desprezado húmus da condição humana, no qual, contudo, o espírito alado se enraíza.

Na transição para outro regime de imagens, Ema identifica-se outra vez com Hermes, ao promover a passagem do “mundo da iluminação” e da antítese para o mundo noturno da antífrase, do eufemismo, no qual se constela “uma outra atitude imaginativa diante das faces do tempo” (Durand,op.cit.:196). Neste ponto, Ema Bovary e Gilbert Durand reenviam-nos a Eros, esse “filho da Riqueza e da Pobreza” (op.cit.:idem), divindade bipolar que tanto “exorciza Cronos ameaçador” para suavizar a morte, quanto a invoca na figura de seu irmão Tanatos, em torno de quem gravita “uma constelação feminina, sexual e erótica” (Durand,op.cit.:195). Projetado no indomável desejo de Ema, capaz de transformar a morte em vida, Eros, a quem Madame Bovary serve apaixonadamente, é, como conclui Durand, o “sorriso na face de Cronos”. (op.cit.:197).

Mestre do Alto Reno, *O jardim do Paraíso*, c.1410.

*Os sonhos dos homens, consignados nos contos,
nas lendas e nos mitos, são coisas profundas,
complicadas e frágeis. Não se trata de as domar,
regulamentar e recuperar, mas de as conhecer e
de as amar, como parceiras permanentes do
diálogo do homem consigo mesmo.*

Bruno Duborgel

Caminhai suavemente, porque caminhai sobre os meus sonhos.

Bruno Bettelheim

É delicioso ficar aqui, à sombra.

Pampinícia, *Decamerão*

*Esta história beira o improvável, quase tão
absurda quanto o amor divino, este sim, excêntrico,
inacreditável, corriqueiro como um bater de
pálpebras, servindo-se de fantasias baratas, poeira,
cantigas pobres e versos toscos para reconduzir um homem
à trilha de sua vida, à sua vocação de alegria.*

Adélia Prado

II. NO JARDIM DAS HISTÓRIAS: O DECAMERÃO E UM REFÚGIO PARA A SENSIBILIDADE MÍSTICA

ENREDO

Giovanni Boccaccio esclarece, com singeleza, no proêmio de seu *Decamerão* (1970: 10) que o que ali se escreve “... são as coisas contadas, durante dez dias, por um honrado grupo de sete mulheres e três moços, na época em que a peste causava mortandade” em Florença, juntando-se a essas narrativas “...algumas cantigas das mulheres já mencionadas, cantadas à vontade”. O mesmo autor prossegue, dando conta ao leitor de que, “... nas ditas novelas, surgirão casos de amor, uns agradáveis, outros escabrosos”, bem como “... serão registrados eventos felizes, passados tanto nos tempos atuais, quanto nos antigos.” De acordo com seu relato (Boccaccio, op.cit.:13), no ano de 1348, “... na mui excelsa cidade de Florença, cuja beleza supera a de qualquer outra na Itália, sobreveio a mortífera pestilência” que transtornou a vida na cidade a ponto de desorganizá-la por completo. Segundo Boccaccio (op.cit.:15), das horríveis circunstâncias que envolviam o aparecimento dos primeiros sintomas, a agonia e a morte (que costumava sobrevir em três dias), “... nasciam terrores e muitos lances de imaginação naqueles que ainda estavam vivos”.

Entre os que não tinham adoecido, alguns escolhiam isolar-se, trancando-se em casa e vivendo frugalmente na esperança de assim afastar a doença. Outros assumiam uma atitude radicalmente oposta, de hedonismo e dissolução, bebendo, comendo e gozando, sozinhos ou em grupo, prazeres que bem poderiam ser os derradeiros. “Entre tanta aflição e tanta miséria, a reverenda autoridade das leis, quer divinas, quer humanas, desmoronara e dissolvera-se”, conta Boccaccio (op.cit.:15):

Ministros e executores das leis, tanto quanto os outros homens, todos estavam mortos, ou doentes, ou haviam perdido seus familiares, e assim não podiam exercer nenhuma função. Em consequência de tal situação, permitia-se a todos fazer aquilo que melhor lhes aprouvesse.

Nesse ritmo, os limites da propriedade e da decência gradualmente entravam em colapso. Bandos apoderavam-se de casas cujos moradores estavam mortos, bem como de seus bens, embarcando numa experiência temerária de viver à larga os dias que lhes restavam para viver. Os que partiam da cidade tinham a percepção de que “... era como se a cólera de Deus estivesse destinada, não a castigar a iniquidade dos homens com aquela peste, onde eles estivessem, e sim a oprimir, comovida, somente os que teimassem ficar dentro” dos muros de Florença (Boccaccio, op.cit.:16). Fugir da cidade era, pois, a única forma de escapar às “garras do mal”. Além disso, a doença destroçava laços de família e vínculos de amizade a ponto de filhos recusarem-se a socorrer seus pais e pais sentirem-se “... enojados em visitar e prestar a ajuda aos filhos” (Boccaccio, op.cit.:15). Empregados enriqueciam somente por permanecer nas casas onde trabalhavam, acompanhando displicentemente a agonia de seus patrões; assim, os papéis sociais invertiam-se, embora muitas vezes esses oportunistas não tivessem tempo para aproveitar as riquezas que lhes caíam nas mãos, porque também adoeciam e morriam.

Mulheres sozinhas e doentes já não sentiam pudor algum de expor seus corpos e de serem atendidas por homens, mesmo desconhecidos. A exceção tornou-se a regra cotidiana dos florentinos, invertendo costumes e subvertendo a moral vigente a ponto de, nos raros velórios e enterros que ainda tinham lugar, observarem-se, ao invés de “prantos e de lágrimas (...), os risos, as pilhérias e as festas em boa parceria” (Boccaccio, op.cit.:17). Todavia, o que mais comumente sucedia era os cadáveres dos ricos terminarem misturados aos dos pobres na mesma vala comum, sem tempo para as exéquias.

Ainda segundo a vívida crônica de Boccaccio (op.cit.:19), “... os trabalhadores do campo, conturbados em seus hábitos e parecendo transformados em moradores lascivos da cidade, não se importavam com nada, nem desejavam fazer coisa alguma”, estando mais ocupados em “dar cabo dos frutos que estavam à mão” do que “em auxiliar a produção de frutos futuros”, pelo simples fato de que parecia não existir futuro algum. Destarte a morte assumira o comando da vida em Florença; vastas casas e palácios ficaram desertos depois que todos os seus moradores, fossem eles senhores ou serviçais, haviam caído vítimas da doença.

Lindas mulheres e jovens galantes, narra Boccaccio (op.cit.:idem), “... tomaram seu almoço de manhã com os seus parentes, colegas, amigos e, em seguida, na tarde desse mesmo dia, jantaram no outro mundo, em companhia de seus antepassados”. Com mais de 100.000 mortos contados apenas entre março e julho, a vida humana em Florença rapidamente perdia valor, enquanto porcos, cavalos, cães e galinhas, soltos, engordavam e instalavam-se nas casas vazias, como se fossem “seres pensantes” (Boccaccio,op.cit.:idem).

Em meio ao caos, contudo, um grupo de sete moças, entre 18 e 28 anos - “todas ligadas por amizade ou parentesco” -, encontrou-se por acaso numa certa terça-feira, na missa matutina da bela Igreja de Santa Maria Novella. Eram elas “... todas bem comportadas e de sangue nobre; bonitas de formas, de costumes prendados e de comportamento honesto” (Boccaccio,op.cit.:idem). Chamavam-se Pampinéia, Fiammetta, Filomena, Emília, Laurinha, Neffile e Elisa. Finda a missa, a primeira as reuniu para propor-lhes um projeto: que saíssem da cidade, deixando temporariamente para trás a terrível visão dos cadáveres e dos agonizantes, bem como os riscos de uma Florença entregue aos salteadores e dissolutos. “Para qualquer lado que eu vá”, ela se lamentava às amigas, “ou se me demoro em casa, é como se vivesse à sombra dos que se foram; eles dão-me susto, não com as faces que eu conheci, porém com outros rostos, horríveis, que ignoro de onde vêm” (Boccaccio,op.cit.:20). Acuada por essas visões aterradoras, Pampinéia sugeriu às companheiras que não esperassem mais e que defendessem sua saúde retirando-se de Florença para as cercanias da cidade, onde, segundo suas palavras, “... existe, em abundância, tudo o que pode ser indispensável” e onde ainda há “... aquele divertimento, aquela alegria, aquela satisfação que pudermos obter, sem ir além, em nenhum ato, dos limites da razão” (Boccaccio,op.cit.:idem).

Nesse lugar paradisíaco, seguro, acessível, em que, segundo Pampinéia, os limites encontram-se preservados com naturalidade e como garantia do bem-estar dos envolvidos, “... ouvem-se os passarinhos cantando; vê-se espalhar o verde pelas campinas e planícies; contemplam-se os campos plantados de cereais, que ondulam como o mar”, e “... mesmo enfurecido ainda, o céu não nos nega as suas belezas eternas” (Boccaccio,op.cit.:21). Todas concordaram, porém Filomena invocou a necessidade de se convidarem também homens para se juntarem à comitiva, já que, segundo ela, eram todas, por natureza, “... volúveis, briguentas, desconfiadas, covardes e cheias de medo” (Boccaccio,op.cit.:idem).

Nesse exato momento, entravam na igreja três moços - Pânfilo, Filóstrato e Dionéio - em busca de suas amadas, as quais faziam parte do grupo que conversava. Considerados pelas moças como “discretos e cheios de valor”, eles foram imediatamente envolvidos no plano e convidados para integrarem a comitiva (ou *brigatta*), seguindo todos, na manhã seguinte (e devidamente acompanhados por criadas e fâmulos), em direção à montanha. Lá “... existia um palácio com um pátio amplo e belo no centro (...), dotado de balcões, salas e quartos”, em que (Boccaccio,op.cit.:23)

... cada dependência, por si mesma, era muito linda, decorada com pinturas valiosas. Em volta do palácio, pequenos prados, enormes jardins de maravilhosa vista e poços de água muito fresca. No palácio, vinhos preciosos eram guardados em adegas arcadas. (...) Tudo ali fora varrido. Nos quartos, as camas estavam arrumadas. Nos vasos, havia as flores que, naquela quadra de ano, se puderam conseguir.

O grupo decidiu, então, que desejava viver uma vida festiva mas tranqüila, sem preocupações nem excessos, entre conversas e risos que aliviassem os espíritos das atribulações da cidade. Pampinéia sugeriu que cada um dos convivas presidisse o grupo e suas atividades a cada dia de sua estada no palácio, dando ordens, tomando providências, bem como indicando o modo como todos deviam viver. Todos acederam e por suas palavras sensatas foi ela nomeada a primeira rainha, sendo coroada com uma grinalda de folhas. Dadas as ordens à criadagem, a primeira rainha reuniu todos para um passeio no jardim ao som de canções e em seguida para uma lauta refeição, seguida de audições de instrumentos e danças. Na hora do sol a pino, Pampinéia convidou seus súditos a repousarem à sombra de um Prado e lhes propôs que doravante passassem “a parte quente do dia tecendo narrativas” (Boccaccio,op.cit.:26) até o pôr-do-sol. A convite da rainha do dia, cada membro do grupo narrou uma história. Ao final, o arranjo foi entusiasticamente aprovado por todos e daí por diante, nos nove dias que se sucederam, nove reis e rainhas foram eleitos por seus antecessores, cada qual vindo a presidir uma ciranda de dez histórias licenciosas, fantásticas, aventureiras, cômicas, aterrorizantes, romanescas. Ao término do ciclo dos dez reinados em que histórias entremearam-se com cantigas, danças e banquetes, encerrou-se o Decamerão e, com ele, a feliz temporada da *brigatta* no campo, retornando todos a Florença para despedir-se diante da Igreja de Santa Maria Novella e, assim, voltar à vida cotidiana.

NO SEIO DA MADONA DAS HISTÓRIAS: IMAGENS PARA UMA EDUCAÇÃO NOTURNA

“Um livro não deve revelar as coisas”, escreveu Jorge Luís Borges (1987:6); “deve, simplesmente, ajudar-nos a descobri-las”. Num trecho de seu ensaio intitulado *Dos livros* (1996:348), Michel de Montaigne, um de meus filósofos prediletos a quem o próprio Borges indica como exemplo de leitor desobrigado e feliz, inclui o *Decamerão* entre os livros de que mais gosta. A rubrica de Montaigne, um escritor profundamente engajado na tarefa de escrever para ajudar o leitor a descobrir as coisas da vida (ou seja, um genuíno pedagogo), além de um leitor com cuja atitude pouco utilitarista e muito perdulária identifico-me completamente (ele confessa, para meu alívio, que pula trechos do que lê), significa muito para mim e por isso quero usá-la para inaugurar este ensaio dedicado às estruturas místicas do imaginário; místicas porque, para Gilbert Durand (1997:269), no adjetivo “... se conjugam uma vontade de união e um certo gosto da intimidade secreta”, sendo que a primeira dominante do Regime Noturno é a digestiva, a qual subsume “...as técnicas do continente e do hábitat, os valores alimentares e digestivos, a sociologia matriarcal e alimentadora” (Durand,op.cit:48). Ao convidar Montaigne e sua alegria de leitura para apadrinharem este ensaio em particular, valho-me deliberadamente de um expediente mágico para o qual certamente contribuem o desejo de união e de secreta intimidade que contagiam os leitores mergulhados no regaço de um livro amado. Assim penso que é à imagem de Montaigne-em-mim, sua leitora, que convoco, a fim de assegurar-me de que este trabalho seja um fazer cheio de prazer e alegria, à maneira e ao gosto de Giovanni Boccaccio.

Meu ponto de partida será, como no *Decamerão*, a Basílica de Santa Maria Novella, cuja construção ocorreu entre 1278 e 1360, o que significa que parte do processo deu-se enquanto Boccaccio escrevia sua obra-prima, entre 1349 e 1351. Vale lembrar que em 1348, ano de maior mortandade da Peste Negra, o escritor perdeu o pai, a madrasta e uma filha pequenina. Santa Maria Novella (ou a Madona das Histórias, numa tradução livre) fica localizada na praça do mesmo nome, no centro de Florença, de frente para um imponente

obelisco de mármore. Sua fachada, recoberta com peças de mármore verde e branco, combina uma parte inferior, em estilo gótico, com outra superior, renascentista, e parece reproduzir, num padrão semelhante ao do famoso Batistério e da Igreja da Santa Cruz, um intrincado tabuleiro de jogo. A Basílica constitui-se de um complexo arquitetônico que é fruto da integração do antigo cemitério das famílias nobres da cidade - protegido por um elegante muro decorado com arcos cegos -, com uma esbelta torre do sino em estilo Lombardo. Entre a horizontalidade do muro do cemitério e a verticalidade da torre, está encravada a igreja propriamente dita, com sua silhueta pesada, estável e curvilínea, seu belo portal e sua rosácea ladeada por dois instrumentos astronômicos circulares. Estive lá duas vezes, levada por Boccaccio: em 1993 e em 2003. Na primeira vez, pedi à Madona que cuidasse bem de minha filha. Na segunda, apresentei-lhe meu filho. Na primeira vez, o cemitério pareceu-me maior. Na segunda, surpreendi-me com a altura da torre, que eu mal notara antes.

Quando volto às imagens que guardo de Santa Maria Novella – gravadas na memória que se vale de guias, fotos e cartões postais para reinstaurar-se -, percebo que não há como escapar à percepção de que o Convento das Ursulinas do sonho relatado na introdução desta tese constrói-se também como um redobramento da igreja florentina. As afinidades arquitetônicas são flagrantes: torre, muro, construção central... O que as diferencia, entretanto, parece ser, primeiro, o fato de que a imagem do convento é puramente um fruto de minha imaginação instigada pela leitura; segundo, a constatação de que, no sonho, avistei o Convento apenas de fora sem ter podido cruzar seus muros, embora em meus devaneios de leitura eu o tenha feito muitas vezes. Talvez possa mesmo fazê-lo, na realidade, caso ele ainda exista. Quanto a Santa Maria Novella, sua imagem construiu-se primeiro como duplo do objeto original em minha imaginação estimulada pela leitura de *Decamerão*, tal e qual ocorrera com o Convento das Ursulinas. Bem mais tarde, foi devidamente ancorada pela experiência direta com o objeto, num momento em que nenhuma outra divindade poderia fazer mais sentido para mim. Confesso que essa passagem da imaginação à realidade não me decepcionou, ainda mais porque pude atravessar o arco do portal majestoso e mergulhar na sombra fresca da nave para descobrir, entre outras imagens deslumbrantes, as cenas da Madona, pintadas por Ghirlandaio para adornar a capela principal, bem como os afrescos apinhados de personagens a viver miríades de histórias, abrigados na esplêndida Capela Espanhola. Michelangelo costumava

chamar a igreja de “Minha Noiva”, o que pode dar ao meu leitor que não tenha estado ali, uma certa medida de sua feminina e acolhedora beleza.

No entanto, é de uma imagem escondida atrás do púlpito, de frente para o genuflexório dos doadores notáveis, que quero falar primeiro. Trata-se de um falso alto relevo que mostra um esqueleto, acompanhado da seguinte inscrição: “Assim como vós sois agora, era eu; assim como sou agora, vós sereis.” Essa é a imagem-guia que me conduz até Durand (1997:198-199), no ponto de suas *Estruturas antropológicas do imaginário* em que este afirma que, no contexto do Regime Noturno de Imagens e da estrutura mística marcada pela antífrase (“a inversão radical do sentido afetivo das imagens”), “... as imagens conservam (...) um traço de sua origem terrificante ou, pelo contrário, anamastose-se curiosamente às antíteses imaginadas pela ascese diairética”. Por meio dessa anamastose, a “ascensão até o cimo” heróica converte-se em “penetração até o centro” mística, “a queda se eufemiza em descida”, “o abismo minimiza-se em taça” e a noite pode tornar-se, de treva ameaçadora em escuridão protetora e aconchegante, além de “promessa indubitável de aurora” (Durand, op.cit.:idem). Assim a Morte está contemplada e é devidamente acolhida, como imagem educadora para a vida, no seio de um feminino cuja pujança e vivacidade manifestam sua dominância. Muito comum no imaginário da arte medieval, a permanência desse traço terrificante em meio à exuberância da vida parece resumir a essência da estrutura de sensibilidade mística, cuja “... vocação de ligar, de atenuar diferenças, (...) é possível, por meio do processo da similitude, em geral, e da analogia, em particular”, ambas a “... estabelecer ligações com objetos ou figuras logicamente separadas” (Turchi, 2003:59). Que o digam, por exemplo, as imagens produzidas por Hieronimus Bosch.

A ambivalência natural do feminino que prevê, entre outras coisas, que as grandes deusas sejam concomitantemente entidades criadoras e destruidoras, ternas e violentas, virginais e lúbricas, permite também a passagem de um regime a outro, desse modo abrindo espaço para o processo de eufemização que se radicaliza na sensibilidade mística, e por meio do qual “... pelo negativo se reconstitui o positivo, por uma negação ou por um ato negativo se destrói o efeito de uma primeira negatividade” (denegação) (Durand, op.cit.:203-205). Para Maria Zaira Turchi (op.cit.:59), “a estrutura aglutinante”, própria da sensibilidade mística, “... conduz ao eufemismo, à inversão de valores, fazendo o negativo reconstituir-se em positivo.” Por conseguinte, conduzido pelos movimentos de “dobrar-se sobre si mesmo, duplicar-se,

refletir-se, encadear-se”, os quais põem em circulação as imagens dessa instância do Regime Noturno, o imaginário principia a descer para penetrar “na intimidade quente do mundo” (Turchi,op.cit.:idem) e no labirinto da interioridade do sujeito, a aceitar o tempo e a deixar-se levar por seu fluxo, a desacelerar e a “desaprender o medo” (Durand,op.cit.:200), passando a fluir no sentido das “... fantasias que nos mostram todos os tesouros da intimidade das coisas” (Bachelard apud Durand,op.cit.:212). Nessa esteira, “penetração branda e acariciante repouso” revelam-se elementos que podem tanto remeter à digestão quanto à sexualidade, o que, por sua vez, encaminha-nos a perceber, na “... tomada em consideração do corpo (...), o grande sintoma da mudança de regime de imaginário” (Durand,op.cit.:202).

Ao discorrer sobre o ego urobórico como estágio arquetípico da consciência matriarcal, Erich Neumann (1995:49) fornece alguns subsídios para a compreensão dessa estrutura, afirmando que

... nesse estágio, o simbolismo alimentar e os órgãos com ele coordenados são de decisiva importância. Isso explica porque as culturas da Grande Mãe e as suas mitologias estão intimamente relacionadas com a fertilidade e o crescimento e, em particular, com a agricultura e, por conseguinte, com o campo alimentar, ou seja, com a matéria e a área corporal.

Paula Carvalho (1992:9) esclarece ainda que há, na dimensão da sensibilidade mística, dois grupos de “imagens simbólicas” que figuram e contextualizam os arquétipos ligados à dominante digestiva - regente da estrutura de sensibilidade mística ou antifrásica -, na qual vigem, sob o esquema geral de *confundir*, os esquemas da descida, da intimidade e da ocultação. Trata-se dos

...**símbolos de inversão** (figuras femininas, profundidades aquática e telúrica, o alimento, o plural, a riqueza, a fecundidade, os temas de eufemização, da dupla negação, do encaixe, do desdobramento, a noite, a matéria, a mãe, por exemplo) e **símbolos de intimidade** (o túmulo e o repouso, o refúgio, a casa, a taça, o barco, a cabana, o Graal, alimentos e substâncias, o tema da “gulliverização” e as miniaturas, por exemplo.

Prosseguindo com Paula Carvalho (op.cit.:10) na explicitação das estruturas da sensibilidade mística, encontramos sua síntese da detalhada caracterização das mesmas, elaborada por Gilbert Durand (op.cit.:269-6), como sendo marcadas por: (1) “tendência ao redobramento”, a resultar numa relação de continente e conteúdo entre as imagens, bem como

uma tendência à sua perseveração, ou seja, à “persistência na repetição”; (2) “gliscromorfia” ou “fobia da separação”, processo que atua como “uma cola” no sentido de reunir e manter reunidas imagens que usualmente separadas, dessa maneira atenuando diferenças, aproximando e sutalizando o negativo, invertendo e revertendo para con-fundir (fundir num todo); (3) “realismo sensorial” definido como “o aspecto concreto, colorido e íntimo das coisas” (Turchi,op.cit.:59), expresso em “imagens apropriadas pela intuição”, “... imagens que não são decalques do objeto, mas dinamismos ‘vividos na sua imediatez primitiva (...), mais produção que reprodução’” (Durand,op.cit.:275 e Paula Carvalho,1992:10); (4) tendência à miniaturização ou “gulliverização”, condicionada pela “insistência no detalhe que se torna representativo do todo” (microcosmização) (Paula Carvalho,op.cit.:idem), e em que, segundo Durand (op.cit.:210), “... se vai assistir ao derrubamento dos valores solares simbolizados pela virilidade e o gigantismo”. No contexto do AT9 - a formulação experimental do Imaginário elaborada por Yves Durand -, e aqui igualmente recuperado em Paula Carvalho (op.cit.:15), temos que as imagens da sensibilidade mística atualizam valores como repouso, equilíbrio e harmonia, sendo sua temática centrada no refúgio e na natureza como espaços sem “perturbação existencial”, todavia algumas vezes rondados pela “incerteza e a insegurança potenciais”.

Em meio à simbiose promovida, no interior das estruturas místicas, entre “ventre sexual e ventre digestivo” (Durand,op.cit.:216), que os valores de inversão e intimidade vêm favorecer, a consciência do ego abandona a luta contra o mundo para entregar-se ao repouso no mundo. Sobre isso escreve Neumann (op.cit.:33) que

... a consciência da humanidade se sente, com toda razão, como filha dessas profundezas primordiais, porque não apenas na história da humanidade a consciência é um produto tardio do ventre materno do inconsciente, mas também, em toda a vida espiritual, a consciência reexperimenta o emergir do inconsciente no crescimento da infância – e toda noite, no sono, morrendo com o sol, ela torna a mergulhar nas profundezas do inconsciente, renascendo pela manhã e começando o dia outra vez.

Do mesmo modo como a consciência desperta a cada manhã do sono que redobra, eufemiza e miniaturiza a morte, a cidade de Florença haverá de acordar de seu pesadelo mortífero para renovar-se, em beleza e poderio, à luz do sol de uma nova consciência: o Renascimento. Nossa história, entretanto, acontece em meio aos miasmas da peste que encerra a Idade Média e contra os quais a cidade ainda se debate, pressentindo neles a iminência de sua

aniquilação. Nessa medida, o *Decamerão* assemelha-se, para mim, a um sonho agradável, uma utopia encaixada no interior de um pesadelo distópico que é, em última instância, a própria realidade com pinceladas de apocalipse, o que vem remeter a um dos mais significativos traços das estruturas místicas do imaginário, a um atributo relacionado ao redobramento e que Durand identifica como a “fantasia do encaixamento” (op.cit.:269), visível na imagem do sonho que brota do interior do pesadelo e análoga de uma literatura que se produz como evasão, elaboração mística e escapista da realidade insuportável, por meio de escritura e leitura. Nessa operação, a literatura escava um lugar protegido - no recôndito do texto, no interior do objeto livro, na subjetividade do escritor e do leitor -, onde este último igualmente redobra o fazer do primeiro, cooperando com ele na mesma busca de significado, alívio e proteção.

Outra imagem expressiva da fantasia encaixadora é suscitada pelo próprio Durand (op.cit.:248): um círculo contido por um “recinto quadrado”, o de fora a figurar “a cidade, a fortaleza, a cidadela” e o de dentro a remeter ao jardim, ao fruto, ao ovo, ao ventre. Boccaccio produz, portanto, em meio ao inferno da pestilência, um livro-paráiso ou um livro-jardim, no qual podem refugiar-se seus leitores acossados pela peste ou por quaisquer outros flagelos que se abatem sobre o mundo. Ainda que não lhe seja diretamente franqueada a graça de, como as personagens do livro, fugir concretamente para esse Éden localizado fora dos muros da cidade, é oferecida ao leitor, como foi antes ao escritor, a possibilidade de escapar por meio da fantasia e da fabulação, sejam elas convocadas por meio do exercício da oralidade ou da escritura. Citando Arthus, Durand (op.cit.:idem) argumenta que “...a ignorância do mundo permite a indolência, o otimismo” e nessa percepção reside o segredo da fruição literária, que oculta o mundo por fora para revelá-lo, em profundidade, por dentro.

Sobre isso, o escritor Milton Hatoum declarava recentemente, em artigo intitulado *Em vez de remédio, um bom livro*, publicado no jornal O Estado de São Paulo (09/10/2005: caderno A, 28): “Para mim, a literatura é um refúgio mesmo. Em alguns momentos, especialmente os de crise, a gente se cansa de tanta realidade”, reiterando ainda que, contraditoriamente, a literatura também lhe oferece mais realidade: “... uma realidade mais profunda, a da verdade das relações humanas que nos faz compreender tudo melhor, mais claramente”. Não posso evitar revelar aqui que Hatoum também confessa, na mesma entrevista, que um de seus refúgios prediletos é justamente a obra de Gustave Flaubert. Reflexos da alma que lê e que, na leitura, experimenta

ficções de totalidade... A literatura é, nesse sentido, um exercício calculado de escapismo, a fuga necessária e premeditada da realidade, porém, tal como a executada por nossos jovens florentinos, com data marcada para retornar a ela. Escapismo que, aliás, tem seu viés terapêutico tanto quanto pedagógico, visto que uma das prescrições para precaver-se da peste era justamente, como o próprio Boccaccio pontua, viver frugalmente junto à natureza, buscando o lazer, o contato com a beleza, o repouso. Ou seja, procurando reatar os laços entre alma individual e *anima mundi*, pois é a enfermidade desta que, em última instância, deve ser curada dos males que a *hybris* do espírito lhe impôs, e entre os quais figura a peste.

Há inúmeras imagens do refúgio no *Decamerão*, e falar delas leva-nos necessariamente ao encontro da Grande Mãe, tal como se apresenta miniaturizada e redobrada em Santa Maria Novella, a Madona das Histórias, primeira imagem do feminino a emergir de minha leitura como uma projeção de *anima* inspiradora, protetora e condutora do cordão da vida e das narrativas entrelaçadas que, a seu toque, desfiam-se na espessa franja de curtas novelas, as quais, por sua vez, pretendem igualmente miniaturizar e redobrar o mundo em sua profusão de temas, tramas, personagens. Replicada e diluída em outras sete imagens de *anima* - as moças que fazem parte da *brigatta* -, a face da Grande Mãe que se revela na deusa proverá, pela mediação espacial de Santa Maria Novella, o *insight* (do feminino) e a oportunidade para uma fuga destituída de culpa ou remorso, e que, se por um lado não pretende construir-se como estratégia para enfrentar ou evitar a morte, por outro expressa a vocação inata do humano para fazer irromper o estado poético da festa, da fruição, do amor, do devaneio, do dispêndio, ainda que em meio à onipresença da morte. Tal vocação, mais afeita às naturezas de *homo symbolicus-ludens-demens-consumans*, ou seja, às facetas da complexidade humana desqualificadas pela razão prática instrumental, originada da consciência antitética do ego patriarcal heróico, estão igualmente alinhadas com as estruturas místicas do imaginário e com a esfera da consciência matriarcal, o que vem novamente remeter à deusa e às potencialidades adormecidas do feminino. Saindo, pois, da “cidade atribulada” em direção ao campo plácido, generoso, purificador, as sete moças e seus três convidados retornam à natureza paradisíaca, transformada em jardim pela cultura (evocadora do ventre materno e de suas delícias, cultura regida pelo princípio do prazer), jardim que cerca e contém o palácio aconchegante e seguro, numa nova referência ao encaixe. Redobramento da igreja, o palácio assemelha-se, contudo, mais a um templo pagão, morada da deusa onde come-se e bebe-se à larga, vive-se sem

preocupações, tocam-se o alaúde e o violão, festeja-se a amizade entre canções, danças galantes, jogos, momentos de conversação serena e de repouso tranquilo.

É então como se os dez eleitos da deusa encarnada por Santa Maria Novella houvessem retornado a uma infância feliz da consciência, uma espécie de utopia em que natureza e cultura encontram-se pacificamente fundidas mais do que conciliadas, mas certamente não mais defrontadas em campos opostos. No interior desse urobóros (Neumann,op.cit.:33), de que é imagem a carta do Mundo no tarô, “...o grande redondo não é somente o ventre, mas os ‘pais primordiais’”, reunidos como “unidade urobórica inseparável” pela “lei primordial”, que determina que em cima/embaixo, céu/terra, pai/mãe, Deus/mundo são partes constituintes da mesma totalidade e por isso “se refletem mutuamente. Na carta de tarô referida (Greene, Sharman-Burke,1992:98), a Serpente do Mundo que “... compreende a força primordial instintiva da vida, sempre a se devorar e a se criar” circunda o Hermafrodita, imagem da fusão dos “pais primordiais”, a qual, por sua vez, vem sugerir a mesma viscosidade afetiva que perpassa as relações da *brigatta* do *Decamerão* em retiro no paraíso, tanto quanto tecer mais uma fantasia do encaixamento.

Será Filomena, a mais discreta donzela do grupo, a tomar a iniciativa de nele defender a presença masculina, argumentando em seu favor de acordo com os padrões de comportamento feminino vigentes. Ainda que seu discurso em defesa da inclusão da alteridade aponte para a dominância psicológica dos valores sociais do masculino patriarcal, no microcosmo que servirá de cenário para a narrativa do *Decamerão*, essa dominância está, de fato, concentrada em mãos femininas, aquelas que, por natureza, buscam materializar “o bem-estar antes de sonhar com as conquistas” (Durand,op.cit.:268). Por conseguinte, os três rapazes acrescentam uma imagem de masculino com um toque hermafrodita à *gestalt* que a *brigatta* configura, posto que eivado de aspectos de feminilidade positiva: são homens alegres, conversadores, receptivos, emotivos, intuitivos, que não se envergonham de reconhecer, louvar e beneficiar-se das virtudes do feminino. Nem é preciso explicitar que a energia feminina conta igualmente com a razoável vantagem numérica.

Nesse umbigo do mundo que é, por isso mesmo, reino do *ômphalus* e de Ônfale, as rainhas e os reis sucedem-se e são sucedidos, sem resistência, na condução da vida cotidiana,

cedendo prazerosamente suas posições e regalias, já que todos são detentores da mesma autoridade lúdica e transitória e não há, portanto, qualquer pretensão de ascendência, mas tão somente intenção de garantia e renovação do prazer de narrar, escutar, conversar, conviver. Quanto à referência a Ônfale, rainha mítica da Lídia e viúva do rei Tmolo, de quem herda a coroa, é ela a imagem escolhida por Greene e Sharman-Burke (op.cit.:218) para personificar a Rainha de Ouro. No papel de iniciadora do herói dos heróis, Héracles, Ônfale intervém para resgatá-lo numa das piores crises de sua vida, comprando-o como escravo sem nome num mercado da Ásia e mantendo-o em sua corte, como seu amante, por três anos. De acordo com a narrativa (Greene,op.cit.:idem),

... as notícias que chegavam à Grécia davam conta de que Heracles se desfizera de sua famosa pele de leão, assim como da clava, para vestir longos e luxuosos trajes femininos, além de usar colares e braceletes de ouro, e que fiava aos pés da rainha, juntamente com as outras escravas, e que, de quando em quando, ela batia-lhe com a clava de leve na cabeça, para corrigi-lo da falta de jeito com que manejava o fuso e o tear.

Fato é que Héracles não pareceu ressentir-se do tratamento a ele dispensado, ao contrário, já que a escravidão com que Ônfale o subjuga é protetora e erótica, um intervalo noturno e restaurador oportunamente instalado entre uma série de façanhas extenuantes, maníacas e diurnas. No reino de Ônfale, o herói descansa, faz amor, cura-se e recupera-se da má fase, para então retomar sua luta. Ao lado dessa rainha, Héracles é iniciado em alguns segredos do feminino até então impenetráveis para um ego impermeável e poderoso como o dele, continuamente acometido pela loucura resultante da desmedida heróica. Lançado no tempo da alma, da passividade, da intimidade, da criação e manutenção da vida cotidiana, da espera, Héracles submete-se, sem constrangimento aparente, a atuar como Penélope, numa outra modalidade de tempo, marcado por fazeres tipicamente femininos como a fiação e a tecelagem, e por instrumentos como a roca e o tear, radicalmente diversos da clava e da boleadeira cujo manejo ele domina. Travestido de mulher por desejo da rainha, misturado às escravas da corte de Ônfale, ele se resguarda de ser reconhecido e constrangido a agir como herói, enquanto desempenha tarefas nada heróicas, escuta histórias e conversa sobre a vida com suas novas companheiras, retido num restaurador umbigo do mundo muito diverso do *ômphalus* fálico e egóico do templo de Apolo. Sabemos que em outra de suas inúmeras crises, o herói foi buscar conselho junto ao oráculo de Delfos, que o puniu com a servidão a Euristeu e a

incumbência de realizar doze trabalhos tremendos (uma forma de submissão indireta a Hera, faceta da grande deusa diluída, contida e modelada pelo patriarcado olímpico). Na radicalização da compulsão heróica por resultados, o luminoso ego apolíneo cobrou do herói dilacerado pelo choque de haver chacinado a própria família em meio a uma crise de fúria, o cumprimento sistemático de tarefas seqüenciadas, organizadoras do mundo, civilizadoras e, portanto, aniquiladoras de imagens da alteridade (monstros, sujidade, animais indomáveis, entidades ctônicas etc) que persistiam a ameaçar a fulgurante trajetória evolutiva do ego racional rumo à civilização. Destarte tais imagens foram devidamente reprimidas no inconsciente pela ação do herói, abrindo assim caminho à nova consciência do ego patriarcal que a ascensão da *polis* grega exigia. A iniciação diurna de Hércules, presidida por Apolo e representada pelos doze trabalhos, é, pois, de natureza purificadora e discriminadora, uma ascese a serviço da expansão da consciência do ego, vindo aprofundar a loucura do herói como sombra desse mesmo ego. A iniciação noturna de Ônfale caminha na direção oposta, no sentido do alívio desse ego inflado e furioso por meio de uma calibragem operada na alma pelo feminino. Voltaremos pontualmente a abordar mais adiante o papel dessa instigante pedagoga noturna: a iniciadora. Por ora, basta apropriarmo-nos da encantadora imagem da rainha-umbigo, outra emanção da deusa que emerge no *Decamerão* a fim de forçar a inversão da tese em sua antítese, desse modo permitindo ao herói experimentar, criativamente e sem risco de ser destruído, uma outra *gestalt*, que se instaura pela inclusão dos aspectos criativos da alteridade.

De volta ao místico jardim das delícias de Boccaccio, conquanto mostrem-se modestas como delas se espera, as sete donzelas do *Decamerão* não são, todavia, submissas ao ego masculino; ao contrário, exercem uma autoridade análoga à da rainha Ônfale em relação aos três jovens que as acompanham. Como sugere Pampinéia (Boccaccio, op.cit.:24),

... desse modo, fiquem as responsabilidades e as honras a cada um de nós, cada um por sua vez, durante o dia. O primeiro chefe sairá da escolha que todos nós fizemos. Para os que vierem depois, o processo de escolha será o seguinte: quando se vier aproximando a hora do surgimento de Vênus, no céu, à tarde, o chefe será, à vez de cada um, escolhido por aquele ou aquela que estiver comandando durante o dia. O escolhido dirá, à sua vontade, o tempo que sua chefia durará; igualmente indicará o lugar e o modo como deveremos viver, dando, a esse respeito, as suas ordens e tomando as suas providências.

Por força desse arranjo noturno da vida suavemente decretado por uma mulher e aceito com entusiasmo por todos os outros membros do grupo, os homens são estimulados a transferir-se para uma outra modalidade de tempo, circular, repetitivo, não evolutivo, assumindo assim, como fez Héracles na corte da Lídia, algumas tarefas femininas repetidas ao infinito, como por exemplo dar ordens aos criados, decidir o cardápio do dia, regular os horários das refeições, das atividades e do repouso, conduzindo, enfim, o andamento da casa e do entretenimento, inclusive a fabulação. Dessa maneira, num ambiente marcado pelas reiterações objetivas da cotidianidade banal, ao mesmo tempo vizinho e magicamente distante da realidade (um círculo encerrado num recinto quadrado: um umbigo), o pai-céu heróico pode, afinal, ser “visto abertamente” e, “mesmo enfurecido ainda”, não nega a seus filhos “... as suas belezas eternas, (...) mais merecedoras de contemplação do que os muros despidos de nossa urbe” (Boccaccio, op.cit.:21).

Vê-se, portanto, que Boccaccio concede especial relevância aos valores do feminino, ao favorecer a emergência de imagens da sensibilidade mística em sua narrativa elaborada como tentativa de exorcizar a morte em uma de suas manifestações mais tremendas e civilizadas (a epidemia, para a qual a aglomeração da cidade mostra-se especialmente hospitaleira), valendo-se para isso de expedientes eufemizantes tão indiretos, delicados e sutis quanto eficazes, e tão pedagógicos quanto terapêuticos. A deusa e suas emanções - da Grande Mãe à Virgem Maria, da Ônfale pagã às sete donzelas cristãs - presidem esse simpósio do feminino, realizado num “bosque sagrado” (Durand,op.cit.:246) que é morada da deusa construída pela fusão de espaço natural aberto e de refúgio íntimo, aconchegante, ética e esteticamente abençoado pelo que de melhor a civilização pode produzir.

Sobre a deusa ainda, sabe-se que a expropriação de muitos de seus atributos pelo ascetismo patriarcal cristão foi responsável por reduzir sua face ambivalente de Grande Mãe à univocidade passiva e doméstica inerente à imagem de Nossa Senhora, a mulher assexuada, “... protótipo de todas as mães amorosas, boas, sofredoras e intercessora benemerente” (Whitmont,1991:204) que pisoteia, no dragão, os aspectos reprimidos de si mesma. No jardim do *Decamerão*, contudo, algumas devotas virtuosas e castas de Santa Maria Novella saberão recuperar muitas das qualidades coletivamente rejeitadas da deusa, por meio da narração de histórias que incluem em suas tramas, sem qualquer constrangimento, situações que subvertem

os valores convencionalmente associados à conduta feminina adequada, inserindo elementos como o erotismo e a licenciosidade, a astúcia e a contravenção, o humor e o deboche, ainda que apenas no nível do discurso, porém praticados indistintamente por personagens masculinas e femininas.

Há, destarte, uma evidente catarse que as personagens do *Decamerão* - dez jovens belos e sadios, isolados no campo, fora do alcance das repressões do coletivo - experimentam, ao estabelecer leis mais flexíveis e igualitárias para a regência do cotidiano, leis que favorecem a fruição sobre a produção (pelo menos a que privilegia o resultado objetivo; trata-se afinal de um grupo bastante produtivo em termos de imagens, intensamente comprometido em “fazer alma” coletivamente), contudo suficientemente consistentes para conduzir à sublimação da sexualidade do grupo por meio da arte, deslocando assim a libido freudiana para a junguiana, ou seja, amplificando-a no sentido de energia criativa para viver: cantar, dançar, tocar instrumentos, narrar, passear, relacionar-se... É interessante pontuar que o grupo foge da lascívia e da dissolução dos limites que se apoderaram das relações, no âmbito da cidade doente, tanto quanto foge da doença em si. Entretanto os limites morais e éticos da *brigatta* são da ordem de Atena, ou seja, emergem de dentro, sendo assim discutidos e estabelecidos no interior do próprio grupo que, ao negociar e promulgar suas normas de convívio, assegura-se principalmente da preservação das diferenças e da viabilidade de seu projeto coletivo, tanto quanto da própria sobrevivência.

À medida que a narração das histórias avança, rainhas e reis-narradores e seus súditos expressam seus sentimentos e juízos, envolvem-se, opinam, discutem situações em que posições são defendidas e combatidas... As histórias revelam-se pedagógicas na medida em que tratam de uma miríade de temas (e embora Dionéio solicite a Pampinéia que os contadores gozem de total liberdade quanto aos temas, é atendido somente na primeira jornada), mobilizando os mais variados afetos, estimulando argumentações de toda ordem, propondo a revisão de valores e, dessa maneira, construindo um mundo dentro do mundo, no qual tudo parece estar simultaneamente atualizado e confundido, podendo ser considerado e até mesmo experimentado, por mais terrível que seja a experiência narrada, na instância da imaginação. Esse Mundo dentro do mundo, vale lembrar, a serpente urobóros permanece a circundá-lo protetoramente.

Contar histórias na obra de Boccaccio é, portanto, um exercício identificado com uma certa “forma de atividade feminina” a que se refere Whitmont (op.cit.:205) e que ainda “... precisa formar-se, crescer e amadurecer no plano interno, antes de vir a se manifestar como atividade externa”. No Proêmio da obra (Boccaccio,op.cit.:25-26), Pampinéia, a primeira rainha, define o modelo de uma autoridade materna que haverá de conduzir a rotina do grupo: à hora nona, depois da sesta, ela se levanta da cama e insta a todos, homens e mulheres, para que também o façam, visto ser “prejudicial à saúde o ato de dormir demais durante o dia”. Ela também sugere que doravante, com o sol a pino e o calor intenso, quando “...apenas se escuta o cantar das cigarras trepadas nas oliveiras”, seria “tolice” movimentar-se e afastar-se da delícia da sombra. Para Pampinéia, jogar xadrez poderia até mesmo parecer uma atividade prazerosa, não se comparando, porém, à de contar histórias, mesmo porque no jogo “... o espírito de um parceiro é forçado a perturbar-se, sem grande alegria para o outro, nem para quem está assistindo” (Boccaccio,op.cit.:26). A tensão de uma disputa, ainda que amistosa, parece não condizer com o espírito que motiva o retiro, com suas notas de contemplação e repouso, com um certo humor apaziguador e sereno que o tempo e o espaço da natureza determinam para o tempo e o espaço dos homens. Desse modo, tudo convida ao devaneio, todavia um devaneio ativo e coletivo, fruto da reunião e da intimidade entre amigos em meio aos quais também se inserem alguns amantes. Nessa esteira, uma nova fantasia encaixadora emerge, prenhe de “imagens familiares e aconchegantes”: a do refúgio dentro do refúgio, o recanto à sombra do jardim instalado no mais íntimo da herdade, esta última ainda mais íntima que o adro da igreja. Assim, qual um novelo que se desenrola a fim de revelar seu âmago, o vazio da ficção (mesmo porque um novelo só está cheio de si mesmo), Santa Maria Novella vem presidir todas as etapas do processo que conduz até o centro (do mundo, do sujeito, da mandala de novelas), o lugar recôndito no qual as histórias serão engendradas e de onde serão narradas, para noturno aprendizado dos espíritos atribulados que buscam a cura na alma.

É, portanto, no ventre gliscromorfo da deusa, redobrado em múltiplos refúgios, deusa manifesta como a Grande Mãe redobrada na Madona das Histórias e nas sete rainhas do *Decamerão*, que essa atividade terapêutica, repousante, narcótica, balsâmica, restauradora para a mente e o corpo pode ser experimentada em plenitude, mesmo porque confinada num lócus privilegiado, bem como guardada por uma força capaz de barrar os malefícios da civilização corrompida (a cidade populosa e contaminada; as multidões fora de si; o deus patriarcal irado e

doador da peste), a fim de recuperá-los invertidos e benéficos, no seio da natureza, como convívio saudável, conforto e fartura material, benesses da cultura (o canto, a dança, a poesia, a narrativa): trata-se, portanto, da força de uma deusa dadivosa, nutriz do corpo e da imaginação, padroeira da “juvenil fruição dos místicos” na qual o leite e o vinho se confundem (Durand,op.cit.:261). Desse modo, a inversão se dá, também e paradoxalmente, com a substituição dos muros da cidade - tão heróicos quanto impotentes para protegê-la de seu pior inimigo, aquele que eclode de dentro - pelos espaços azuis do céu aberto no campo, onde um deus celeste descompensado é reconduzido aos seus limites por uma deusa terrestre, com quem ele pode afinal con-fundir-se.

“MINHAS ADORÁVEIS MULHERES” OU O FEMININO INICIADOR

“Eterno feminino e sentimento da natureza caminham lado a lado em literatura”, declara Durand (1997:233). Transferido para uma outra morada, que é também, como propõe o mesmo autor (op.cit.:244), lugar de “parada, repouso” e “iluminação interior”, ou seja, de esclarecimento pela alma, nosso pequeno grupo prepara-se para dez jornadas ou ciclos de histórias, mergulhado no *dolce farniente*, tempo e espaço que a *genitrix* “isomórfica de lugar santo” (Durand,op.cit.:idem) propicia-lhes em meio à natureza civilizada dos ensolarados jardins italianos, com seus canteiros simétricos, suas grutas e pergolados, seus lagos e repuxos, onde são devidamente atendidos por serviçais e instalados em ambientes luminosos, arejados e lindamente arranjados. Boccaccio (1970:10) confessa ao leitor que foi o amor a força motriz de seu projeto, assim como era o amor o seu objetivo ao escrever o *Decamerão*, mais especificamente uma educação para o amor. Considerando-se ele já livre dos sofrimentos e laços do amor, concebe seu livro como a oferta de “algum consolo (...) em troca do que recebeu” (Boccaccio,op.cit.:idem) da vida, visto que, mesmo sendo uma experiência por vezes penosa, o amor sempre deixa “uma sensação de prazer” que nasce do âmago do sofrimento, sensação que o escritor pretende estimular naqueles que lerem as histórias narradas por suas personagens (Boccaccio,op.cit.:idem). Retorna aqui a imagem do prazer que nasce do

sofrimento, correlata do paraíso que brota em meio ao inferno. Tendo perdido para a peste tantas pessoas amadas, Boccaccio parece inclinado a aderir à máxima de que melhor é amar e perder do que não amar. Em suas palavras (op.cit., idem):

Não obstante seja muito ínfimo o consolo ou o conforto ou seja lá o que for, aos que necessitam disso, mesmo assim me parece que ele deve ser ofertado àqueles cuja necessidade é maior, ou porque mais bem lhes fará, ou porque, desse modo, mais carinhosamente será entendido.

Ou seja: em vez de remédio, um bom livro; ou melhor, quando não houver remédio, um bom livro pode oferecer algum alívio. Aqueles “cuja necessidade é maior” são, por sua vez, segundo Boccaccio (op.cit., idem), as mulheres, que “...mantém escondidas, em seu delicado seio, as chamas do amor”, o que torna tais chamas ainda mais incendiárias. “Constrangidas pelos desejos, pelos caprichos e pelas ordens paternas, maternas, fraternas e dos maridos”, elas “... conservam-se a maior parte do tempo encerradas em seus aposentos, (...) sem nada fazer, querendo e não querendo” (Boccaccio, op.cit.:idem). Os homens, ao contrário, ele argumenta, estão livres desse destino cheio da “melancolia nascida de anseios ardorosos” (op.cit., idem) que cerca a vida das mulheres e parece ser a melhor definição do tédio ansioso de Madame Bovary por uma vida que nunca começa e sua melhor razão para desejar ardentemente um filho homem. Para Whitmont (1991:204), porém, essa aparente vantagem embute um ônus demasiado alto, pois ao compensar “a perda da força vinculadora e instintiva” com os expedientes da “racionalidade egóica” (ação, controle, competição, poder), o masculino viu-se igualmente presa da “armadilha da materialidade física” (cobiça material, hedonismo, consumismo), fruto da perda da dimensão da vida criativa improdutiva que está necessariamente vinculada à natureza: o prazer, a alegria, o brincar. Infantilizadas e tuteladas, foram ironicamente as mulheres que se tornaram as guardiãs e transmissoras desses saberes desvalorizados e esquecidos, pedagógicos e terapêuticos por vezes até mesmo temidos e condenados, entre eles o contar histórias. Assim, Boccaccio estabelece seu destinatário em *Decamerão*: as mulheres (Whitmont, op.cit.:204-5),

...privadas do acesso às dimensões profundas de transformação, cuja “energia acumulada e contida enveredou, primeiro pelo canal remanescente das ‘manhas femininas’”, com o fito de conservar um certo sendo de identidade e de valor pessoal. Mas mesmo essa afirmação indireta de si mesmas (a manha), através do jogo da sedução ou do flerte também acabou por ser considerada inferior, quando não detestável, dentro do sistema andolátrico.

Sem quaisquer meios de afirmação direta e com seus “meios de afirmação indireta” sob suspeição, parecia restar à mulher apenas uma espécie de morte em vida, não fosse o feminino, por sua natureza noturna, um explorador dos segredos da interioridade, um escavador de túneis. Assim, refugiada no íntimo do íntimo, transitando da casa para o interior da alcova e dela para o mais interior da alma, tendo se dedicado a amar o amor como tão bem ensina Ema Bovary, a mulher aprofundou-se no papel de mediadora entre mundos, aprendendo a viver retida junto à lareira como na concha da imaginação e a esgueirar-se “... em qualquer concha, para viver aí o verdadeiro isolamento, a vida enroscada, a vida dobrada sobre si mesma, todos os valores do repouso” (Bachelard apud Durand, op.cit.:253).

Nesse sentido, Boccaccio (op.cit.:10) reconhece que “... a Sorte mostrou-se menos propícia, como vemos, com as frágeis mulheres, e mais avara lhes foi de amparo.” Talvez isso tenha ocorrido apenas porque o patriarcado marcou os dados a seu favor, mas o fato é que, movido por uma espécie de compaixão do masculino pelo feminino, Boccaccio esclarece que é “em socorro e refúgio das que amam” que escreve “(pois, para as demais, são suficientes a agulha, o fuso e a roca)” (op.cit., idem). Lembremo-nos sempre de que a agulha, o fuso e a roca auxiliaram o grande Héracles a reencontrar o rumo, mas fato é que são o amor e seus sofrimentos que qualificam as mulheres a se tornarem leitoras de Boccaccio, podendo elas obter, por meio da leitura, “... prazer e útil conselho das coisas reconfortantes que as narrativas mostram” (Boccaccio, op.cit.:idem). A pedagogia noturna de Boccaccio, uma pedagogia da narrativa e da imaginação, prevê, pois, uma educação sentimental que tem o amor como finalidade, o prazer como método e as imagens como conteúdo, estando estas devidamente organizadas em *gestalts*: “novelas, ou fábulas, ou parábolas, ou histórias, sejam lá o que forem” (Boccaccio, op.cit.:idem). Tal educação bem pode ser considerada do ponto de vista da retomada daqueles valores que foram confinados juntamente com o feminino e que se mostram sintonizados com as estruturas do imaginário místico, já que foram por ele condicionados. Boccaccio ainda não visa apenas seduzir suas leitoras-aprendizes (embora também pretenda fazê-lo), mas conceber um mundo no qual elas sejam investidas de seu papel de mestras da vida, iniciadoras do herói (como imagem do ego) nos mistérios da alteridade, no exercício de uma outra sorte de autoridade.

Sobre isso, escreve Durand (op.cit.:276-277):

É que há na estrutura mística, como mostramos a partir de exemplos concretos de imaginação, uma reviravolta completa dos valores: o que é inferior toma o lugar do superior, os primeiros tornam-se os últimos, o poderio do polegar vem escarnecer a força do gigante e do ogro.

Como vimos apontando até aqui, no microcosmo criado por Boccaccio constata-se a mesma sorte de inversão de “valores diurnos” que, de acordo com Durand (op.cit.:idem), marca as obras de escritores como Dostoievski, Zola, Balzac e outros revolucionários microcósmicos que propuseram a literatura como primado do inferior, por meio do “materialismo do ambiente”. Poderíamos ampliar a lista de Durand ao infinito, mas contentamo-nos com esse “mestre da redução microcósmica” que é Giovanni Boccaccio, poeta e escritor italiano em trânsito da Idade Média para o Renascimento que soube preservar e ampliar, em seu *Decamerão*, aspectos de uma literatura medieval laica, comprometida com a mesma “revolução pelos humildes” (Durand, op.cit.:idem), por meio da adesão aos temas da cultura popular, à narrativa oral, ao humor, ao erotismo.

Pierpaolo Pasolini insere sua adaptação primorosa da obra de Boccaccio para o cinema na memorável Trilogia da Vida, que se completa com os *Contos de Canterbury*, adaptados de Chaucer, e *As mil e uma noites*, obras com as quais o *Decamerão* guarda profundas analogias sintáticas e semânticas, em especial por sua essência noturna em que valores antitéticos se misturam, confundem e invertem, em que o “era uma vez” se repete qual uma reza, mantra ou senha que reinaugura um tempo perfeito, na tentativa de iluminar “o lado bom das coisas” (Durand, op.cit.:279), desse modo engendrando ou refazendo, por meio das imagens, os laços originais entre elementos que a consciência patriarcal lançou na discrepância para salvaguardar-se da diferença radicalmente representada pelo próprio feminino.

Ao suprimir “o estrato mágico, o mundo do faz-de-conta” que, na dimensão da consciência matriarcal, tornava possível que “... vida e morte fossem o pico e o fundo de uma única onda” (Whitmont,op.cit.:217), o patriarcado pôs sob controle algumas “tendências demasiado passivas, fatalistas e regressivas” do feminino, entretanto também abriu mão das possibilidades de eufemização do “aqui-agora concreto”, mediadas pela intuição e pelos sentimentos, substituindo-as por “... idéias abstratas ou céus remotos de uma perfeição pacífica e interminável” (Whitmont,op.cit.:idem). Na perspectiva das estruturas do imaginário, a sensibilidade heróica subjugou a sensibilidade mística e impôs a separação como regra onde

antes vigorava a fusão, projetando na transcendência um paraíso eternamente por vir, livre de todos os desconfortos, mas também das alegrias do corpo e da vida material. Ao contrário, no paraíso aqui-e-agora de *Decamerão*, a peste não só não chegou a ser suprimida, como veio atuar como facilitadora do encontro, do estreitamento das relações, da valorização de pequenos prazeres, como se a iminência da morte trouxesse necessariamente em seu bojo uma possibilidade mais vívida de imanência, uma urgência de celebrar a vida.

Destarte, na “revolução dos humildes” cotidiana, presente e viável que o *Decamerão* propõe e na qual a mulher assume uma condição inversa àquela que ocupa no plano da realidade objetiva, a inversão mística que estabelece a dinâmica das imagens no texto de Boccaccio conduz uma “... experiência da própria alma, através de elementos subjetivos e da intuição em relação ao aqui e agora concretos” (Whitmont, op.cit.:216). Segundo o mesmo autor (op.cit., idem):

É o aspecto transformador da vida que a mulher e a *anima* põem em ação. A feiúra, a escuridão, a destruição e o terror exigem de nós uma aceitação respeitosa, quando não amorosa, sem vacilações. São os outros lados da beleza, do amor, do sustento, da alegria e do prazer. (...) O papel da tentadora e sedutora, nessa medida, é ser *iniciatrix* da ousada aventura de tornar-se claramente consciente da própria face abissal e da vida como um todo indiviso.

Aos atributos de Maria, mãe-intercessora, *genitrix* cuja tarefa é gerar, gestar, parir, alimentar, confortar da dor e aliviar da miséria - a polaridade cristã oposta à face da Afrodite pagã, a tentadora-sedutora -, Whitmont (op.cit.:idem) acrescenta as qualidades femininas iniciadoras da selvagem Ártemis, da sábia Atena (padroeira de uma cidade que não a reconhece como padroeira e que, por isso mesmo, encontra-se infestada de males e refém de um progresso sem alma), das senhoras da lareira e da colheita, respectivamente Héstia e Deméter, da bruxa Hécate e da sonâmbula Perséfone. Na trilha das imagens da *genitrix*, passamos, pois, do feminino ambíguo da Grande-Mãe ao feminino unilateral de Maria, a que constela seu oposto não integrado no inconsciente, como sombra do ego patriarcal. A metáfora do *Decamerão*, por sua vez, propõe a inversão desse percurso, por meio da fragmentação da imagem de Santa Maria Novella em dez figuras femininas e masculinas, de modo a retornar à imagem do feminino plural que a deusa constela. A esse feminino pedagogo polimorfo, de tantas faces quanto as do herói de Joseph Campbell, faces que a deusa reúne e projeta como imagens de si mesma, em seu rosto cambiante, cabe “transformar o poder caótico *yíng* abissal”, representado

por imagens do feminino reprimido, tornado furioso e indiferente pela ação polarizadora e purificadora da antítese heróica (Whitmont, op.cit.:217): Rebeca, Medusa, Ereshkigal, minhas professoras furiosas e indiferentes...

Na energia plurifacetada da *iniciatrix*, baseada na empatia “que espelha e suavemente revela” (Whitmont, op.cit.:220), a deusa oferece ao herói a pausa para a inversão que incorpora a alteridade, o repouso, a escuta e a cessação da competição, a mesma escapada noturna – erótica, pedagógica, terapêutica - que Ônfale propicia a Héracles, depois de comprá-lo no mercado de escravos sem nome para onde o levou sua compulsão maníaca. No *Decamerão*, nessa mesma encruzilhada que permite um desvio de rota para partilhar a vida, as emoções, as refeições, as intuições, os prazeres frugais, enfim tudo o que a sensibilidade mística favorece, o ego abandona pontualmente a dimensão produtiva da realidade prosaica calcada em pensamento e ação para engajar-se na busca de um conhecimento interior, deslocando-se para um tempo-espço instalado no umbigo do mundo, onde pode enfim ceder os controles e aprender a confiar no fluxo da vida e da morte.

Por conseguinte, as sete donzelas do *Decamerão* vêm personificar a pluralidade dos arquétipos do feminino que convergem para compor a imagem polimorfa da deusa, pluralidade profunda da qual se origina o politeísmo natural da psique de que fala James Hillman (s/d:1). Para Whitmont ainda (1991:217), o papel arquetípico que cabe a esse feminino multifacetado representar e cuja essência mística permite tramar beleza com feiúra, ternura com violência, prazer com sofrimento, é o da “... sacerdotisa da plenitude da vida tal e qual ela é, com suas armadilhas imprevisíveis e sua insondável profundidade, com sua riqueza e sua escassez, seus riscos e erros, alegrias e dores”. Guia para a descida suave que eufemiza a queda heróica, para o reconhecimento dos valores da intimidade e para a integração da morte, suprema alteridade, à vida, a *iniciatrix* como imagem de pedagoga noturna propõe o jogo da vida não apenas como competição que “perturba os espíritos”, conforme argumenta a prudente Atena-Pampinéia, mas também como experiência deslocada do eixo da ação para o da relação por meio de imagens arquetípicas da sensibilidade mística, em demanda da aceitação criativa, imaginativa, lúdica das “...coisas temporais, todas passageiras e mortais, (...) repletas de tédio, de sofrimento e de cansaço” (Boccaccio, op.cit.:26).

Dessa maneira, no jardim das delícias e das histórias do *Decamerão*, esclarecida de dentro pela alma e iluminada pela luz múltipla da natureza (*lúmen naturae*) (Hillman,s/d:3), a consciência do ego pode abrir espaço para “uma multiplicidade de consciências parciais”, figuradas pelos dez membros da *brigatta* comandada por *anima* e suas fantasias, a quem cabe viver de diferentes formas e em múltiplas combinações o papel da *iniciatrix*. As novelas figuram como imagens das múltiplas “ilusões e embaraços da alma” (Hillman,op.cit.:4), filtradas por muitas faces, vozes, humores, histórias de vida, climas, temperamentos, pontos de vista que sempre se entrecruzam ao final, numa intrincada polifonia. E se a tendência à auto-completude da sensibilidade mística guarda profunda afinidade com o polimorfismo da alma, na qual as fronteiras se dissolvem e tudo se funde e confunde, nas novelas-imagens do *Decamerão* sempre é igualmente possível distinguir “um fundo mítico adequado para cada sofrimento” (Hillman,op.cit.:7). Por isso, ao invés de engolir os outros deuses e assim acarretar sua transformação em doenças, como fizeram os grandes deuses patriarcais monoteístas e os padrões de ego que os mimetizam, a deusa sabiamente estilhaça-se, como faz no *Decamerão*, em dez pequenas imagens, miniaturais *matriochkas*, peças de um mosaico que se alternam no comando do ego grupal que a *brigatta* personifica, alterando constantemente a relação figura/fundo e, desse modo, prevendo “um lugar para cada centelha de consciência” (Hillman,op.cit.:idem). Em resposta a uma necessidade urgente, com a qual se defronta, de “...favorecer a vida e, ao mesmo tempo, estilhaçar um estado preexistente” de coisas (Whitmont,op.cit.:219) no qual só o pensamento está habilitado a conduzir a ação pedagógica, a educação é sensibilizada pelas imagens místicas consteladas no *Decamerão* a enxergar-se como um caminho plural para o ego rumo à individuação e esta última como “realização da idiossincrasia inata, da diferença inata” do humano (Hillman,1988:3), realização polimorfa do *daimon* no mundo, de acordo com a noção da Psicologia Arquetípica de que “toda personalidade é múltipla” (Hillman,1995: 87). No viés de uma experiência bem sucedida de educação do cultivo da alma, conduzida pela literatura, recupero o depoimento de um homem cujo *daimon* teve sua natureza de imagem essencial plenamente desenvolvida: o escritor Elias Canetti (2005:194-105). Num dos muitos trechos de sua autobiografia em que ele descreve a atuação de sua mãe como iniciadora, ele declara:

Se existe uma substância espiritual que se recebe nos primeiros anos de vida, a que se refere constantemente e da qual nunca nos libertamos, então a minha foi aquela

motivada pelas leituras com minha mãe. Eu estava imbuído de confiança cega em minha mãe; os personagens sobre os quais elas me fazia perguntas e depois me falava tornaram-se o meu mundo de tal forma que deles nunca mais consegui me separar. Pude tomar distância de qualquer influência posterior que recebi. Mas aqueles personagens formam comigo uma unidade compacta e indissolúvel. Desde aquela época, portanto desde os meus dez anos, é para mim uma espécie de dogma o fato de que consisto de muitas pessoas, das quais de alguma forma estou consciente. Creio que são elas que determinam o que me atrai ou repugna nas pessoas que encontro. Foram o pão e o sal dos meus primeiros anos. São elas a verdadeira e secreta vida de meu intelecto.

Identifico ainda mais uma identidade mítica nas sete donzelas do *Decamerão*, desta vez expressa pelas ninfas que transmutam o poder da Medusa em seu oposto, ao gentilmente enfeitar-lhe a cabeça morta e ainda maléfica (a razão unilateral petrificante) com ramos de algas que se transformam em corais. À pedagoga *iniciatrix* cabe igualmente reverter o poder desse feitiço do *senex* senil do feminino, posto a serviço de uma educação des-almada num mundo desencantado, pois se é mesmo tão inevitável quanto necessário que sujeito e objeto do conhecimento coagulem-se em sua passagem da imaginação à realidade, que seja para transformar-se em coral, não em pedra. No contexto de qualquer educação, incluindo-se aí a escolar, a virgem hierodúlica, a sacerdotisa, a profetisa, a curadora, a tentadora, a civilizadora oferecem suas dádivas à burocrata, sistemática e tarefaira pedagoga saturniana para instaurar aquela outra sorte de autoridade na qual o processo de endurecimento da consciência em identidade torna-se coagulação sempre passível de dissolver-se na alteridade, cada vez que a vida clamar por mudança, ao mesmo tempo em que as “qualidades femininas maternas de provedoras e protetoras da vida” são reinvestidas de um sentido e um valor iniciáticos. Na dimensão da sensibilidade mística, onde não vigora a ânsia de imitar, de sobrepujar ou devorar o masculino, pode ganhar expressão a polaridade oposta da “energia inerte” e da “consciência enrodilhada” do feminino, muitas vezes manifesta como “fria indiferença e alheamento”, a fim de que estas se transformem em “proximidade, relacionamento, piedade” (Whitmont, op.cit.:idem).

IMAGENS DA SENSIBILIDADE MÍSTICA EM HISTÓRIAS DO *DECAMERÃO*

A tumba, o vaso, a taça, o útero, a retorta, o estômago, a concha estão entre os “símbolos da intimidade”, anteriormente enumerados aqui por Paula Carvalho e que Durand inventaria entre as imagens vinculadas à dominante digestiva, as quais vêm conceder materialidade às estruturas antropológicas do imaginário místico. Objetos evocadores de vida e morte firmemente entrelaçadas, fundidas e inseparáveis, redobramentos de útero e túmulo a um só tempo investidos de significados ritualísticos e culinários, iniciáticos e funerários, continentes contidos e engolidores engolidos em meio a um turbilhão de fantasias encaixadoras, tais objetos aparecem recorrentemente no *Decamerão*. Escolhi algumas entre as minhas novelas favoritas em que essas imagens se apresentam, aludindo com insistência à natureza do universo noturno repetitivo, viscoso, detalhista, miniatural, vividamente realista, encharcado, enfim, da “feminilidade substancial” (Durand,1997:22) dotada das qualidades penetrantes e dissolventes da água (op.cit.:222), essa mãe primordial que é conteúdo, mas também o continente-retorta alquímica no qual a vida se coagula e dissolve infinitamente. Esclareço que não pretendo intervir nas imagens mais do que para oferecê-las ao meu leitor mediadas por meu relato, tal como venho fazendo com as outras narrativas abordadas até aqui.

O bandido que virou santo

Na primeira história do *Decamerão* (Boccaccio,1970:26-35), Pânfilo é convidado pela rainha Pampinéia a narrar com liberdade, sem ter de obedecer a um tema específico. Isso ocorre apenas na primeira jornada, em atendimento a um pedido de Dionéio. A novela de Pânfilo apresenta uma imagem de eufemização mística como processo desencadeado no interior da consciência do ego heróico. Muito frequentemente, o desenrolar do novelo das narrativas do *Decamerão* caminha no sentido de desautorizar e ridicularizar o ego patriarcal, exibindo com persistência seus aspectos arbitrários e risíveis, expondo a precariedade do jogo das aparências que o sustenta e ao seu mundo de papéis rígidos e crenças emperdernidas. Veremos isso

acontecer em todas as histórias escolhidas para integrar este momento da pesquisa, mas a de Pânfilo, que significativamente puxa o primeiro fio, é bastante reveladora da operação por meio da qual a dimensão noturna da vida força a reversão dos valores diurnos e, ao fazê-lo, dá ao inconsciente a oportunidade de manifestar-se e de rasurar o primado da consciência, pela irrupção do chiste, da ironia, do ato falho.

Estava o lombardo Musciatto Franzesi a organizar seus negócios, quando descobriu que precisava reaver uns empréstimos com certos borgonheses, “homens briguentos, de má vida, e sobretudo desleais”. Precisava, portanto, de alguém tão mau quanto eles para resolver seu problema. Ocorreu-lhe o senhor Ciappelletto, um notário materialista, que lhe devia favores. Apesar da baixa estatura, tratava-se de um homem mau e poderoso, “incorrigível blasfemador”, falsário de documentos e de testemunhos, muito orgulhoso de suas habilidades criminosas. Entre seus atributos sobejamente conhecidos em Paris, onde morava, estavam a gula, o desrespeito às mulheres (tratava-as “como os cães tratam as bengalas”, a prática da usura) e todos os vícios conhecidos, dos dados à bebida. Já prestara bons serviços a Musciatto por quem fora bem recompensado, e agora este lhe pedia que fosse cobrar os tais borgonheses. Como não era conhecido na Borgonha, Ciappelletto sentiu-se estranhamente motivado ali a agir contra seu temperamento, ou seja, com justiça e bondade. Hospedado em casa de dois florentinos que o conheciam bem, ele veio a adoecer repentinamente, tendo sido enganado pelos médicos. Seus anfitriões temeram, pois sabiam que, sendo quem era, ele não haveria de querer confessar-se antes de morrer, o que impediria qualquer igreja de receber seu corpo. Ciappelletto, que escutava a conversa de ambos, manifestou-lhes seu desejo de não apenas confessar-se, mas também de ajudar os florentinos a acertarem seus negócios antes de morrer, o que os levou a sair em busca de um santo frade para ouvir-lhe a confissão. A ele, Ciappelletto apresentou-se como homem muito piedoso e temente a Deus, completamente casto, praticante de jejuns regulares e generoso para com os pobres, desculpando-se por estar hospedado em casa de dois usurários. Assim, prosseguiu o moribundo, para surpresa e alegria do frade, enumerando pecadilhos, como por exemplo obrigar o criado a varrer a casa no sábado, blasfemar contra a mãe, ficar devendo quatro centavos a um sujeito, atribuindo às faltas insignificantes um valor incommensurável, no que era freqüentemente tranqüilizado pelo confessor. Os florentinos, ocultos atrás de um biombo, a tudo ouviam, reprimindo o riso e espantando-se com a ousadia de Ciappelletto que, à beira da morte, não temia mentir e enganar um homem de Deus daquela maneira. O doente comungou, recebeu a extrema unção e morreu, tendo sido velado no mosteiro pelo povo da cidade e pelos frades. No ofício fúnebre, o frade confessor, diante da congregação, louvou-lhe a pureza, a virtude, a castidade, a candura, de modo que, antes mesmo de seu enterro, o povo já se acotovelava para tocá-lo e conseguir um pedaço de sua roupa. Seu corpo foi enterrado na capela da igreja. Chamam-no de São Ciappelletto e já realizou inúmeros e comprovados milagres.

O jardim secreto e o enterrado vivo

A terceira jornada de histórias, reinado de Néfile (Boccaccio, 1970:142-145), tem início com uma deliciosa incursão de nosso grupo, a mando da rainha do dia, por todas as dependências de um palácio instalado na propriedade vizinha. Após inventariarem cada cômodo, cada detalhe da decoração, cada garrafa de vinho da adega, cada fonte de água pura e abundante, a *brigatta* é recebida com doces e vinhos raros por um distinto mordomo. Depois disso, todos dirigem-se para um jardim secreto, “...circundado por todos os lados por muros altos”, onde, por algum tempo, dedicam-se a “...examinar, muito cuidadosamente, pormenor por pormenor”, um “panorama de extraordinária beleza”, descobrindo, entre outras coisas, a variedade de plantas, suas cores, formas e aromas, as veredas sombreadas e floridas, “... a enorme fonte de branquíssimo mármore, trabalhado com notáveis entalhes” (Boccaccio, op.cit.:143). Depois disso, ainda erram longamente pelo jardim, tecendo grinaldas, ouvindo o canto dos pássaros, brincando com os pequenos e graciosos animais que o habitam, cantando e dançando. Uma lauta refeição lhes é servida a seguir, ao final da qual os que querem repousar, repousam, os que querem jogar, jogam, os que querem entreter-se com mais cantos e danças, cantam e dançam. Por fim, reunidos em torno da fonte por ordem da rainha, os jovens iniciam a ciranda de novelas. Dessa jornada, recolho a oitava história, narrada por Laurinha (Boccaccio, op.cit.:186-193).

O abade de uma abadia da Toscana, santo em tudo, “menos no que dizia respeito às mulheres”, trava amizade com Ferondo, aldeão “rústico e papalvo”. A mulher deste é lindíssima e o abade apaixonou-se perdidamente por ela. Ganhando a confiança do casal, ele torna-se confessor da mulher, que a ele se queixa da estupidez e dos ciúmes doentios do marido. O abade convence-a de que é possível curar Ferondo da ciúmeira, enviando-o ao purgatório. Para isso, será preciso que ele morra, seja submetido a algumas penas e, pela intercessão do confessor, retorne à vida, curado dos ciúmes. A paga exigida pelo abade para operar a cura é que a mulher se deite com ele, que, por sua vez, se confessa loucamente apaixonado por ela. Conquanto a jovem hesite, ele assegura-lhe que a santidade está na alma, não no corpo, e promete-lhe que lhe dará tudo o que o marido não é capaz de dar-lhe, entre prazeres e presentes. Ela acede. Em visita ao abade no convento, Ferondo bebe um vinho misturado com ervas poderosas, que o deixa como morto. É devidamente pranteado e sepultado pela mulher e a comunidade. O abade,

porém, resgata-o da sepultura durante a noite, veste-o com seu hábito e leva-o, desacordado, para um calabouço em que os monges costumavam ser castigados. À noite, vestindo as roupas de Ferondo, o abade vai procurar a “viúva” e com ela se diverte até o amanhecer. Há mesmo quem veja Ferondo errando perto de sua casa e pense que se trata do fantasma penitente do aldeão. Um amigo do abade, monge também, ocupa-se de manter Ferondo prisioneiro por dez meses, alegando ser ele mesmo o arcanjo Gabriel e o calabouço o purgatório, onde Ferondo deve permanecer, a fim de pagar pelo pecado de seus ciúmes desmedidos. Por todo esse período, o abade e a “viúva” mantêm um ardente relacionamento; quando ela engravida, o monge que vigia e pune Ferondo no “purgatório” comunica a este que, por intercessão do santo abade, ele deverá voltar à vida. Por uma graça especial concedida, haverá ainda de ter um filho com sua linda esposa. De novo, o tal vinho com ervas é administrado e Ferondo adormece profundamente, sendo em seguida devolvido à tumba. Horas depois, tendo acordado, consegue escapar com enorme esforço. De volta à “vida”, é socorrido pelo abade, que se mostra emocionado e feliz com a ressurreição e leva Ferondo de volta à esposa. Passada a surpresa inicial, todos na aldeia lhe perguntam como era a vida depois da morte e Ferondo lhes conta detalhadamente os castigos e diálogos com o arcanjo Gabriel. Curado dos ciúmes, como prometera o abade, Ferondo vive feliz com a esposa e o filho.

O coração na taça

Na quarta jornada, sob a regência de Filóstrato (Boccaccio,1970:207-212), o tema são os amores que terminam mal. O rei em função declara-se um novelista de estilo modesto, que escreve em florentino vulgar e que, ainda assim, tem sido vítima da inveja. Por esse motivo, sente-se motivado a abrir sua jornada falando acerca desse sentimento que, segundo ele, acomete a todos os homens mortais, do mais poderoso ao mais humilde. Filóstrato confessa-se um admirador das mulheres, tendo sido muito criticado por falar delas em demasia e alcançar prazer em agradá-las e confortá-las. Aconselhado por seus críticos a escrever sobre “as Musas no Parnaso”, ele prefere, no entanto, “cavaquear” com suas amigas no jardim, já que “... nem podemos nós morar junto às Musas, nem podem elas estar conosco” (Boccaccio,op.cit.:207). Seus mil versos são, portanto, todos dedicados a mulheres reais, não às Musas inatingíveis,

muito embora ele admita que possa ter sido inspirado por elas. Alguns conhecidos, a quem ele atribui uma atitude especialmente despeitada embora disfarçada em “lucidez de espírito”, instam-no a realizar algo que o ajude a ganhar seu pão, em vez de apenas alimentar “de vento o espírito” (Boccaccio,op.cit.:idem). Pressionado entre exigências que vão das Musas etéreas ao pão concreto, Filóstrato, como a cigarra, suspeita que, se tivesse real necessidade e fosse pedir ajuda a esses amigos, a resposta seria: “Vá, busque entre as fábulas!” (Boccaccio,op.cit.:211). Outros destes, ainda, tentando diminuir o valor de seu trabalho, espalham que as coisas que ele narra “aconteceram de modo diverso”. Ele lamenta-se, dizendo que (op.cit.:207),

... desse modo, portanto, minhas caras mulheres, enquanto milito ao seu serviço, vejo-me interdito, incomodado e mesmo magoado em carne viva, por vociferações de tal natureza e por dentes tão agudos e tão atroz. Estas coisas todas, sabe-o Deus, escuto e entendo com espírito cordial. Ainda que a vocês compila toda a minha defesa, não é minha intenção, mesmo assim, poupar minhas forças; pelo contrário, sem responder, até o limite em que me convém fazê-lo, tenciono tirar tudo isso de meus ouvidos com o recurso de uma resposta branda – e isto sem detença.

Tais informações auxiliam o leitor a traçar um perfil desse rei órfico e noturno: um escritor humilde, um militante a serviço do feminino, um sujeito mais interessado em fazer o que gosta do que em ganhar dinheiro, enfim uma cigarra assumida num mundo de formigas. O “espírito cordial” e a “resposta branda” são suas armas e por isso ele prefere deixar que as próprias histórias que narra ocupem-se de fazer o acerto com seus detratores. A estes, ele responde, hedonista: “Deixem-me ficar, contudo, no meu prazer, ao longo desta curta existência, que nesse prazer está colocada” (Boccaccio,op.cit.:211).

A próxima história é a primeira dessa jornada, narrada por Fiammetta em obediência ao rei do dia. Ela o faz “de modo muito feminino” (Boccaccio,op.cit.:212), lamentando o “tema cruel” imposto por Filóstrato aos seus colegas novelistas. Segundo a narradora, “... talvez ele tenha procedido deste modo com o propósito de temperar um tanto a alegria desfrutada nos dias anteriores” (Boccaccio,op.cit.:212). Assim é que o rei que diz ter a existência regida pelo prazer impõe ao grupo um tema sombrio, sendo atendido por Fiammetta que mistura, em sua história, o amor e a morte na mesma taça de ouro (Boccaccio,op.cit.:212-219).

Jovem, bela e viúva, Guismunda, a filha de Tancredi, príncipe de Salerno, apaixona-se por Guiscardo, um valete de seu pai. Certa feita, entrega-lhe um pedaço de bambu, dentro do qual o rapaz encontra uma mensagem na

qual a moça marca um encontro com ele em seu quarto, onde ela descobrira uma antiga passagem secreta que terminava numa gruta, escavada na montanha, sob o palácio. Tendo indicado ao amante um acesso externo para a gruta pela qual se atingia a tal passagem, os dois começam a encontrar-se regularmente no quarto da jovem, onde se divertem, “com estupendo prazer, durante grande parte do dia”. Certo dia, Tancredi vai ao quarto da filha para conversar com ela e, enquanto a espera, adormece, protegido da vista por uma grande cortina. Desse esconderijo incidental, testemunha as brincadeiras dos amantes, sem, contudo, denunciar-se. Mais tarde, manda prender o valete e chama Guismunda, revelando-lhe que ela e Guiscardo serão punidos, já que o valete é indigno da condição social de sua filha. Ela, por sua vez, defende seu amor com um longo discurso, no qual argumenta que cuidou de preservar o nome do pai, mantendo o caso oculto de todos e que a pobreza não desmerece ninguém, muito menos Guiscardo, um homem indiscutivelmente virtuoso. No final de sua argumentação, a jovem recusa-se a rogar por sua própria vida a Tancredi, caso este esteja decidido a matar-lhe o amante. O príncipe, então, ordena que o jovem seja estrangulado e que sua filha receba o coração dele numa “enorme e bela taça de ouro”. Depois de muito beijar o coração e lavá-lo com suas lágrimas, a moça derrama sobre ele, dentro da taça, uma certa água envenenada, que bebe antes de deitar-se em sua cama, ainda com a taça entre as mãos, à espera da morte. Ao ser informado do que ocorre, Tancredi vai até o leito da filha, que lhe pede que enterre seu corpo junto ao de Guiscardo. O pai, arrependido e em pranto, atende-lhe o derradeiro pedido e deposita os dois amantes no mesmo túmulo.

O amor num vaso de manjerição

Faz parte da mesma jornada a igualmente trágica história de Lisabetta e Lourenço (Boccaccio,1970:236-239), de longe minha novela favorita do *Decamerão*. Trata-se de mais uma trama de amor malsucedido, na qual o patriarcado, no relato anterior personificado pelo pai de Guismunda e, neste, pelos irmãos da protagonista, intervém com arbítrio e violência para separar amantes de condições sociais diferentes. Em resposta a esse gesto antitético, a sensibilidade mística reverte o valor da morte, transformando-a em instância reparadora. A morte emerge, portanto, como alternativa para a reunião dos amantes separados, num outro mundo em que não vigem as regras que impõem sua separação.

As imagens noturnas tecem uma ponte para a intimidade rompida, por meio de sinédoques do corpo e do sentimento (o coração, a cabeça). Nesta novela, uma imagem vegetal é particularmente expressiva da transformação de morte em vida que se opera no interior do continente noturno. A taça de Guismunda torna-se o vaso de Lisabetta, no qual, estimulado pelo amor que umedece e fecunda, o exuberante pé de manjerição vem testemunhar a persistência da vida em meio à morte. Narrada pela discreta Filomena, a novela do vaso de manjerição, do mesmo modo que a do coração na taça de ouro, remete ao caráter do rei Filóstrato, herói-poeta noturno que despretensiosamente atualiza o mito de Orfeu, porém prefere agradar e amar mulheres reais do que Musas inatingíveis, que incita os homens a criticá-lo por seu temperamento pouco prático, o místico pouco afeito ao trabalho e ao confronto direto, que tanto estimulam o masculino heróico solar.

Três homens ricos de Messina têm uma irmã formosa, Lisabetta, que ama Lourenço, empregado num armazém da família. Os irmãos da moça ignoram que ela tem um amante, mas os dois jovens apaixonados, ansiosos por gozar aquilo que mais ansiavam, tornam-se temerários e terminam por ser descobertos por um dos irmãos de Lisabetta, ainda que não o suspeitem. Tendo sido avisados do que se passa, juntos os irmãos concebem um plano para separar os jovens: levam Lourenço para fora da cidade pretextando uma viagem de negócios, matam-no e enterram seu corpo no campo. De volta a Messina, relatam a todos que incumbiram o rapaz de outras tarefas, longe da cidade. Lourenço demora a retornar e Lisabetta desespera-se. Certa noite, depois de muito chorar, a jovem sonha com o amante, que lhe revela o crime de que foi vítima e indica-lhe o lugar onde está enterrado. No dia seguinte, Lisabetta segue para lá e cava até encontrar o cadáver do amado, sobre o qual chora abundantemente. Em seguida, separa a cabeça do corpo de Lourenço e leva-a, às escondidas, ao seu quarto, onde o pranteia longamente, vindo a enterrar-lhe a cabeça, embrulhada em rico tecido, num vaso de terracota que enche com terra e no qual planta um pé de manjerição, que rega exclusivamente com água de rosas, de flor de laranjeira e as próprias lágrimas. A putrefação e a farta rega fazem com que a planta cresça com extraordinário viço. Preocupados com o estado de prostração da irmã e advertidos pelos vizinhos do modo como ela procede com o vaso, os irmãos o tomam e nele encontram a cabeça de Lourenço. Lisabetta suplica continuamente aos irmãos que lhe devolvam o vaso, até que termina por também morrer, de tristeza.

O amante na barrica

A sétima jornada, cujo tema é “Mulheres que enganam seus maridos por amor ou falta dele”, tem como rei o impertinente Dionéio (Boccaccio, 1970: 349-350) que, de início, havia argumentado contra a idéia de impor temas às jornadas. Sob o signo de Lúcifer, estrela “que brilha ainda na alvejante aurora” (Boccaccio, op.cit.:349), o dia começa no Vale das Mulheres para onde as moças foram levadas, na véspera, por Elisa, rainha da jornada anterior. Nesse lugar “belo e encantador”, entre abetos, ciprestes e loureiros, um riachinho cascadeante e um pequeno lago, as donzelas, estimuladas pelo calor, decidem banhar-se. Depois de haverem retornado ao palácio e relatado o passeio aos moços, Dionéio vê-se motivado a transferir seu reinado para o Vale das Mulheres, onde, como de costume, todos primeiramente passeiam e entretêm-se, comem e descansam em leitos arranjados sobre a relva. Por fim, dão “prosseguimento ao novelar” (Boccaccio, op.cit.:349), dessa vez assentados ao redor do pequeno lago. O rei ordena a Filóstrato que inicie a ciranda e ele obedientemente o faz. Antes de começar a história, porém, o narrador escolhido incita suas ouvintes a que não apenas enganem seus maridos, como também o alardeiem, já que elas mesmas são vítimas de inumeráveis enganos por parte deles. Com isso, ele supõe que os homens possam se tornar menos arrogantes em sua relação com o feminino (Boccaccio, op.cit.:353-356).

Peronella, a fiadeira, é casada com um pedreiro, porém, jovem, bonita e alegre, acende a paixão de Gianello, rapaz solteiro e elegante. Assim, sempre que o marido sai para trabalhar, ela recebe o amante em sua casa e os dois passam juntos momentos imensamente prazerosos. Certo dia santo, o marido decide voltar para casa cedo, o que obriga Peronella a esconder Gianello numa barrica. Quando o pedreiro entra em casa, ela o censura por trabalhar tão pouco, enquanto ela fia sem parar. Ele afirma que resolveu o problema do orçamento do mês, vendendo a tal barrica por cinco liriados a um sujeito que já está vindo buscá-la. Peronella rebate, dizendo que a vendeu a outro por 7 liriados e que seu comprador está justamente inventariando o interior da barrica. Ouvindo isso, Gianello sai da barrica, afirmando que pretende comprá-la, desde que ela seja limpa por dentro. O marido prontamente dispõe-se a fazer o serviço e, para isso, entra no objeto. Enquanto isso, Peronella o instrui, debruçada do lado de fora (“Raspe aqui... e ali... e ainda lá... e olhe que restou aqui uma lasquinha.”), com o amante enganchado nela por trás, a fazer

amor. Tendo encerrando ambos - marido e amante - suas atividades, Gianello paga os sete lriados, parte com a barrica e todos ficam igualmente satisfeitos.

O MUNDO DE PERNAS PARA O AR

O melodrama que cede lugar à comédia pornográfica, a irreverência que se confunde com o apelo à piedade, a sorte que sorri aos idiotas e maus e nega seus favores aos sábios e bondosos, a pureza que sonha com a indecência, a imoralidade que incentiva a pureza, o bem que acarreta o mal e o mal que tem o bem por resultado... Ao retratarem a multiplicidade do mundo e a polivalência da natureza humana, as novelas-imagens de Boccaccio ensinam o leitor a haver-se com o enlaçamento de ordem e confusão, de providência e acaso, de destino e caos que entretece a realidade e confere suporte à nossa existência. Como um genuíno integrante da *brigatta*, o leitor também experimenta o riso e o choro, o asco e a surpresa, o estranhamento e o alívio, num ritmo acelerado de emoções que se sucedem e alternam, condicionado pelo gênero escolhido por Boccaccio – a novela, a narrativa oral curta, intensa, carregada de emoção. No espaço-tempo resguardado e tranquilo do jardim das delícias, a ficção instala, portanto, uma espécie de vertigem da oralidade, que simula experiências com o que há de pior e de melhor no mundo e nos homens. Por outro lado, mediada pela literatura, a relação dos membros da *brigatta* (incluído o leitor) com a “realidade” transformada em ficção é marcada por um distanciamento como o de deuses que observam os homens à distância – e esse distanciamento é o que lhes permite refletir e aprender com o que narram as imagens das novelas, como Boccaccio desejava que ocorresse. Há, pois, mais uma – e para este ensaio, a última – imagem de reversão a ser considerada: no *Decamerão*, a ficção vira realidade e a realidade se apresenta como ficção.

O ambiente protegido e aconchegante, essencialmente eufemizador que o lugar de retiro da *brigatta* metaforiza, serve, pois, como um filtro ou anteparo à experiência direta, à ação no

mundo, constituindo o espaço para exercitar a alteridade mística como contraponto e alívio para a identidade heróica. Se pensarmos que o objetivo de Boccaccio ao escrever o *Decamerão* era educar as mulheres para o amor, então não há como escapar dessa função pedagógica da literatura: a educação dos sentimentos, o cultivo da alma. Na escola, poder-se-ia pensar num refúgio onde atuaria, como mediador, um pedagogo que não se ocupasse de transmitir conteúdos codificados, mas iniciasse o educando nas imagens da diversidade e da complexidade do mundo, causas e reflexos da diversidade e da complexidade humana. Esse lugar estaria presente e demarcado na escola como espaço da alteridade, onde a consciência poderia ceder à contemplação, ao repouso, à fala compartilhada, à autoridade sem poder, à fruição mística do mundo, às experiências sensoriais, enfim a estados favoráveis ao fazer da alma que as imagens arquetípicas propiciam. A eufemização da queda, da morte, do fracasso, da angústia, da frustração, todos inerentes à experiência humana e confinados na sombra de nossa condição heróica, dar-se-ia não por meio da negação super-protetora - a blindagem psicológica que termina por tornar-se prisão para o sujeito condenado a bem suceder -, ou pelo escamoteamento triunfalista de uma ciência e tecnologia que não aceitam os próprios limites, menos ainda pelo fanatismo das soluções mágicas que dispensam o sujeito da angústia tanto quanto da transformação criativa de si e do mundo, mas pelo contato com as produções do imaginário que se oferecem a amenizar (ensinando-nos assim a elaborar) nosso destino mortal, à medida em que nos tornam, também, mais humanos.

Sempre desafiou-me o desenlace do *Decamerão*, com o retorno dos dez jovens à Florença, dez dias passados do encontro na missa em Santa Maria Novella. Por que eles teriam voltado?, eu sempre me perguntava. Pareciam-me ricos, independentes e, portanto, nenhuma razão deveria ser suficiente para justificar essa atitude temerária, já que em dez dias a situação na cidade não haveria de ter mudado substancialmente. Hoje compreendo que foram eles, e não Florença e a peste, que mudaram naquele breve período. Tendo a liberdade de permanecer evadidos do mundo, em perpétuo retiro como os deuses indiferentes de Epicuro e de Ricardo Reis, eles escolheram retornar e sua escolha implicou o exercício de uma liberdade ainda maior. Encerrado o ciclo das novelas e, com elas, a experiência evanescente do paraíso, era preciso que o mundo fosse devolvido à sua órbita e, para que isso ocorresse, que eles também fossem devolvidos aos seus lugares no mundo áspero e resistente, mais aptos a lidarem com suas asperezas e resistências (as deles e as do mundo), não porque soubessem lutar melhor, ou

porque tivessem tomado uma vacina eficaz contra a peste, ou porque cressem mais num Deus que doravante os livraria de certos males a que os outros continuariam expostos, mas porque haviam aprendido a compreender melhor a realidade e a si mesmos por meio da imaginação. De algum modo misterioso, isso tornava o fardo de viver mais leve e acrescia a vida de alguns novos sentidos que não simplesmente o de sobreviver a todo custo. Além disso, havia ainda muitas histórias para viver e novelas para contar, todas enredadas nos mesmos “ardis e armadilhas” da alma ilusionista e rodopiante” (Hillman apud Avens:1993, 50), de onde eles haveriam de desenredá-las uma a uma, à medida que fossem desenrolando os novelos de suas vidas. Nesse sentido, a mais preciosa lição de Boccaccio parece-me justamente a da liberdade tanto para evadir-se da realidade (e deixar o mundo de pernas para o ar), quanto para retornar (e recolocar o mundo no devido lugar, consciente, porém, de que nunca se sabe muito bem onde estão os pés e a cabeça de uma esfera). Liberdade para fundar um mundo perfeito e também para abandoná-lo, porque todas as coisas são transitórias e o paraíso há de sucumbir, um dia, às mesmas fraquezas humanas que justificaram a invenção do inferno. Liberdade para experimentar-se radicalmente na alteridade - travestir-se de mulher, fiar e fofocar um pouco, como fez o sábio Héracles, orientado pela competente Ônfale: repouso do guerreiro. Na conclusão deliciosa de sua obra (1970:579), Boccaccio escreve, em defesa da inversão e da eufemização místicas da realidade que a literatura opera, e da liberdade que a literatura concede a quem escreve e a quem lê:

É possível, talvez, que alguma de vocês afirme que eu, escrevendo tais novelas, usei de excessiva liberdade; esta liberdade consistiu, por exemplo, em levar as mulheres, de vez em quando, a dizer, e com mais freqüência a escutar coisas que não são as mais convenientes de serem ditas, ou até de serem ouvidas, por mulheres honestas. De maneira terminante, nego que tenha procedido assim. De tudo quanto eu disse, nada chega a ser tão desonesto que possa ser desaconselhado a ouvidos de quem quer que seja, se formulado com vocábulos honestos. Parece-me que, nesta obra, realizei estas coisas de maneira extremamente decorosa.

E quem haveria de contestá-lo?

Hubert e Jan van Eyck, *A Virgem* (detalhe), c. 1426-27.

*Como Lolita, aproveitávamos todas as oportunidades para
exibir nossa insubordinação: uma pequena mecha de cabelo à
mostra sob os véus, um pouco de cor insinuada na monótona
uniformidade da aparência das roupas, as unhas compridas,
apaixonando-nos e ouvindo música.(...) Quero enfatizar mais
uma vez que não éramos Lolita, o Aiatolá não era Humbert,
e essa república não era o que Humbert chamava de seu
principado à beira-mar. Lolita não era uma crítica à
República Islâmica, mas ia contra o resquício de todas as
perspectivas totalitárias.*

Azar Nafisi, “Lendo Lolita em Teerã”

Para os leitores, deve haver mais de um milhão de autobiografias,

Stan Persky

*Ora, toda cultura inculcada pela educação é um conjunto de
estruturas fantásticas.*

Gilbert Durand

*A imanência do nosso devaneio suscita uma espécie de animação
dialogada da alma solitária: a alma se levanta, então, diante do
animus, e a consciência sonhadora se torna um casal, se torna
amplexo de imagens, diálogo perfeitamente harmônico.*

Gilbert Durand

III. O MORRO DOS VENTOS UIVANTES, DE EMILY BRONTË

LITERATURA, EDUCAÇÃO E REDENÇÃO

ENREDO

Com um foco narrativo que se desloca constantemente, passando a palavra de uma personagem a outra ao longo de todo o romance, *O morro dos ventos uivantes* conta com dois personagens-narradores principais, o sr. Lockwood e a sra. Nelly Dean, ambos responsáveis por mediar e entrelaçar relatos que expressam diferentes pontos de vista, dirigindo-os todos para um mesmo fio condutor. O status de ambos na trama engendrada por Emily Brontë – uma voz masculina e outra, feminina – reside principalmente na função narrativa que desempenham e por meio da qual esses mediadores recuperam uma história e, ao fazê-lo, como que desembaraçam pouco a pouco o destino das outras personagens. A ação narrada por ambos move-se do tempo presente (entre 1801 e 1802), regredindo constantemente ao passado, seja ele mais recente ou mais remoto.

Decidido a tornar-se um misantropo devido a uma desilusão amorosa, o sr. Lockwood se retira de Londres para o campo, onde aluga a granja Thrushcross, propriedade de Heathcliff, um dos homens mais ricos da região, que assim se torna seu senhorio e vizinho. Por duas vezes, Lockwood aventura-se pela charneca, disposto a travar relações com Heathcliff e conhecer Morro dos Ventos Uivantes, onde mora seu senhorio. A primeira experiência mostra-lhe que este é um homem lacônico e rude, a viver numa mansão sombria, na companhia de José, um velho empregado muito religioso, de Hareton Earnshaw, o filho do proprietário anterior, já falecido, e de Catarina, jovem linda, porém ríspida, viúva do único filho de Heathcliff. Nessa ocasião, Lockwood observa que as relações entre os moradores da casa são as piores possíveis.

A segunda excursão dele ao Morro, dessa vez motivada pela possibilidade de rever a bela Catarina, é ainda mais desastrosa. Atacado por um cão em meio a uma nevasca, ele é

socorrido por uma criada, que o instala num dos quartos, depois de arrancar-lhe a promessa de que ficará quieto, pois o patrão não gosta que o local seja ocupado. Para acalmar-se, o hóspede põe-se a ler uns livros mofados, empilhados sobre a borda de uma janela. Alguns deles têm seus espaços em branco totalmente ocupados por textos manuscritos, formando uma espécie de diário. Lendo as notas, ele descobre que haviam sido escritas por uma tal Catarina ou Cathy (que assinava alternadamente Earnshaw, Heathcliff e Linton) e datavam de aproximadamente vinte anos antes. Há relatos em que Cathy queixa-se dos maus tratos impostos por seu irmão a Heathcliff; de serem ela e ele proibidos de brincarem juntos; de serem ambos obrigados a escutar os intermináveis sermões de José. Em meio à leitura, Lockwood adormece, para ser acordado por um galho que fustiga a vidraça. Ao abri-la, tem o braço agarrado por uma mãozinha gelada, ao mesmo tempo em que uma voz de criança pede-lhe para deixá-la entrar, dizendo ser Catarina Linton, que há vinte anos vaga pelo mundo. O hóspede grita, acordando o dono da casa, cuja exasperação arrefece, ao saber, por Lockwood, que o quarto era assombrado pelo fantasma de Catarina. Heathcliff cai então num pranto convulsivo, enquanto invoca o fantasma a que retorne e o escute.

De volta à granja, o sr. Lockwood adoece gravemente, sendo entregue aos cuidados de Nelly Dean, a governanta e também a voz narrativa feminina responsável pela coesão das histórias. Tendo trabalhado como empregada no Morro por dezoito anos, ela dispõe-se a contar-lhe tudo o que sabe. Retrocedemos então vinte e três anos, até os dias em que Catarina escrevia seu diário e o sr. Earnshaw, pai dela e de Hindley, trazia para casa, de uma de suas viagens, um estranho menino moreno, com ares de cigano, “casmurro e resignado, endurecido pelos maus tratos” (Brontë, 1971:41). Rejeitado por quase todos, a não ser pelo patrão e sua filha, Heathcliff ganharia um nome do primeiro e a afeição da segunda, e logo eles se tornariam grandes amigos.

Com a morte do sr. Earnshaw, Hindley, assume o comando da propriedade, passando a humilhar sistematicamente Heathcliff e a criar toda sorte de entrave para sua amizade com Cathy. Hindley o odeia porque sente que o outro roubou-lhe o amor do pai. Impedido de receber educação, tratado como um animal de carga, Heathcliff é consolado por Cathy, cujo temperamento impulsivo e apaixonado a faz sair em defesa do amigo, contra os desmandos do irmão. Nelly também protege o enjeitado, a quem termina por afeiçoar-se.

As coisas mudam consideravelmente com a compra da Granja pela família Linton, que traz consigo ares cosmopolitas e costumes elegantes. Os Linton têm um casal de filhos – Edgar e Isabel – que logo se tornam amigos de Cathy. Hindley, que acaba de casar-se, estimula na irmã o interesse pelos novos vizinhos, confiando que a amizade com gente de sua classe haverá de afastá-la de Heathcliff. Cathy, por sua vez, encanta-se com a gentileza e a elegância de Edgar, que se apaixona perdidamente por ela. Heathcliff remorde-se de ciúmes, mas logo percebe que não pode competir com os atributos do outro. Nasce Hareton, filho de Hindley, e sua esposa morre no parto, o que o leva a rejeitar a criança, que Nelly toma então sob seus cuidados. Por essa mesma época, Hindley começa a beber e a dispensar um tratamento insuportável a Heathcliff, “suficiente para transformar um santo num demônio” (op.cit.:67), segundo Nelly. Edgar começa a visitar Cathy regularmente e Heathcliff ressentido-se da atenção que ela dispensa ao rapaz. Apesar disso, em conversa com Nelly, Cathy confessa: “Nelly, eu sou Heathcliff! Ele está sempre, sempre em meu pensamento. Não como um prazer, visto que nem sempre sou um prazer para mim mesma, mas como o meu próprio ser.” (op.cit.:83).

Destarte Cathy admite a Nelly que Heathcliff é sua grande razão de viver; que seu amor por ele é como “os rochedos imotos que jazem por baixo do solo”, ao passo que o sentimento que nutre por Edgar é “como a folhagem dos bosques: o tempo o transformará” (op.cit., idem). Na noite em que ocorre tal conversa, Heathcliff desaparece. Depois disso, Cathy adoece e Edgar termina por levá-la para convalescer na granja, longe das bebedeiras e escândalos de Hindley. Casam-se, e Nelly é instada, contra sua vontade, a deixar Hareton no Morro e mudar-se com sua patroa para a granja.

Nos primeiros meses do casamento, Cathy parece pacificada, até que Heathcliff reaparece e a visita. É quando Nelly intui nele uma “ferocidade semicivilizada”, que ele mal “conseguia dominar” (op.cit.:97). Apesar do choque inicial, Edgar trata-o bem. Já Catarina fica exultante e mal consegue disfarçar seu sentimento perante do marido. Apesar de Hindley, que afunda em dívidas de jogo, Heathcliff volta a viver no Morro e passa a visitar Catarina. Isabel, a irmã de Edgar, apaixona-se por Heathcliff, o que causa um desentendimento entre ela e a cunhada. Nelly aconselha Isabel a não iludir-se com ele e Catarina escarnece do sentimento de Isabel diante de Heathcliff.

Em visita ao Morro, Nelly constata, com tristeza, o estado de abandono de Hareton, vivendo entre o pai bêbado e o ódio de Heathcliff, que quer fazer dele seu instrumento pessoal de vingança. Na Granja, um confronto entre Edgar e Heathcliff desencadeia em Catarina uma grave crise nervosa. Edgar proíbe Heathcliff de rever sua esposa e, informado da intenção de Isabel de casar-se com seu inimigo, avisa-a de que, caso o faça, não tornará a recebê-la em sua casa. Cathy adoece e Isabel foge com Heathcliff para o Morro. Dois meses mais tarde, Cathy está grávida, porém sua saúde continua frágil. O marido dedica-se integralmente a ela, enquanto recusa-se a receber a irmã, que lhe participara, por carta, seu casamento, bem como o desejo de reconciliação. Nelly também recebe uma carta de Isabel, em que esta se confessa arrependida de não ter dados ouvidos a ela e relata a terrível situação em que vive no Morro, humilhada por Heathcliff, que não esconde seu ódio e o fato de tê-la usado para atingir Cathy e Edgar. Nelly intercede junto a este por Isabel, contudo ele a desencoraja. Ela vai então visitar Isabel. Heathcliff as surpreende juntas e pede a Nelly que o ajude a ver Catarina. Ela tenta demovê-lo, pretextando a saúde frágil da patroa, mas termina sendo feita portadora de uma carta.

Impaciente para esperar que a carta surta efeito, Heathcliff invade a casa e o quarto de Catarina. Numa cena em que paixões opostas misturam-se explosivamente, eles trocam carícias, enquanto ela o acusa de matá-la e ele a acusa do mais “infernai egoísmo” (op.cit.: 152). A chegada de Edgar os interrompe e Heathcliff é expulso. Na mesma noite, morre Catarina, a mãe, e nasce Catarina, a filha, enquanto Nelly testemunha a dor selvagem de Heathcliff, que convoca o fantasma da amada a persegui-lo sem descanso. Nelly passa a cuidar do bebê e Edgar torna-se um recluso. Nos dias que se seguem à morte de Catarina, Isabel foge do Morro e vai refugiar-se na granja, sem o conhecimento de Edgar. Conta então a Nelly sobre uma terrível briga entre seu marido e Hindley, que ameaçara Heathcliff de morte. A escaramuça terminara com Hindley ferido. Ao provocar o marido, Isabel desviara-lhe a ira para si e ele tentara matá-la, ferindo-a com uma faca, e precipitando sua fuga. Pouco depois, Nelly é informada da morte de Hindley, indo ao Morro para assegurar-se de que ele receberá um funeral cristão. Lá pede a Heathcliff que a deixe levar Hareton consigo para a Granja, mas ele recusa, afirmando que todos haverão “de ver se uma árvore não cresce tão torta quanto a outra, se é o mesmo vento que a curva” (op.cit.:177). Heathcliff torna-se assim proprietário do Morro dos Ventos Uivantes, hipotecado por Hindley para pagar dívidas de jogo. Hareton torna-se seu empregado, ainda por cima profundamente afeiçoado a Heathcliff.

Doze anos se passam, enquanto Nelly cria Cathy, que é vivaz como a mãe a doce como o pai. Por ordem de Edgar, a menina não vai além dos limites da granja. Nesse período, Isabel partira para viver noutro lugar, onde tivera um filho de Heathcliff, ao qual chamara Linton. Tendo adoecido gravemente, antes de morrer, escreve ao irmão, pedindo-lhe que vá vê-la e assuma os cuidados do menino. Edgar viaja e Nelly permite que Cathy saia a passear a cavalo. Como demora a voltar, Nelly sai a procurá-la e a encontra no Morro, a conversar com Hareton. A criada do Morro lhe contara que Hareton era seu primo, para desgosto de Cathy, que o tomara por um criado. Ele se ofendera, tratando-a mal. Sem ter recebido nenhuma educação, o rapaz é embrutecido e analfabeto; Nelly observa que Hareton é como uma dessas “boas sementes, cujo crescimento abandonado era abafado, decerto, por um excesso de ervas daninhas, bem mais vigorosas”(op.cit.:185). A negligência de Heathcliff combinara-se com a indulgência de José para corrompê-lo.

Edgar retorna com Linton, um menino doentio e irritável, por quem Cathy logo se afeiçoa. Heathcliff, porém, invoca seus direitos de pai, já que o vínculo entre ambos garante-lhe parte da granja, caso Linton morra. Por isso, apesar de profundamente decepcionado com o “frangote piador” (op.cit.:196) fruto de seu casamento, ele leva o filho consigo para o Morro. Certo dia, Cathy entra na propriedade de Heathcliff e é surpreendida por este. Ambos são apresentados e ele a convida a visitar Linton, coisa que Edgar lhe proibira terminantemente. Apesar dos protestos de Nelly, ambas seguem com ele e Hareton e, no caminho, Heathcliff põe Nelly a par de seus planos de fazer Cathy e Linton se casarem, a fim de que ele obtenha a posse da granja, com a morte de Edgar. Também conta-lhe que Hareton o ama como a um pai, enquanto o compara com Linton, dizendo que “um é de ouro, empregado como pedra de calçamento; o outro é de estanho, polido para fingir de prata” (op.cit.:206). No Morro, Linton espicaça Hareton porque este não sabe ler e Cathy o acompanha. De volta à granja, ela pede ao pai que a autorize a visitar Linton, e ele, por sua vez, explica-lhe os motivos de sua reserva e mantém a proibição. Mais tarde, Nelly acha cartas de amor de Linton no quarto de Cathy, queima-as e põe fim à correspondência de ambos.

Edgar adoece. Cathy convence Nelly a ir com ela ao Morro. A conversa de Linton reproduz fielmente as idéias de seu pai. Ele revela a Cathy que sua mãe amava Heathcliff e desprezava Edgar. Os primos brigam e Linton encena um achaque para manipular Catarina.

Nelly luta por convencê-la de que deve romper os laços com Linton, mas adoece em seguida. Ao recuperar-se, descobre que Catarina vai ao Morro com frequência. Acuada por Nelly, ela narra detalhadamente suas visitas a Linton. Entre outras coisas, conta-lhe que Hareton vinha se esforçando para aprender a ler para agradá-la, mas que ela zombara de suas tentativas, enfurecendo-o. Ela se confessa apaixonada por Linton e Nelly decide delatá-la a Edgar, que torna a proibi-la de sair.

De volta a 1801, Nelly interrompe momentaneamente seu relato para observar que o sr. Lockwood interessa-se vivamente por tudo o que diz respeito a Cathy e lhe sugere que ele está apaixonado. A interrupção é rápida e a narrativa volta a regredir no tempo, quando Edgar confessa a Nelly que teme, por Cathy, que Linton seja “um ser desprezível, um brinquedo nas mãos do pai” (op.cit.:240). Por fim, uma carta do sobrinho convence-o a permitir que ambos se encontrem para passeios no campo, sob os olhares de Nelly. Nessas ocasiões, Linton revela um crescente terror do pai. Chega a convencer Catarina de ir com ele ao Morro, pois diz não poder entrar lá sozinho. Apiedada, ela acede, mas Heathcliff aprisiona-a na casa, juntamente com Nelly. Ambas percebem então que tudo fora previamente combinado entre Heathcliff e Linton. O primeiro oferece a Cathy liberdade em troca do casamento com seu filho. Na granja, Edgar está à morte. Catarina implora que Heathcliff lhe permita ver o pai, mas ele recusa. Cathy e Linton casam-se e Heathcliff então libera Nelly. Por fim, Linton decide-se por sair de seu torpor, ajudando a prima a fugir e assim Cathy volta à granja para ver morrer seu pai.

Com a morte de Edgar e o casamento de Cathy, Heathcliff decide alugar a granja e deixá-la aos cuidados de Nelly, obrigando Cathy a mudar-se para o Morro. A empregada Zilá relata à sr. Dean que Hareton tenta debalde agradar Cathy, mas ela o trata com frieza e desprezo. Impedida de ver Cathy, Nelly interrompe novamente seu relato ao sr. Lockwood. Além de incumbi-lo implicitamente de continuar narrando, ela também o incumbe de levar um bilhete à moça, arrumando-lhe um pretexto para que ele torne a ver Catarina, que assim se dispõe a conversar com ele sobre os livros que lhe foram tomados por Heathcliff. Ela acusa Hareton de usá-los para aprender a ler, humilha e espicaça o primo diante do visitante, que, no íntimo, se apieda do rapaz. Ao sair da casa de Heathcliff, decidido a retornar a Londres, o sr. Lockwood lamenta não poder levar Catarina consigo.

Em 1802, de passagem pela região, o sr. Lockwood procura pela sra. Dean na granja e é informado de que ela vive no Morro. Ele caminha até lá à luz do luar e observa, do lado de fora, uma cena inesperada: Hareton lê em voz alta para Catarina, que o corrige brandamente, enquanto os dois trocam carinhos. Desiludido, o visitante esgueira-se para fora da casa e lá encontra sua amiga Nelly, que é alvo de maldições de José por estar cantarolando uma cantiga que ele considera pagã. Logo estão os dois de novo sentados, ela a contar e Lockwood a escutá-la. Inexplicavelmente Heathcliff a chamara para trabalhar no Morro, logo que a granja fora desocupada pelo inquilino. Lá Nelly observara inúmeras tentativas frustradas de Cathy para tornar-se amiga de Hareton, usando livros como atrativo, as quais ele justificadamente rejeitava. Infundáveis discussões sobre o comportamento pregresso de cada um terminaram quando, certo dia, Nelly os surpreendera lendo juntos, para sua alegria e desespero de José. Cathy começara então a cercar Hareton de atenções.

Um incidente envolvendo um canteiro de flores que a moça queria plantar no jardim deflagrara uma discussão entre ela e Heathcliff, na qual ela o acusara de ter tomado sua herança e a de Hareton. Mais tarde, Heathcliff assumiria temporariamente o relato, para confessar a Nelly que seu desejo de vingança esgotara-se e que ele pressentia uma mudança. Ela, por sua vez, o percebia diferente, feliz, animado, por vezes assustador como um vampiro ou lobisomem, por vezes como alguém que vê algo que ninguém mais pode ver. Ele deixara de comer, expressara o desejo de fazer seu testamento e dera instruções para seu enterro. Certa manhã, Nelly o encontrara recostado no rebordo da janela do quarto, morto com um esgar de felicidade no rosto. Hareton fora o único a lamentar sinceramente sua morte. Enterram-no à noite, ao lado de Catarina, e logo ouviam-se histórias acerca de um casal de fantasmas que vagava pela charneca. A sra. Dean informa o sr. Lockwood do casamento de Hareton e Cathy, que planejam viver na granja. A casa do Morro dos Ventos Uivantes será fechada, já que permanece marcada por funestas recordações.

AS “MULHERES ESCREVINHADORAS”:

LITERATURA E HARMONIZAÇÃO DOS CONTRÁRIOS

A educação pela literatura sempre será, para mim - não importa que outros mais eu venha a inventar ou descobrir -, o tema central do romance gótico de Emily Brontë (1818-1848), conquanto a abundância deles e a originalidade desse curioso olhar feminino que desperta para as tentações da literatura estejam entre as marcas distintivas dessa obra. De acordo com o escritor Cristóvão Tezza, autor da resenha *Um outro mundo é possível*, (in Suplemento Mais, Folha de São Paulo, 19/12/2004), referente à reedição da tradução de Rachel de Queiroz para o romance, o gótico, esse “subgênero” romântico que corrói os estatutos da razão industrial, surge como “...resposta laica ao mundo das trevas, que não recorre nem à clássica cosmogonia grega, nem ao milagre cristão” para marcar uma posição de resistência ao “império do realismo” que foi o século XIX. Ainda segundo o mesmo artigo, o romance gótico buscava basicamente instalar um “ponto de verossimilhança”, capaz de convencer o “leitor moderno” de que “os fantasmas existem e aterrorizam”, para isso lançando mão do “tradicional narrador onisciente” o qual, por sua vez, passa “...a palavra a uma voz alheia que afirmará ‘ter visto o que viu com os próprios olhos’”. Para o mesmo articulista, “a narrativa em primeira pessoa”, característica dessa modalidade literária, “é um ótimo álibi”, pois “...ao mesmo tempo, cria empatia e relativiza o que diz”. Muito embora a intenção deste ensaio não seja investigar os modos de construção do romance gótico, interessa-me discutir a reação da imaginação que ele representa contra o desencantamento do mundo que a ciência, a tecnologia, a religião e a sociedade burguesa promoviam e que, àquela época, já expandia, a todo vapor, seus versáteis tentáculos sobre a realidade e de modo especialmente emblemático na Inglaterra de Emily Brönte.

Quero começar rememorando algumas imagens da história de vida dessa escritora, não necessariamente as referentes a sua biografia oficial organizada numa linha do tempo unidimensional, mas seus biografemas ou imagens literárias que encontraram uma tela em minha vida, por meio da leitura de *O morro dos ventos uivantes*, cintilações do arquétipo que

essa vigorosa narrativa no feminino soube apropriar. Sobre essa mulher intrépida e pouco convencional que Ema Bovary certamente gostaria de ter sido, escreve Stevie Davies (1988:9):

Fechada em seu mundo de arte, tendo o pântano como paisagem estratégica, para além da casa, sem uma mãe domesticadora e limitadora para enfraquecer sua capacidade de identificar-se com um ou outro sexo, de acordo com a exigência do momento, com a sociedade educada posta a uma distância segura e um pai que aparentemente a elegera como um menino honorário, a quem confiar armas em defesa dos fracos, a vida de Emily Brontë é exemplo de uma certa alegria áspera, em seus jogos de guerra e de palavras, e em seu poder para estender uma visão estruturadora para além do mundo.

O que subjaz aos fatos da biografia devidamente amplificados pelo contexto cultural que serviu de fundo à figura desse trajeto singular, poderia fazer soar o único romance de Emily Brontë como uma espécie de libelo contra o feminino vitoriano enclausurado em espartilhos, baús, alcovas... Muito mais do que isso, contudo, sua vida testemunha uma vocação que se realizou contra todas as previsões que rondavam o destino de uma filha de pastor protestante da região rural inglesa no século XIX. A um só tempo muito próxima e radicalmente distante de Ema Bovary (muito embora seus pré-nomes ecoem-se misteriosamente), Emily Brontë, como muitas das mulheres de seu tempo, escrevia ficção a fim de cimentar a realidade adiante de seus pés com alguma possibilidade para a expressão dos valores do feminino. Assim como suas irmãs, Charlotte e Anne, ela é imagem da encarnação efetiva de um *daimon* a reverberar para muito além de sua existência curta, como a da própria Ema, ceifada aos trinta anos pela tuberculose, um ano após a publicação de *O morro dos ventos uivantes*. Seu romance ousa esgarçar a consciência do ego ocidental, então já fortemente blindada pelas salvaguardas da razão instrumental, arrastando esta última numa incursão aos territórios de sua própria sombra, aos infernos arcaicos e ativos sob os porões das fábricas comedoras de gente da esfumaçada Londres que então sediava a Revolução Industrial, lugares onde só a alma lhe poderia servir de guia e indicar-lhe o caminho de volta ao mundo, no sentido de favorecer imagens da equilibração para dimensões aparentemente incomunicáveis da realidade.

Sobrevivente, na infância, da Cowan Bridge School, sinistro colégio para filhas de clérigos (a cuja severidade duas de suas irmãs mais velhas sucumbiram), Emily continuou sua educação em casa, na vila de Haworth, em companhia das outras duas sobreviventes, e também futuras poetas e romancistas. Resgatadas do inferno escolar graças ao duplo sacrifício de Mary e Elizabeth, relata o *Cambridge Guide for Literature in English* (2003: 118) que

...a real educação das meninas (...) passou-se no presbitério de Haworth, onde elas cuidavam dos livros do pai e eram conseqüentemente nutridas pelas leituras da Bíblia, de Homero, Virgílio, Shakespeare, Milton, Sir Walter Scott e muitos outros. (...) Elas também percorriam livremente Esopo e o mundo colorido e bizarro dos *Divertimentos das mil e uma noites*...

Adultas, as Brontë trabalharam como professoras e preceptoras, chegando a morar em Bruxelas a fim de melhorar seu francês, já que tinham planos de abrir sua própria escola. De volta a Haworth, publicaram um volume de poemas sob *noms de plume* masculinos - Currer (Charlotte), Ellis (Emily) e Acton Bell (Anne) -, a fim de proteger a reputação do pai clérigo. Para Peter Gay (2001:331), essa decisão de ocultar-se sob um pseudônimo masculino devia-se, entre outras razões, à “...baixa auto-estima que fazia com que muitas (mulheres) relutassem em reivindicar seu lugar entre os criadores de literatura.” No entanto, o sucesso e uma auto-estima tímida, porém vigorosa, logo liberou as três irmãs para publicarem suas obras usando os nomes verdadeiros. Aliás as três sempre impressionaram-me pelo modo como, juntas, pareciam formar uma espécie de dique flexível contra os avanços preconceituosos e as duvidosas condescendências de um mundo literário dominado por um ego masculino da agressividade emplumada, vindo todas três a destacar-se entre as “numerosas solteironas literárias do Reino Unido”, corrosivo epíteto de autoria de E. D. Forgues (apud Gay, op.cit.:333), grupo esse que se pautava, de acordo com Henry Bordeaux (apud Gay, op. cit.:idem), pela deplorável “exibição pública da mulher moderna”, o que, no caso das escritoras casadas, significava ainda o abandono das tarefas domésticas e a redução do marido “ao status de príncipe consorte”.

Peter Gay (op.cit.:idem) relata que Charlotte, a mais velha das Brontë e que tomou a iniciativa de publicar seus poemas e os de suas irmãs, enviou certa vez alguns escritos para apreciação de Robert Southey. Entre outros conselhos, o velho poeta sugeriu-lhe que “...a literatura não pode, nem deve ser a ocupação da vida de uma mulher”, visto que “...escrever interferia na execução das tarefas às quais a mulher estava destinada”. Para ele ainda, o ideal seria estar ela “envolvida em seus deveres adequados”, pois assim “menos tempo ela terá para tal, mesmo como recreação”. Por sorte, Charlotte passou ao largo das paternas admoestações de Southey, tendo escrito e publicado, além dos poemas, alguns romances de sucesso, entre os quais *Jane Eyre*, o mais conhecido de todos, em que, por sinal, acertava as contas com a mortífera Cowan Bridge School, tranfigurada no livro em Lowood School. Como se vê, uma

escola a que se sobrevive e que tem tudo para transformar-se em neurose, pode, todavia, transformar-se em romance. Ou, no meu caso, bem mais modesto, em tese de doutorado.

Adubado pela terra escura dos pântanos de Yorkshire (a “charneca”, arcaísmo deliciosamente lúgubre de que gosto até hoje), cultivado no regaço generoso da biblioteca pouco vigiada do reverendo Patrick, assombrado pelos horrores da escola protestante (tão diversa do convento das ursulinas...), o único romance de Emily Brontë entrelaça cultura livresca, memória afetiva e imaginação para tratar das relações tumultuadas entre masculino e feminino, em especial de aspectos de um feminino duramente reprimido, inferiorizado, infantilizado pela moral protestante vitoriana e pela ética do capitalismo, a resistir na e por meio da imaginação, à formidável sinergia de tantas potestades reunidas, na Inglaterra oitocentista, com o objetivo de garantir o sucesso da Revolução Industrial e burguesa. Um variado repertório de leituras, memória e imaginação são assim os materiais com os quais muitas representantes desse fenômeno literário - o *boom* das escrevinhadoras -, entre as quais figura Emily, propõem-se a desmascarar esse projeto de abismo, estendendo sobre ele pontes leves, flexíveis, translúcidas como o arco-íris.

As irmãs Brontë estão entre as escritoras que recusaram submissão a esse paradigma, não tendo, porém, constituído exceções, em matéria de ousadia. “A multidão de mulheres escrevinhadoras”, como as designa Peter Gay (2001:331), européias, norte-americanas e, com particular interesse para nós, inglesas, havia afinal encontrado na literatura “uma carreira visível”, produzindo abundantemente “artigos, poemas, romances, livros de viagem e de auto-ajuda”, testemunhos de “um talento arduamente adquirido e precariamente gozado”. Gay trata o *boom* literário feminino como um capítulo da “história de agressão” dos oprimidos contra a ordem de coisas que os mantém sob seu tácio. Na perspectiva das estruturas de sensibilidade dramática de Durand todavia, tal movimento pode ser entrevisto como um esforço essencialmente equilibrador, no sentido de moderar a *hybris* da razão, inflada pelo advento do Iluminismo. Aliás o fato de ter sido sob o império das Luzes que as mulheres oficialmente debutaram na carreira literária já é, em si, um elemento suficientemente dramático para nossa *gestalt* em particular.

Numa estratégia típica de Métis⁶, e já que o acesso às profissões liberais lhes era sistematicamente obstruído (Gay,op.cit.:331), as mulheres souberam mais uma vez mudar de forma e escolher esse caminho lateral e alternativo de expressão, com o fito de escapar à estrita vigilância masculina, caminho esse que lhes permitia “...escrever em casa, recolhidamente, nos intervalos dos serviços domésticos”, tampouco exigindo “capital, treinamento, instrução avançada”. Georges Sand, representante notável desse grupo e que, para nós aqui, vem evocar a estante de leituras favoritas de Ema Bovary bem como seu talento para o devaneio e seu desejo de liberdade, resumiu com exemplar ironia e numa perspectiva de sensibilidade dramática a situação das “escrevinhadoras”, ao dizer que “...não sendo rapaz, dispenso a espada e fico com a pena, da qual vou me aproveitar da maneira mais inocente do mundo.” (Gay,op.cit.:334).

Contra muitas das vozes (masculinas e femininas) que se opunham a essa iniciativa das mulheres escrevinhadoras, o incensado poeta George Eliot haveria de defender a ocupação do território do romance por elas (ainda que, sutilmente, para defender o “departamento” da poesia para os homens), pois, no seu entender (Gay,op.cit.:334),

...de todos os departamentos da literatura, a Ficção é aquele a que, por natureza e pelas circunstâncias, as mulheres melhor se adaptam. Mulheres excepcionais terão, naturalmente, a competência de obter o mais alto sucesso em outros departamentos; mas falando em geral, os romances são seu forte.

Em que pese o ranço de condescendência que se pressente por trás de tanta receptividade, houve quem se expressasse de maneira mais incisiva a esse respeito, caso de Samuel Butler (apud Gay,op.cit.:idem), aqui parafraseado por Gay, para quem “... como nos tempos antigos, os homens se ocupavam principalmente da caça e das lutas, as mulheres, ocupadas com as ‘artes da paz’, provavelmente foram os primeiros escritores.” E Butler ia além, chegando a considerar que a literatura sempre foi, de fato e de direito, um exercício do feminino usurpado pelo masculino. Segundo ele, “...se a verdade fosse conhecida, poderíamos muito bem descobrir que o homem, e não a mulher, foi o intruso no domínio da literatura.” Nas apreciações que elaborou das obras das “damas romancistas” (Gay,op.cit.:335), o consagrado

⁶ Métis é titânida, filha da Terra e do Ar. Assediada por Zeus, ela constantemente mudava de forma para escapar de suas investidas, até ser finalmente possuída e fecundada por ele. Um oráculo revelou a Zeus que seu filho com Métis o destronaria, como ele mesmo fizera com Cronos. Para prevenir-se, o pai dos deuses engoliu Métis, que continuou a aconselhá-lo de dentro. Palas Atena nasceu dessa união, tendo brotado diretamente do crânio de seu pai (E. Flaum, *The Encyclopedia of Mithology*, Magna Books, 1995).

crítico inglês G.H. Lewes igualmente reconheceu “a maior afetividade, a experiência maior e mais profunda” das mulheres, em benefício de sua literatura. Para ele, ler um romance de Jane Austen, por exemplo, “era uma verdadeira experiência de vida” e ele “não conhecia nenhum cumprimento maior.”

Fato é que, fossem elas acusadas de “baixa reputação ou falta de preparo artístico”, de “queixosas e reprodutivas” (reações defensivas naturais do herói à Lua Negra, entre outros arquétipos do feminino tenebroso), fossem elevadas à categoria de argutas observadoras e competentes cronistas do cotidiano, a aventura das escritoras da Inglaterra vitoriana veio imprimir, ainda segundo Peter Gay (op.cit.:356), uma considerável rasura no modelo que impusera “uma visão da mulher como anjo doméstico do homem”, o que significava, para este último, passar a vê-la como sua parceira e igual. Na esteira do regime noturno de imagens e da estrutura de sensibilidade dramática (Durand, 1997:197), essas mulheres, entre as quais se destacaram Emily Brontë e suas irmãs, propuseram uma negociação à energia libidinal heróica e antitética que administrava a Revolução Industrial – energia de natureza penetrante, agressiva, combativa, ascética, metódica -, na forma de estratégias de reencantamento do mundo e, portanto, a partir de uma perspectiva eufemizadora do tempo devorador; ou seja, vinculada “às coisas agradáveis do tempo”, em cujo bojo é a imaginação que toma a iniciativa de organizá-lo e medi-lo, para isso decorando-o “com mitos e lendas históricas”, a fim de consolar-nos de sua fuga. Ou seja, por meio do fazer literário.

Paula Carvalho (1992:11) informa-nos pontualmente acerca das estruturas do imaginário dramático, também denominado disseminatório ou sintético, cujo esquema geral é **religar**, esclarecendo que se trata de

...uma dialética de antagonismos e dramatização”, na qual “a síntese não é uma unificação estática, mas tensorial, conflitorial, que mantém os opostos unidos, mas sem confusão e separação, através de ‘relações de complementaridade, de concorrência e de antagonismo, ‘simultaneamente’. Esse ‘antagonismo contraditorial’ é tecido como uma ‘trama’ e engendrado como um ‘drama’, não uma tragédia. A ‘resolução’ dramática pode se dar de modo cíclico (eterno retorno), de modo progressista (história) ou de modo escatológico (apocalipse e apocatástasis), de qualquer modo envolvendo a dimensão do futuro e o controle do tempo e da morte como a realização de uma ‘obra’ e/ou como aceitação de um ‘destino’. As estruturas sintéticas representam a religação do heróico e do místico como universos, de modo ‘polímorfo’ ou sucessivo (ligados por um relato) ou então de modo ‘bipolar’ ou simultâneo, ligados por um paradoxo ou *oxímoron*).

Nessa esteira, a vitória da sensibilidade dramática sobre o tempo (Durand:op.cit., 282), deflagrada no seio do regime noturno, pode ser obtida, de um lado, pela medição do tempo, ou seja, por meio da ritualização de seus ritmos com o objetivo de renovar-lhe os ciclos (“esquema rítmico do ciclo”, simbolizado, para Durand, pelo denário – a moeda romana), convocando assim o arquétipo do eterno retorno. Outro caminho para a ‘resolução’ dramática é representado pelo pau (o cetro, “a árvore com rebentos”) e diz respeito aos “arquétipos e símbolos messiânicos, os mitos históricos em que se manifesta a confiança no resultado final das peripécias dramáticas do tempo”, movendo-se então este na direção de “...uma fase cíclica última, que encaixa todos os ciclos como ‘figuras’ e esboços do último processo” (esquema progressista / escatológico).

Para Durand ainda, “...as duas categorias de símbolos que se enlaçam ao tempo para o vencer vão ter como caráter comum ou serem mais ou menos ‘histórias’, ‘narrativas’ cuja principal realidade é subjetiva e a que se costuma chamar de ‘mitos’”. A imagem das escritoras vitorianas inglesas tornando a realidade mais suportável por meio da imaginação e recuperando a alma do mundo pela força coesiva de Eros e por meio do romance, é, pois, um reflexo desse desejo de, dramaticamente, recriar mitos ativadores da *coincidentia oppositorum* que refere à totalidade do arquétipo (Paula Carvalho,op.cit.:10), mitos que instiguem a “...busca da harmonização dos contrários através de uma ‘energia móvel’ que enlaça (reúne e liga), em visões totalizantes”, pondo “alternativamente em jogo as valorizações negativas e positivas das imagens”, com o fito de “reconciliar a antinomia que o tempo implica: o terror diante do tempo que foge, a angústia diante da ausência e a esperança da realização do tempo, a confiança numa vitória sobre ele” (op.cit.:idem).

Quanto a *O Morro dos ventos uivantes*, pode-se identificar o romance com um mito da “regeneração periódica do tempo” (Durand,op.cit.:284), portanto profundamente sintonizado com as dinâmicas da lua e do feminino, tanto quanto com uma reação imaginativa emoliente para uma visão de realidade enrijecida, controlada pela tecnologia de medição e controle do tempo que oprime o sujeito, tanto quando dispensa e agride a natureza. Uma reação contraditoral, portanto, já que pretende tanto combater as conseqüências negativas quanto beneficiar-se das inúmeras conquistas positivas da sensibilidade heróica. Ecoando, em suas imagens, a instância ambivalente das estruturas de sensibilidade dramática, o romance vê-se

igualmente eivado de “um otimismo profundo”, no qual “a catástrofe, a morte ou a mutilação nunca são definitivas” (op.cit.:295), pois a princípio é a renovação do tempo e o retorno da alma que se enseja, a fim de restaurar a realidade material e o espírito para a vida ou libertá-lo para a morte.

Essa alma, polimorficamente representada no romance de Emily Brontë pelas mulheres que se sucedem e alternam no papel, operava a equilibração simultaneamente no plano da fantasia subjetiva bem como do coletivo e da realidade concreta, através da faina das escrevinhadoras. Assim a alma individual e a alma do mundo espelhavam-se mutuamente, na tentativa do imaginário de compensar os extremismos materialistas da objetividade e da razão técnica. A complexidade dramática da trama de *O morro* estende-se, contudo, para além de uma dinâmica de “regeneração periódica do tempo”, apresentando igualmente elementos do esquema dramático progressista. Encarnada pela imagem de Nelly Dean, a Senhora Alma oferece-se como mediadora entre pessoas, tempos e lugares e, nessa medida, como facilitadora de uma evolução efetiva (e afetiva) do espírito humano, propondo, inclusive, uma imagem masculina de *puer* (identificada com o leitor) a fim de complementar-se. Esta última cabe ao sr. Lockwood personificar, como herói moderno que é, a desempenhar o papel de co-mediador e oposto complementar de Nelly. A sra. Dean, aliás, o auxilia a renascer e a reabrir-se para a vida e o amor, como faria uma deusa-mãe benevolente com seu filho consorte.

Tendo enfrentado a morte prematuramente, as Brontë encarnaram, na vida, personagens tão fascinantes quanto as que souberam criar, movidas por pulsões internas genuinamente daimônicas, no enfrentamento, eufemização e negociação com as demandas de uma paisagem cultural marcada, entre outras coisas, pela severidade da religião, a crueldade da escola, a estreiteza dos costumes, a intransigência dos machos, a rudeza do clima e da topografia de sua região natal, as seqüelas da tuberculose. Estimuladas mais do que acovardadas por tantos e tão variados obstáculos, todas as três construíram carreiras literárias pouco usuais, mesmo naquele momento aparentemente tão propício para as mulheres. Tornando a lançar mão da referida resenha de Cristóvão Tezza, concordo que *O morro dos ventos uivantes* seja “...um livro que, além de seu fascínio literário, um século e meio depois tem uma pauta que ainda faz sentido no Brasil de hoje”. Eu apenas complementaria, dizendo que o romance de Emily Brontë sempre fará sentido para qualquer leitor que seja fígado pelo frescor e empatia de suas imagens, não

importa quando e onde viva, porque sua força emana não apenas de uma pauta de temas candentes mas da alma educadora, qualidade arquetípica que faz dele um clássico.

Lembro-me de, à época da primeira leitura, haver devorado também, repetidas vezes, a biografia de sua autora, publicada num fascículo anexo ao livro, tantas vezes quantas li o próprio livro, talvez mais, deixando-me seduzir pelas imagens de uma história de vida tão curta quanto bem vivida, buscando espelhamentos entre os cenários do livro e da biografia, entre a autora e suas personagens (femininas e masculinas), entre as personagens da biografia e as da ficção, entre minha própria história, a ficção biográfica de Emily e sua produção ficcional, recolhendo elementos para a compreensão de minha própria vida, também ela marcada pelo mesmo paradoxo: a severidade do iconoclasmo protestante e o livre acesso à literatura. Afinal, só uma criança ou adolescente que vê seu corpo submetido pela contraparte material da doutrina, ou seja, que passa horas e horas silenciosamente imobilizada no banco duro de uma igreja protestante (numa situação tão semelhante àquela vivida na escola) a ouvir comparações entre a própria condição pecaminosa e a esplendorosa graça divina, pode compreender inteiramente Cathy e Heathcliff e admirar seu amor paradoxal e sua competência para a rebelião. O *nom de plume* de Emily, aliás, cujas sonoridades aparentam com o meu, usei-o sem autorização prévia, em poemas e contos que escrevi e publiquei no jornalzinho mural da escola de ensino médio: Ellis Bell.

FANTASMAS NA ENGRENAGEM:

O MORRO DOS VENTOS UIVANTES E A SOMBRA DO HERÓICO

Quanto a Emily Brontë, cujo *animus* vivaz foi alimentado, de forma bastante improvável, por um pai clérigo que a “elevava” à condição de menino, e com quem ela podia passar horas disputando jogos de estratégia militar debruçada sobre o tabuleiro, seu romance é justamente uma sensível e bem sucedida estratégia imaginativa para transitar de um regime a

outro e enlaçar a ambos no trajeto, em demanda de algumas “visões totalizantes”, em especial aquelas materializadas pelas imagens do duplo casamento sagrado, das quais falarei adiante. Na passagem da realidade cotidiana para a dimensão da imaginação, a prosa de *O morro* reveste a trivialidade que aproxima sua história das nossas próprias com atributos que a inscrevem na ordem do sobrenatural, sem que, contudo, nenhum fantasma do tipo convencional precise manifestar-se. Chamarei “fantasmas” às personagens disruptivas e destrutivas de Hindley, Heathcliff, José e Linton, todas tão identificadas com a sombra quanto imprescindíveis para a evolução da trama e suficientemente complexas para confundir, no leitor, as dimensões do Bem e do Mal, do mesmo modo como as mesmas acham-se confundidas no mundo.

A literatura, aliás, comunga com a alma e com “a mente grega” (Hillman:1989,93), ao aceitar serenamente o fato de que não pode haver limites claros entre Bem e Mal, visto que “...há sombra em tudo e ela não é um princípio à parte.” Prova disso é que as duas Cathy freqüentemente agem de forma perversa e mesquinha, Isabel mostra-se egoísta e obsessiva, Edgar comporta-se de forma auto-destrutiva e até mesmo Nelly pode, por vezes, soar apenas como uma velhota moralista e fofoqueira e Lockwood como um ricaço entediado e intrometido. Os fantasmas do *O morro* são, portanto, as mesmas imagens dinâmicas e portadoras de um saber de que já falamos na primeira parte desta tese, e desse modo considerá-las detalhadamente, dar atenção a elas enquanto fenômenos que são (Hillman, op.cit.:idem) pode perfeitamente abrir caminho para que enxerguemos “...o ouro da possibilidade que está no lixo horrendo mais próximo de nós” (Hillman,s/d:2-5). No romance de Emily Brontë, à exceção do fantasma do sonho do sr. Lockwood - que sua imaginação de leitor elabora como imagem, a fim de dar voz ao espectro da primeira Catarina que significativamente o provoca e se manifesta por meio de seus livros -, os outros fantasmas de *O morro dos ventos uivantes* não são entes sobrenaturais, mas sintomas do arquétipo cindido e das enfermidades resultantes dessa cisão no seio da consciência patriarcal, espíritos errantes, sombras que vagam pelo mundo em busca da própria alma. Nesse sentido, são igualmente condutores do *insight* que se instaura pela diferença, justamente o que os torna imprescindíveis, já que optamos, com Hillman, por adotar uma noção de individualização como individuação, ou seja, da realização plena de um *daimon* que se dá por meio do aprofundamento na diferença. Tais fantasmas são também os resíduos de uma dimensão que o ego pretende excluir de si e que conseqüentemente pode vir a

temer como alteridade, mas que permanece viva na alma que a tudo acolhe, tão somente transferida da consciência para a dimensão invisível do inconsciente.

Hillman (1997:121) inscreve *daimones*, anjos, fantasmas e arcontes na categoria do “invisíveis” que, para ele, reúne “...vigias e leões-de-chácara que conhecem maneiras de barrar a entrada do que não pertence àquele local, naquele momento”, atuando num “mundo bastante permeável, habitado por corpos físicos e imaginários”, o qual, por sua vez, representa um “outro reino de consciência”, muito diverso do nosso. Sobre o exílio dessas figuras da dimensão da consciência do ego, Hillman (op.cit.:idem) escreve:

Desde então, a retração de nosso interesse naquilo que a consciência racional chama de mágico, místico e mítico transforma todos os corpos imaginários indiscriminadamente em monstros. Resultado: o invisível vira ‘alienígena’. A alienação do invisível torna-o mais fantástico e distante, e mais representado por lobisomens, máquinas do tempo e seqüestros *à la* Stephen King. Nossas passagens modernas têm o pé direito baixo e são estreitas. Os invisíveis precisam se contorcer tanto para poder cruzá-las que ficam deformados.

Emily Brontë apreende essa verdade e a reelabora na imaginação, pois se portas e passagens podem ser demasiado baixas e estreitas, as engrenagens da Revolução Industrial são excessivamente apertadas, deformando ainda mais esses agentes do mundo invisível, os deuses e mensageiros do inconsciente que, contudo, retornam, à revelia das explicações da ciência, dos aparatos da tecnologia, dos filtros lógicos e históricos, conquanto o façam investidos de seus atributos mais terríveis, uma vez que foram rejeitados e excluídos da nova ordem que rege o mundo. Alienados, os invisíveis tornam-se também irreconhecíveis. O romance gótico de Emily Brontë transforma-os em imagens denunciadoras de um ordem visível regida por objetos inanimados, imagens essas tão estranhas quanto familiares. Assim não é nada accidental que, em *O morro*, o sr. Lockwood precise mudar-se para o campo a fim de viver sua experiência iniciática num território em que mundo visível e mundo invisível, natural e sobrenatural, urbano e rural permanecem fortemente entrelaçados.

Muitas das imagens projetadas como fantasmas no texto de *O morro* podem assim configurar-se como remanescentes de uma ordem anterior, banida do mundo moderno, mas também como receptáculos dos conteúdos negativos dessa mesma ordem, recusados também porque deformados por ela, que se quer construir no mundo como exclusivamente positiva. Tais

fantasmas que se aninham à sombra da sensibilidade heróica hipertrofiada, representada pela casa (imagem do ego) e o poder decadentes dos Earnshaw, posteriormente transferidos a Heathcliff, são encarnados modelarmente por personagens que personificam imagens da consciência do ego heróico decaído: as duas primeiras, antagônicas, conquanto literalmente aparentadas, são Hindley, o filho legítimo, porém desqualificado pelo pai, e que fez de si um devasso ressentido, e o próprio Heathcliff, o duplamente órfão compulsivo e vingativo, ambos irmãos e inimigos, herdeiros míticos de Caim e Abel, Esaú e Jacó, Seth e Osíris, Rômulo e Remo; em seguida vem José, o *senex* decrépito, empedernido e intolerante, representante de um Saturno eunuco e estéril, bem como imagem de uma religião corroída pela hipocrisia, o dogmatismo, o preconceito, a ignorância ; e ainda há Hareton, o *puer* negligenciado pelo pai (o legítimo e o substituto), imagem da criança explorada e abusada pelos adultos por meio do trabalho. A partida do feminino do Morro, que se dá com o casamento da primeira Cathy, a qual leva Nelly para viver consigo na Granja, arroja-os todos no mesmo fosso de sentimentos tumultuados, de mútuo desprezo, de fantasias persecutórias, de fúria e remordimentos.

A escritura dá visibilidade a tais espectros como metáforas da mutilação do arquétipo, desencadeada principalmente pela proscrição da alma do plano da realidade onde os fantasmas permanecem a arrastar suas correntes, mas também como estratégias para reencantar o mundo, por meio do confronto do realismo a que se viu reduzida a vida cotidiana pela razão técnica (limitada apenas aos aspectos visíveis e verificáveis da realidade), com o “irrealismo” do romance gótico, a convocar o retorno dos invisíveis deformados e inconformados que vêm exigir reparação. A trama do morro constrói-se, por sua vez, através desse paradoxo, instaurado por uma reunião problemática de polaridades antagônicas, complementares e concorrentes, cuja imagem-síntese oscila, no tempo e no espaço, entre a fuga e o retorno da alma, instâncias representadas respectivamente pela separação de Heathcliff da primeira Cathy e pela união de Hareton com a segunda (que também possibilita a reunião do primeiro casal).

Disso resulta que, como contraponto ao “...mundo escuro, regido sob sombras assustadoras de velas e lampiões e sob os ventos aterrorizantes do espaço rural” de que fala Cristóvão Tezza em sua resenha, *O morro dos ventos uivantes* oferece uma saída, uma instância mediadora para o “ideário das luzes e da modernização”, da qual podem emergir “novos padrões de relações humanas”. Nessa esteira, tocado, encantado, esgarçado pelos valores da

alteridade - entre eles, principalmente os valores do feminino -, o mesmo ideário das luzes (que contraditoriamente zombou e abriu espaço para as “preciosas ridículas” de Molière e suas herdeiras), bem como os numerosos fantasmas que se escondem sob à sombra de seu ego apolíneo, cedem lugar a uma outra sorte de utopia, representada e franqueada pelas imagens que a alma destila ao fazer-se guia do espírito embrutecido pela compulsão do trabalho, a ambição desmedida, a competitividade exacerbada, o embrutecimento, a sede inaplacável de conhecimento e de poder.

A narrativa de *O morro caminha*, portanto, no sentido da purgação e da cura dessas mesmas relações, assim dirigidas para uma *coniunctio* possível, harmonização dos contrários que, no âmbito da estrutura dramática, não rejeita nem se rebela contra a imagem, “mesmo nefasta e terrificante” (Durand,1997:346), mas harmoniza “num todo coerente, as contradições mais flagrantes”. Não há, pois, uma intenção de exorcizar os fantasmas, visto que eles um dia já foram e podem voltar a ser guardiões do entremundos, a propiciar trocas para uma consciência mais flexível e permeável aos conteúdos do inconsciente. Trata-se de conceder-lhes visibilidade e voz, também para desinvesti-los de seu poder mortífero. Expostos e remetidos de volta à órbita do cotidiano banal, eles se tornam portadores do numinoso, do mágico, do imprevisto, sempre que convidados pela narrativa a partilhar seus saberes. Para Edward Whitmont (1991:61), trata-se de recuperá-los e integrá-los à nossa “visão racional do mundo” como nossas “capacidades vitais” que são, sob risco de regredirmos “...a uma nova barbárie, em vez de darmos o próximo passo na evolução da consciência”.

Esta é uma constatação enfatizada pelo romance gótico, no qual a imagem “nefasta e terrificante” é deliberadamente valorizada e levada ao limite por meio da ativação de um efeito estético que visa o estranhamento, a ruptura, o susto, a intervenção do bizarro e do apavorante em meio à aparente normalidade do mundo. O Tanatos heróico e as Erínias⁷ místicas são, por essa via, devidamente considerados, incluídos e postos a dialogar num limiar, um campo de

⁷ As Erínias gregas ou Fúrias latinas nasceram de gotas de sangue da castração de Urano, derramadas sobre a Mãe Terra. Eram as vingadoras das ofensas dos filhos contra as mães, dos mais jovens contra os mais velhos, dos anfitriões contra seus hóspedes. Seres femininos de aparência medonha, estavam ligadas à vingança e ao remorso. Eram raramente referidas entre os mortais, que temiam dizer seu nome. Passaram a ser chamadas de Eumênides, as gentis, quando Atena interveio para aplacá-las em favor de Orestes, no julgamento em que este era acusado de matar a mãe para vingar o assassinato do pai por ordem de Apolo. (Flaum, E., The Encyclopaedia of Mythology, p.66-67)

mediação simbólica entre realidade e imaginação - o da literatura, o da arte, o do cinema, o da educação...-, possibilitando destarte a elaboração criativa da sombra pelo ego - e aqui vale lembrar que, para Jung, criativo diz respeito ao ponto médio entre construtivo e destrutivo (Hillman,1989:69). Dessa maneira, o terrificante é liberado da polaridade na qual ficou retido, para transmutar-se em seu oposto por meio das operações imaginativas de inversão da libido que a literatura realiza: ou seja, para Tanatos, Eros; para as Erínias, as Eumênides.

Tal utopia negociada, fruto de uma “vontade de harmonização” (Durand,op.cit.:346) que o “regime do acordo vivo” da sensibilidade dramática preconiza, ganha igual relevância, no contexto do romance, na dimensão das imagens do esquema dramático progressista, as quais, segundo Durand (op.cit.:338) sucedem as do esquema cíclico “...do eterno recomeço, para se ligarem a uma significação messiânica”. Em *O morro dos ventos uivantes*, tendo sido desmobilizada a maldição familiar, expediente que exige a repetição de um ciclo com vistas à erradicação de uma geração doentia e sua conseqüente renovação (alternância de ciclos de criação-destruição, como na dinâmica de Brahma-Shiva, as polaridades da trimurte hindu), abre-se um caminho para o devir no interior da narrativa, para “uma nova modalidade do domínio do tempo”, em que este “...já não é vencido pela simples segurança do retorno e da repetição, mas sim porque sai da combinação de contrários um ‘produto’ definitivo, um ‘progresso’ que justifica o próprio devir, porque a própria irreversibilidade é dominada e tornam-se promessa os meios de sua produção” (Durand,op.cit.:idem). Assim, do casamento de Hareton com a segunda Cathy – ambos jovens e flexíveis ramos do mesmo tronco, ligados por laços de sangue, leitura e amor - haverá de brotar o rebento que trará consigo a promessa de um progresso, não da técnica, mas do sentimento humano.

Retomando, neste contexto, a inspirada resenha de Tezza (ele também romancista e fotógrafo, não um crítico), “...sente-se na obra, por exemplo, a valorização da família como núcleo da vida, uma novidade no século XIX. Também se percebe a invenção da ‘infância’, a criança inocente e feliz já entendida como criança, e não como um pequeno adulto. Há também, muito forte, a idéia da alfabetização como um valor positivo a ser estendido a todos; o próprio livro, aliás, é um objeto de desejo das crianças” e, no caso específico de Hareton e das duas Cathy, também dos adultos. O romance de Emily Brontë aponta, pois, para a possibilidade efetiva de fecundar com alma e imaginação o mundo racional do trabalho, da ciência, da

religião que sujeitam, exploram, amedrontam, bestializam os homens a fim de os manterem sob seu jugo, trazendo para a luz indireta da alma os fantasmas que assombram as engrenagens e restaurando-os em sua condição de invisíveis encantadores do mundo, de potências também positivas, o que igualmente garante que não se ponham a perder as coisas boas que o progresso da tecnologia e das idéias introduziu na vida cotidiana. A transformação do mundo dá-se, assim, pelo único caminho viável, que é o da transformação das pessoas, pois que, ainda para Tezza, “...não estamos condenados a nada – o pequeno Hareton, criado por Heathcliff ‘como um animal’, vai permitir, via leitura, a redenção final da família e pelas mãos de uma mulher independente, o que é outra revolução”. Ou seja, todas as coisas contém e engendram dramaticamente seus opostos, o que significa que toda maldição traz consigo a senha que a desarma.

DEUSES NARRADORES:

O “ACORDO VIVO” ENTRE NELLY DEAN E O SR. LOCKWOOD

Temos aqui falado da função narrativa como transformadora e reencantadora do sujeito e do mundo na medida em que, por meio dela, como afirma Mircea Eliade (1972: 22) acerca do mito, “...deixa-se de existir no mundo de todos os dias e penetra-se num mundo transfigurado, auroral, impregnado da presença de Entes Sobrenaturais”, o que, por sua vez, “...não se trata de comemoração de eventos míticos, mas de sua reiteração.” Essa reiteração vivida como ritual é perfeitamente atualizada, na literatura, por meio do ato de narrar, desdobrado no de escutar e no de ler, nos quais resiste o substrato mágico de uma vivência mítica conduzida por oficiante e devoto, em suma um resíduo arquetípico que se mantém “significativo, precioso e exemplar” (Eliade, op.cit.:idem). Creio que posso dizer que há, nesse sentido, também um mito de origem em curso na narrativa de *O morro dos ventos uivantes*, que intenta, por meio de uma “cosmogonia” familiar, “...explicar como, a partir de um estado diferente de coisas, se chegou à situação atual” (Eliade, op.cit.:26). As personagens literárias enquanto personificações de

aspectos da condição humana estão, cada qual, a seu modo (e como todos nós) possuídas por suas divindades. O que se altera, na experiência de conhecimento que flui delas para nós, é a projeção que o texto literário favorece (seja por identificação ou rejeição), e que pode transformar-se em auto-conhecimento. Numa “perspectiva / possibilidade arquetípica da psique” (Hillman,s/d:7), a literatura forneceria ao leitor um “princípio de individuação dentro de seu modelo divino específico”, na forma de “um fundo mítico adequado para cada sofrimento da alma”, fundo esse propiciador de um sentido para a experiência bem como de uma forma para o *daimon*. Uma visão de mundo politeísta e, portanto, sintonizada com o polimorfismo da alma, não considera a individuação como movimento evolutivo do sujeito, ou seja, como mudança “para melhor” (Hillman,op.cit.:8), nos moldes da educação do paradigma clássico, mas como aprofundamento daquilo que já existe, por meio da individualização que é fruto do cultivo da alma (individuação como diferenciação ou identificação com o *daimon*). Como referência, Hillman (op.cit.:idem) propõe a seguinte pergunta: “Qual é o padrão que oferece à minha psique melhor opção de significado?” Diante do texto literário, assim como do mito, essa pergunta sempre emerge, ainda que despida de palavras.

Retomando Eliade e a busca de significado por meio da reiteração do mito, o ritual de repetição da cosmogonia tem por finalidade a renovação do mundo e a “inauguração de um novo ciclo temporal” (op. cit.:43), o que nos reconduz ao esquema cíclico das estruturas de sensibilidade dramática de Durand. Na literatura como no mito, a rememoração do passado divisado como reflexo no espelho-escudo de Perseu que é a narrativa, sua recuperação deslocada da cotidianidade banal para a oximorônica pela intervenção da imaginação, pode conferir sentido ao vivido, evitando, tanto no romance quanto na vida, que o tempo seja aprisionado e limitado a apenas repetir viciosamente a maldição.

Já temos adiantado informações sobre a dinâmica das duas personagens essencialmente mediadoras do romance de Brönte, que ao ritmo dos relatos entrelaçados fazem o tempo mover-se para frente e para trás, operando, em convergência com o leitor, as mudanças necessárias para que Cronos possa voltar a sorrir, provocado por um Eros travesso: falo do sr. Lockwood, figura de *animus*, e da sra. Nelly Dean, figura de *anima*, que juntos reconduzem as almas individuais dilaceradas e a *anima mundi* ao equilíbrio perdido. Caracterizado por uma dinâmica figurativa de oposição, concorrência e complementaridade, esse insólito casal a quem apenas a

paixão pela narrativa e a afeição por Catarina Linton podem conferir alguma verossimilhança, é constituído por um homem jovem e rico, um dândi cosmopolita e culto e por uma mulher de meia idade, sem educação formal, serviçal que passou toda a vida no campo, a cuidar dos outros.

As figuras de ambos, ligadas por laços contraditórios, ascendem de um *status* que bem poderia ser considerado secundário na trama para outro, central, por força da tarefa de narrar, repleta de prazer e de afetos, marcada pela fruição trabalhosa de relembrar e organizar minuciosamente os fatos (de Nelly), pelo ócio cooperativo e imaginativo da escuta atenta (de Lockwood) e pelo compromisso com o registro escrito detalhado de tudo o que foi escutado (de Lockwood), sendo essas mesmas operações não apenas reiteradoras dos papéis sociais originais das duas personagens - da serviçal entregue ao mister de cuidar e entreter seu senhor e do senhor entregue ao privilégio de ser cuidado e entretido -, como também transgressivas desses mesmos papéis, já que as relações entre ambos estão longe de obedecer às rígidas prescrições da etiqueta inglesa vigente à época, entre patrões e empregados. O diálogo que segue testemunha a ambigüidade desse relacionamento (Brontë, 1971:63):

- Mas, sr. Lockwood, estou-me esquecendo de que estas histórias não podem distraí-lo. Estou envergonhada de ter falado tanto. E sua papa esfriou e o senhor está a cair de sono! Poderia ter-lhe contado a história de Heathcliff, pelo menos tudo quanto o senhor quier saber em meia dúzia de palavras.

Assim interrompendo-se, a criada levantou-se e começou a guardar suas costuras. Eu me sentia incapaz de me afastar da lareira e não tinha sono nenhum.

- Fique mais, sra. Dean – exclamei. – Fique mais uma meia hora. Fez muito bem em contar-me a história em todos os pormenores. É assim que eu gosto. E a senhora tem que terminá-la no mesmo estilo. Interesse-me, mais ou menos, por todas as personagens que a senhora mencionou.

- Já vai dar nove horas, meu senhor.

- Não tem nada...Não tenho costume de me deitar cedo. Uma ou duas horas é sempre cedo para quem tem o hábito de ficar na cama até as dez.

- O senhor não devia ficar deitado até as dez. O melhor da manhã já passou a essa hora. Quem não tem feito a metade de seu trabalho diário até as dez horas corre o risco de deixar de fazer a outra metade.

- Contudo, sra. Dean, torne a sentar-se, porque é intenção minha prolongar esta noite até amanhã à tarde. Diagnostico, para mim, pelo menos um sério resfriado.

- Espero que não. Pois bem! O senhor há de permitir que eu salte uns três anos. Durante esse tempo, a sra. Earnshaw...

- Não, não, não consinto nada disso! Conhece a senhora o seguinte estado de espírito? A gente está sozinho, vendo uma gata lamber o bichaninho, ali, no tapete, à sua frente, e observa tão atentamente a operação que basta perceber que a gata esquece de uma orelha para ficar encolerizado...

- Um estado de espírito terrivelmente ocioso, me parece.
- Pelo contrário, muitíssimo ativo. É o meu, neste instante. Por conseguinte, continue, com todas as minúcias.

A leitura do trecho dá a ver as imagens que migram de uma a outra estrutura de sensibilidade, “sem confusão nem separação”, como sugere Durand. A sra. Dean critica maternalmente o ócio da (in)atividade a que ambos entregam-se (ócio, no mais, bastante erótico), defende a produtividade e sugere mais objetividade na condução do relato; o sr. Lockwood, por sua vez, e como bom *puer*, defende os pressupostos de uma observação e de uma escuta plenamente ativas, bem como exige um relato sem cortes, no qual a subjetividade da sra. Dean esteja à vontade para revelar “todas as minúcias” da trama. Além disso, no contexto dessa curiosa relação, estão alquimicamente misturados, conquanto não confundidos, os papéis de personagem e leitor, que é como mais nos identificamos com Lockwood: um sujeito desavisado que a tudo ignora e intui, deslocado da trama, estrangeiro a cometer gafes, desconhecedor da cultura local, porém completamente rendido ao mistério que envolve o Morro e seus habitantes e disposto a desvendá-lo a qualquer custo.

Por outro lado, um processo projetivo semelhante ocorre entre a autora Emily Brontë e a sra. Dean, avatar da primeira, voz e eco narrativos femininos, amplificados no texto, de tantas mulheres envolvidas na faina de educar pessoas de condição social superior e de narrar histórias para seus aristocráticos pupilos. A identificação de leitor e de autora com os dois narradores-personagens, respectivamente Lockwood e Nelly Dean, abre espaço para uma outra sorte de atualização da sensibilidade dramática, tanto quanto para uma polifonia textual, o que constitui, a meu ver, um modo de estabelecer uma verossimilhança da alma, ambivalente e humanizadora, para a trama e as outras personagens a quem Lockwood e a sra. Dean dão voz. Tal verossimilhança não realista, na qual Cristóvão Tezza enxerga uma das marcas do romance gótico, estriba-se objetivamente no fato de que Lockwood registra o que ouviu da sra. Dean, respeitável matrona e testemunha ocular dos fatos, sem expurgar e, ao contrário, valorizando como essenciais, os elementos típicos da subjetividade, da emoção e do feminino.

No fluir do drama de Catarina e Heathcliff, somos arrastados para dentro da narrativa devidamente iluminados pelos reflexos do espelho do sr. Lockwood, a figura de mediação que decide heroicamente (e um tanto atabalhoadamente também) penetrar conosco no

desconhecido, compreender o que se passa, sistematizar e destinar a um leitor o relato escrito da mítica narrativa oral de Nelly Dean, outro espelho encantador da realidade que reflete. É preciso ainda reiterar que, apesar de terem seus focos dirigidos no sentido da reorganização dos fatos em linguagem, esses mesmos narradores-personagens não estão resguardados pela autora de atuar na linha de frente do plano das ações, muito ao contrário. Assim, a oscilarem entre objetividade e subjetividade, plano da ação e plano da narração, atividade e recolhimento, mania e depressão, o sr. Lockwood e a sra. Dean repetem e renovam o esquema mítico de Teseu e Ariadne no labirinto do Minotauro, assim como o de Scherazade e Shariar nas *Mil e uma noites*. A narrativa é o fio e o monstro, a contraface do herói. Sobre o fio, suspenso em suspense, caminha o leitor.

A Lockwood em particular cabe introduzir o elemento de alteridade num ambiente hierático, imóvel, conservador, mais propenso ao “redobramento estático” (Durand, 1997: 305), dessa maneira desafiando as normas e as expectativas em vigor (e até mesmo as que organizam seu próprio mundo moderno), correndo risco de vida, sendo assombrado por fantasmas, agindo temerariamente, apaixonando-se por uma personagem de romance que ele praticamente só conhece pelo relato de Nelly e assim empurrando a roda aparentemente emperrada do destino para a frente no sentido do devir, ou seja, sendo o portador de uma perspectiva de tempo progressista e heróica, em meio à aparente repetição dos ciclos da natureza, que regem o ambiente rural e que concedem sustentação para a repetição viciosa que se instaurou no mundo e que determina que Hareton deve tornar-se uma desastrosa síntese de Hindley com Heathcliff.

Fato é que a trama de *O morro dos ventos uivantes* é tecida entre dois mundos polarizados, os quais convivem, combatem-se, fascinam-se e interpenetram-se mutuamente: o primeiro, representado pelo Morro dos Ventos Uivantes, uma dimensão heróica sombria e corrompida, de onde a imaginação e o feminino, seu principal agente, estão proscritos; o segundo, uma dimensão mística e calorosa, aconchegante e repleta de coisas belas, entre as quais figuram com destaque os belos livros, circunscrito à Granja e seus elegantes, pacíficos e civilizados moradores. Tentativas de forçar elementos de um mundo a se transferirem radicalmente para o outro costumam resultar desorganizadoras para ambos os mundos e destrutivas para seus agentes, e assim as duas instâncias permanecem em conflito insolúvel, até que a figura de *animus puer* do sr. Lockwood (vinculado à Granja e aos seus valores, mas

fascinado pelo Morro e seus habitantes) ouse abrir uma via de circulação entre ambas dimensões, seguramente guiado pela imagem de *anima* que Nelly Dean apresenta.

A imagem de Héstia, a mais obscura deusa do Olimpo, impessoal e quase sem histórias, virgem e imune aos poderes de Afrodite, emerge necessariamente quando buscamos compreender Nelly Dean à luz de uma educação da alma. Para Bárbara Kirksey (1992:122), a imagem e o lugar de Héstia “são idênticos” - a lareira, o centro irradiador, “o fogo sagrado sobre a terra” – e,

...apesar da falta de mitos, deparamo-nos reiteradamente com Héstia, no centro da vida grega, como sendo o *coração*. Diz o Hino Homérico que ela está na morada dos Deuses e dos mortais e que, como Hermes, protege e dá boas coisas ao homem.

O mesmo parentesco com a Terra une a deusa à personagem, a mesma “recusa de personificação” (Kirksey, op.cit.:123), já que a história de Nelly não é importante em si, mas tão somente o veículo para as outras histórias. O que lhe confere valor é o modo como ela reúne as histórias dos outros por meio da energia coesiva do sentimento. Como Héstia, a sra. Dean também é uma “ninguém” que “...congrega os homens e possibilita espaços para a alma” (op.cit.:idem). Aliás, para a mesma autora (op.cit.:idem), “...a importância de Héstia na vida psicológica advém de sua habilidade em mediar a alma, dando-lhe um lugar onde se congregar, um ponto de junção” (e aqui penso logo na alma polimórfica e na perspectiva politeísta da psique, no contexto da Psicologia Arquetípica).

Se como para Kirksey e Bachelard, “...as moradias que criamos e onde moramos (interior e exteriormente) manifestam um aspecto de nossa alma”, então o Morro e a granja são também imagens reveladoras de “um lado íntimo de nossa psique” (Kirksey, op.cit.:124), visível por meio da fantasia que engendra a psique das personagens do romance, tanto quanto de aspectos da psique coletiva. O que faz as duas casas diferirem radicalmente, como perspectivas da alma que são, é a presença ou a ausência de Nelly a torná-las “habitáveis”.

Ainda seguindo a trilha da reflexão de Kirksey (op.cit.:125),

...a perda de Héstia é uma ameaça mais rigorosa para a psique como um todo, com sua multidão de imagens e a influência delas. Sem Héstia, não pode haver a concentração da imagem, e não há limites que distingam a intimidade da morada interior e o mundo externo, porque não há uma casa psíquica que ofereça paredes protetoras.

Vivendo no Morro, o menino Hareton está tão exposto e abandonado quanto se estivesse vagando pelas ruas como um personagem de Dickens, ou trabalhando como operário-mirim numa das fábricas lúgubres e insalubres do distrito industrial de Londres. Na Granja, o mesmo só não acontece com a segunda Cathy porque Nelly está lá, cuidando para que a criança não seja contaminada pelo desejo de morte de seu pai. “Se Héstia não ergue sua morada”, escreve Kirksey, inspirada em Bachelard (op.cit.:idem), “não há proteção ou paz para quem sonha.” Exemplo disso é que os livros enquanto objetos estão fisicamente muito presentes, tanto no Morro quanto na Granja, mas só na Granja a segunda Cathy tem integralmente preservado o seu direito à educação que lhe permite manuseá-los e ao ócio necessário para sonhar, devanear, vagabundear a fim de que as imagens da literatura se sedimentem na subjetividade da menina. O mérito disso pertence quase que exclusivamente a Nelly, a exercer “...a função coesiva da alma, que preserva o elemento de plenitude e permite ao indivíduo imaginar ‘em paz’”. (Kirksey,op.cit.:126).

Por outro lado, a solteirona, contextualização da “opção pela virgindade de Héstia”, é igualmente imagem da imunidade da mesma Nelly ao “reino erótico da experiência” (dimensão de Afrodite), a qual se constitui como “um aspecto estabilizador e fundamental da alma.” (Kirksey,op.cit.:idem). Estável, confiável, acolhedora, Nelly torna-se “guardiã das imagens” na trama, o ponto para onde convergem deusa, autora e personagem: enquanto a força de Atena e Ártemis, as outras deusas-virgens, está em “atos de afirmação”, a de Héstia expressa-se como iluminação que protege e nutre a imagem, para “conservar protegido o império” da vida psíquica, que é “sede da atividade imaginal” (op.cit., idem). Como Héstia, enquanto relata sua história, Nelly traz a luz “para dentro” (da casa, da vida, da história), mas uma luz “vinda da Terra e do seu fogo” (Kirksey,op.cit.:127). Ainda de acordo com Kirksey (op.cit.:128), “...podemos dizer que Héstia encarrega-se da iluminação durante o drama. Ela está nos bastidores, mas é necessária à produção.” Dificilmente encontraríamos descrição mais fiel da própria sra. Dean. Dificilmente personagem e autora poderiam estar mais co-implicadas do que pela mediação conciliadora, modesta e discretamente luminosa de Héstia.

Assim como o drama convoca a presença, em cena, das duas polaridades, a identidade entre Nelly e Héstia termina por trazer à luz os vínculos entre Lockwood e Hermes, esse deus ativo, aventureiro, volúvel, volátil, contudo profundamente vinculado à alma, mesmo porque

(Brandão,1988:194) “...conhecedor das caminhos e das encruzilhadas, não se perdendo nas trevas e podendo circular nos três níveis” (o Olimpo, a Terra e o Hades). Tal agilidade e capacidade de adaptação garantiram a Hermes desempenhar o papel de “condutor de almas” ou psicopompo da Terra ao inferno e de volta à Terra. Significativamente para nós aqui, foi ele o deus incumbido de conduzir Psique ao Olimpo, para o casamento com Eros (Brandão,op.cit.:195). Ainda segundo Junito Brandão (op.cit.:197), Hermes reúne em sua imagem tanto elementos femininos quanto masculinos, tendo sido também “...assimilado ao deus egípcio Thot, mestre da escritura e, por consequência, da palavra e da inteligência”, o que o relaciona com os aspectos da personagem de Lockwood que mais parecem repercutir, na instância da realidade, imagens da própria Emily Brontë. Outra referência a Hermes como parceiro de Héstia é feita por Ginette Paris (1994:233), para quem os dois deuses

...formam, juntos, uma associação de opostos, a primeira recusando-se a deixar o centro e o segundo sendo o deus da comunicação e das viagens. Não são um casal, no sentido marido-mulher, pois o território de Hermes termina precisamente onde começa o de Héstia (quer dizer, na porta de casa). (...) Contudo, no *Hino Homérico* a Héstia, são invocados unidos, como duas divindades partilhando o espaço habitado pelos seres humanos. Hermes está presente em todos os lugares onde se estabeleça o contato humano, seja na estrada, em instituições públicas, na praça da cidade, no mercado; ao passo que Héstia nos espera ‘em casa’(...). Pelo fato de Hermes mover-se e deslocar-se continuamente, faz apelo à novidade e à mudança, ao passo que Héstia privilegia tudo o que preserva a continuidade e a identidade. Embora a mudança seja importante, Héstia existe para lembrar-nos de que, muitas vezes, importante é permanecer igual.

Desse modo, Hermes-Lockwood e Héstia-Nelly incumbem-se, cada qual em seu reino, de restabelecer os vínculos rompidos, por fora e por dentro, ao associar-se na tarefa dramática mutuamente complementadora de narrar para redimir, por meio da recondução de Tanatos desarticulador à energia coesiva de Eros, lembrando sempre, com Durand (1997:195), que Tanatos e Eros são irmãos, ou seja, aspectos polares da “ambivalência da libido”, a mover-se continuamente entre força de repulsa e força de atração. O ultrapassamento do dualismo, a reunião dos contrários que os narradores-personagens Lockwood e Nelly Dean realizam, é um processo que está, para Durand (op.cit.:idem), inscrito no regime noturno de imagens tal como manifesto pela sensibilidade dramática. A sizígia Hermes-Héstia baixa, portanto, do arquétipo ao mito, do mito ao romance, do romance à realidade, incorporada pelo casal Lockwood-Nelly. Além disso, no âmbito das sizígias constituídas por Heathcliff-Catarina 1 e por Hareton-Catarina 2, o tempo e “...os ciclos que, no próprio seio do devir, parecem cumprir um desígnio

eterno” (Durand,op.cit.:194) são administrados pela mediação competente, amorosa, perpetuadora de Nelly, tanto quanto violados pelas ações loucas, apaixonadas e descontínuas do sr. Lockwood, que assim insere na trama a possibilidade de transformação do sofrimento antigo, atávico, em surpresa, novidade, alegria.

Desse modo, é preciso admitir que a superação heróica de si que encaminha a empreitada accidental de Lockwood na direção do auto-conhecimento, para um sucesso nada convencional, deve-se ao fato de, como Hermes, ele se ter associado a Héstia, divindade vinculada à Grande Mãe, para guiá-lo: personagem em desacordo, porém familiarizada e cheia de compaixão pelo mundo agressivo e assustador do Morro, no qual também repousam as raízes do *gentleman* Lockwood (e talvez a percepção desse vínculo patriarcal explique, em parte, sua curiosidade por Heathcliff como herói negativo). Apelo mais uma vez a Edward C. Whitmont (op.cit.:60-61), a fim de recuperar expressões do rosto da Grande Deusa “assistida por um consorte masculino” que a complementa no “papel de filho, amante, parceiro, companheiro de folguedos e vítima do sacrifício”. Reunidos como com Héstia e Hermes, a deusa e seu filho-amante compõem uma “figura total”, que

...representa a totalidade andrógina da existência natural: crescimento e decadência, vida e morte, ambos opostos e não obstante contidos num *continuum*. A experiência masculina é de descontinuidade, contraste, oposição. Subordina-se à continuidade feminina da mesma forma que o efêmero ao eterno. A Grande Deusa representa ser e tornar-se. O Feminino não se interessa pelo obter, pelo pensar. Não é heróico nem rebelde: não tem inclinação para lutar contra oposições. Em vez disso, existe no aqui e no agora e no fluxo infinito. Valoriza a dimensão vegetal do crescimento-decadência, a continuidade e a conservação das ordens naturais. Expressa a vontade da natureza e das forças instintivas, e não a atitude voluntariosa de uma pessoa em particular.

Na trilha deste exercício de imaginação ativa que se pretende hermenêutico, a identificação de Lockwood e Nelly como imagens respectivamente da sensibilidade heróica /consciência patriarcal e sensibilidade mística/consciência matriarcal emerge de imediato. Percebe-se claramente que o “acordo vivo”, esse pacto narrativo que os reúne, encaminha-nos, leitores, à formação de imagens da sensibilidade dramática de harmonização dos contrários, em que a obra heróica realizada (o sr. Lockwood supera as decepções e retoma sua vida / Cathy e Hareton vão se casar e viver na granja / o Morro será fechado e entregue aos fantasmas = esquema progressista), enlaça-se à aceitação mística do destino (a sra. Dean retoma seu papel tradicional de “criadeira”, agora na nova casa dos novos Earnshaw / José continua preso ao

Morro = esquema cíclico) -, em demanda de um triunfo do imaginário, criativo, precário, fantástico, temporário sobre a morte enquanto maldição que estanca o mundo e impede o tempo tanto de renovar-se quanto de avançar.

Nessa esteira, Héstia-Nelly corporifica as dinâmicas do esquema cíclico a desenrolar-se no interior da trama: personagem essencialmente mantenedora (nutridora e cuidadora), ela reúne em si inúmeros aspectos positivos do arquétipo da Grande Mãe, tais como o de ligadora, protetora, educadora, regeneradora, acolhedora, “guardiã do tesouro da alma” (as lembranças, os afetos, as imagens...) (Neumann,1995:110). No primeiro momento de sua narração, Nelly revela-se ligada à família Earnshaw por laços matriarcais (é irmã de leite de Hindley e, por isso mesmo, a única que lamenta sua morte); superando uma resistência inicial à diferença, ela termina por acolher o menino Heathcliff (moreno e com aparência de cigano), defende-o de Hindley e de José e preocupa-se com os abusos cometidos contra ele e seus conseqüentes desvios de conduta; procura moderar o comportamento impulsivo e errático da primeira Cathy, “arrogante e indomável” (Brontë,op.cit.:67), servindo-lhe de continente e interlocutora; desvela-se em cuidados com as doenças do sr. Linton e do sr. Lockwood, não se limitando a cumprir suas obrigações de empregada da Granja, mas também fazendo-lhes companhia voluntária e prazerosa. Como educadora, aliás, Nelly tem muito a ensinar sobre algumas das funções que, como professores, precisamos reaprender com Héstia e com sua imagem geradora, a Grande Deusa.

No segundo momento da trama, após a partida da primeira Cathy do Morro, Nelly enfrenta a histeria da jovem patroa, oferece apoio a Edgar Linton depois da morte da esposa e conselhos a irmã deste, Isabel, fazendo várias tentativas de reaproximar os irmãos depois do desastrado casamento desta com Heathcliff; toma para si os cuidados com os órfãos de mãe Hareton e Cathy, o que torna o casamento de ambos efetivamente sagrado, posto que, além de primos-irmãos, trata-se de filhos da mesma mãe adotiva; condói-se da condição de Heathcliff, apesar de condenar suas atitudes, e oferece-lhe empatia e escuta, cuidando dele até a morte. Suas preocupações com a alimentação e com a descrição de ambientes e climas, por exemplo, são uma constante ao longo de toda a trama. À exceção de José e Linton, personagens que temem a autenticidade de Nelly por diferentes razões, a compaixão e a empatia dessa intuitiva educadora sentimental são generosamente doadas a todas as outras personagens do romance,

mesmo àquelas por quem ela confessa não nutrir muita simpatia. Privado de sua presença, Hareton crescerá desprotegido, bruto e sem rumo. Por outro lado, será sua orientação amorosa, esclarecida e até certo ponto permissiva que permitirá a Cathy crescer feliz na Granja, à sombra de um pai trágico e misantropo. Sem ter tido oportunidade de acesso à educação formal, Nelly contudo valoriza e busca o conhecimento para transformá-lo em sabedoria, não em poder, como confessa em conversa com o sr. Lockwood (Brontë, op.cit.: 64), por sinal reveladora de outra interface entre personagem e autora do romance:

Tenho lido mais do que o senhor imagina. Não há nesta biblioteca (da granja) livro algum que eu não tenha aberto e dele tirado algum proveito, a não ser os daquela fileira de gregos e latinos, e os franceses. Assim mesmo, sou capaz de distinguir uns dos outros. É o mais que o senhor pode exigir da filha dum homem pobre.

Reiterando sua natureza essencialmente mística, Nelly está, porém, sempre disposta a atualizar a ação heróica, principalmente por meio da espada da palavra, caso seja necessário, por exemplo, proteger as crianças ou reprovar abertamente uma atitude perversa. Como Héstia, seu espaço favorito, aquele no qual ela se sente realmente à vontade, é o interior da casa. Quando não está ocupada em narrar, dedica-se aos afazeres que envolvem muito mais do que a mera sobrevivência, mas igualmente o conforto e o bem-estar daqueles que dela dependem: acende o fogo, prepara as refeições, costura as roupas, organiza os ambientes para torná-los menos inóspitos (como faz em seu retorno à casa do Morro com a segunda Cathy), cuida dos enfermos, educa as crianças, orienta os adolescentes...

A imagem de Nelly é ainda mais expressiva desse vínculo com a consciência matriarcal quando posta em relação com a de José, imagem do patriarcado fixo, senil, estéril. Por isso, a presença dela na casa do Morro é simultaneamente balsâmica e polêmica, sendo sua conciliação sempre problemática na medida em que suaviza a aspereza reinante, mas igualmente questiona os valores e comportamentos puritanos, hipócritas e intransigentes desse empregado que é quase mais uma peça da mobília do velho solar. Apesar de seu compreensível apego à moral cristã, como cabe a uma mulher de seu tempo e de sua condição, Nelly escandaliza José simplesmente por ser quem é, com suas efusivas expressões de afeto, sua espontaneidade e alegria, sua compaixão e a dedicação às crianças e aos jovens. Ela por sua vez não se constrange em ironizar o piedoso exibicionismo do velho e seu moralismo de fachada, rastros do fantasma de uma religião “do fosso”, que atua pela separação e pelo corte

(Hillman,1997:12), auto-negadora porque destituída de potenciais para religar e que, racionalizada, “...enxugou o reino invisível, submetendo sua imaginação a critérios históricos”.

Numa cena perto do final do livro, Nelly é visitada por Lockwood no Morro. Este a surpreende “sentada à porta da cozinha”, costurando e cantarolando “...uma canção, muitas vezes interrompida do interior por palavras rabugentas, sarcásticas e intolerantes, cujos acentos nada tinham de musical.” O diálogo que se segue é imagem do conflito quem nem a própria sra. Dean consegue apaziguar, mas cujas razões ela certamente desmobiliza, com seu senso de humor efetivamente dramático:

- Gostaria duas vezes mais de ouvir pragas de manhã à noite a ter de escutá-la. – dizia o que estava na cozinha, em resposta a um dito de Nelly, que não me havia chegado aos ouvidos. – É uma verdadeira vergonha não poder abrir eu o livro sagrado, sem que a senhora entoe hinos a Satanás e a toda indigna perversidade que já existiu sobre a terra! Oh! A senhora não presta mesmo para nada. E ela (Cathy) é outra. O pobre do rapaz (Hareton) vai ficar perdido entre vocês duas. Coitado do rapaz! – acrescentou ele gemendo. – Está enfeitiçado, tenho plena certeza! Oh, Senhor, julgai-as, porque não há leis nem justiça neste mundo!

- Pois é, do contrário estaríamos sentadas numa fogueira, suponho eu. – replicou a cantora. – Mas cale a boca, meu velho, e leia a Bíblia como um cristão, sem se incomodar comigo. O que estou cantando é *O casamento da fada Ann*...Uma linda canção...que até dá vontade de dançar.

Imagem representativa da natureza animada, participante de uma “visão mitológica do mundo” em que “...tudo partilha do *mana* e da alma, (...) tudo é manifestação do sagrado”, inclusive o trabalho (Whitmont,op.cit.:69), a fada etérea, pagã e alada é o contraponto equilibrador proposto por Nelly ao Deus temível, punitivo, cronicamente insatisfeito (um Cronos seco e empedernido) e mal-humorado de José. Na perspectiva matriarcal de um cristianismo politeísta e alinhado com a natureza, Nelly vive num *continuum* de que seu narrar fluente e generoso é a melhor imagem e no qual estão naturalmente enlaçados o viver e o contar, o cantar e o trabalhar, o rir e o chorar, o amar e o odiar, coisa que José, com sua visão de mundo teleológica, refém da perspectiva dissociada e dissociadora, própria do cristianismo patriarcal, não consegue suportar. Para Nelly, assim como para Whitmont, no contexto dessa mesma “visão mitológica” da existência, “...comer, beber, caçar, lutar, brincar, copular são todas atividades celebradas dentro de um espírito festivo” (op.cit.:idem). Segundo um relato do mesmo autor

...quando o cristianismo foi introduzido na Noruega, no século VIII d.C., os camponeses ficaram particularmente ofendidos com a proibição de trabalhar aos sábados. Evitar o trabalho para santificar um dia em particular parecia o cúmulo do absurdo para os membros de uma cultura na qual o sagrado não estava separado do corpo e da atividade física. Daí até a cisão entre espírito e matéria transcorreu um longo período, cujo corolário foi a secularização da matéria e do trabalho. Como consequência inevitável, resultou uma compensação inconsciente. A mente moderna é invadida pelo poder irreprimível do *mana* inerente á matéria e à atividade material, como está demonstrado por nossa preocupação obsessiva com as coisas e por nossa puritana compulsão de trabalhar, aliada a uma busca implacável de divertimentos destituídos de festividade ou celebração.

O fantasma José é, pois, a imagem sombria desse *mana* reprimido. Como agente desencantador do mundo, sua missão é tornar a vida insuportável para aqueles que brincam, riem, cantam, dançam, contam histórias, lêem livros “profanos”, acreditam em fadas, ou seja, as crianças, em especial os pequenos Cathy e Heathcliff, a quem ele se compraz especialmente em afligir e ameaçar com o fogo do inferno. Quando os dois amigos ensaiam um tímido jogo para consolar-se da morte do pai da menina, José os interrompe com o seguinte discurso (Brontë, op.cit.:27):

- O patrão mal está enterrado, o sábado ainda não acabou, o som do Evangelho ainda está nos ouvidos de vocês, e têm coragem de brincar! Que vergonha! Sentem-se, coisas ruins! Não faltam bons livros por aí para vocês lerem. Sentem-se e pensem nas suas almas!

A atitude rebelde das crianças ante a tentativa de José de impor-lhes suas leituras piedosas e sua tediosa contrição resulta em castigo para ambos, reforçado pela ameaça, feita pelo algoz, de que “o tinhoso” os virá buscar, tão certo quanto estão vivos. No sonho de Lockwood que antecede sua visão do fantasma de Catarina, o sonhador é infernizado por um certo reverendo Jabes Branderham (Brontë, op.cit.:28), cuja obra – um sermão significativamente intitulado *Setenta vezes sete e o primeiro do septuagésimo-primeiro* – ele havia folheado pouco antes de adormecer. Nesse sonho – na verdade, um terrível pesadelo –, Lockwood é forçado a escutar o tal sermão, dividido pelo reverendo “em 490 partes, cada uma do tamanho de uma prática comum”, referentes a 490 pecados. Exausto, dolorido, torturado pelo sono e pelo tédio, Lockwood decide revoltar-se e questionar o sadismo do preletor, justamente antes que este chegue a abordar “o primeiro do septuagésimo-primeiro” pecado. Em resposta a sua reação, o reverendo grita do púlpito:

– Tu és o homem! – gritou Jabes, após solene silêncio, inclinando-se sobre sua almofada. – Setenta vezes sete vezes, fizeste uma careta de bocejo...Setenta vezes sete vezes, consultei a mim mesmo...Ora, disse eu, é fraqueza humana. Pode ser ainda absolvido! Mas agora chegou o primeiro do septuagésimo-primeiro. Irmãos, executai nele o julgamento prescrito. Será uma honra para todos os bons cristãos!”

Diante disso, todos os presentes erguem seus bastões de peregrino e rodeiam Lockwood, com ar agressivo. A saída que este encontra é justamente atracar-se com José, iniciando assim uma grande luta em que todos golpeiam-se às cegas. O sonho é interrompido justamente pelos ruídos do galho a fustigar a vidraça, que apenas lançam o sonhador para dentro de outro pesadelo, dessa vez com o fantasma de Cathy, a imagem de *anima* que vem salvar o sonhador, de um modo nada convencional. Uma espécie de Jabes Braderham caseiro, José está permanentemente investido dessa mesma sanha missionária e ascética de colecionar pecados, voltando-a constantemente contra as crianças - as quais estão, para infelicidade delas, hierárquica e estrategicamente abaixo dele na ordem da casa e também sob sua duvidosa “autoridade espiritual” – e contra as mulheres, em particular Nelly Dean. É ela, aliás, que, como sempre, melhor o descreve (Brontë, op.cit.:45-46):

...o mais odioso e enfatuado fariseu que já explorou a Bíblia, para tirar dela promessas para si próprio e maldições contra seus vizinhos. Graças a esse jeito de admoestar e de fazer piedosos discursos, achara meios de causar grande impressão ao sr. Earnshaw. E tanto mais se enfraquecia o patrão, tanto maior era a influência que ele obtinha. Atormentava-o implacavelmente, lembrando-lhe a necessidade de cuidar da salvação da alma e de educar seus filhos com severidade. Encorajou-o a ver Hindley como um réprobo e todas as noites, desfiava um longo rosário de queixas contra Heathcliff e Catarina. Cuidava sempre de lisonjear a fraqueza de Earnshaw, fazendo carga principalmente contra a menina.

Conquanto faltem a José o verniz e as sutilezas da erudição doutrinal e dos bons modos clericais, o que felizmente, para nós, leitores, o torna mais histriônico que temível, seu método de ensino está fielmente alinhado com o “método da ascese cristã”, segundo Max Weber (2004: 108):

...sistematicamente arquitetado de condução racional da vida com o fim de suplantar o *status naturae*, de subtrair o homem ao poder dos impulsos irracionais e à dependência em relação ao mundo e à natureza, de submeter permanentemente suas ações à *auto-inspeção* e à *ponderação* de sua envergadura ética, e dessa forma educar o monge – objetivamente - como um operário a serviço do reino de Deus e com isso assegurar – subjetivamente – a salvação da alma.

A educação mortífera de José, cuja principal finalidade é aprisionar a alma num corpo condenado ao fogo eterno, consagra-o como uma espécie de superego entre os fantasmas do Morro, identificado com padrões baseados no modelo de pecado-e-culpa (Whitmont, op.cit.:113), e que “limita a moralidade a uma mera conformidade grupal”, facilmente associável à moralidade vitoriana. De acordo com Whitmont (op.cit.:idem), “...a hipocrisia que se julga todo-poderosa floresce dessa matriz, assim como a rigidez doutrinária”. O mesmo autor cita ainda Paul Tournier (apud Whitmont, op.cit.:idem), para quem “...uma consciência culpada é o tempero de nossa vida diária. Toda forma de educação é um cultivo do sentimento de culpa em escala intensiva”. Assim age José livremente, espécie de valete senil, sub-reptício e mal intencionado do patriarcado decadente, num universo em que o ego heróico e sua vontade de poder estão concomitantemente em declínio ressentido (Hindley) e ascensão vingativa (Heathcliff).

É a educação de José que subsidia o sr. Earnshaw a desqualificar Hindley, chegando o primeiro a convencer o segundo, como ainda fazem muitos educadores, de que o filho mais velho “...não presta para nada e nunca chegará a ser coisa alguma” (Brontë, op.cit.:46), expectativa paterna cujo vaticínio implícito será fielmente cumprido pelo rapaz. Contudo, e apesar das inúmeras tentativas de José, o mesmo não acontece com Catarina, essa alma senhora de si que, segundo Nelly, ridiculariza “as maldições religiosas” do velho empregado (Brontë, op.cit.:idem) e desse modo escapa a sua esfera de influência, não se deixando intimidar por suas ameaças de inferno, o que justificava o horror que o mesmo lhe dedicava e os venenos que costumava destilar, junto ao patrão, contra a menina.

No tanger do esquema cíclico, José continua a desempenhar sua missão nefasta em Hareton de modo tão danoso quanto o fez com a geração da primeira Catarina, porém adotando uma postura estranhamente contraditória. Negligenciado pelo pai viciado no álcool e no jogo, Hareton tem sua “educação” conduzida pelo ódio feroz de Heathcliff, seu segundo pai, o qual pouco a pouco transforma-o num espelho de si próprio, enquanto apossa-se de seus bens. É novamente Nelly quem se condói do abandono da criança, vivendo no Morro entregue à permissividade de Heathcliff - “Ele diz que devem todos deixar que eu faça o que eu quiser”, diz o pequeno Hareton a sua antiga ama (Brontë, op.cit.:109) -, bem como à estranha condescendência de José, que está, aliás, bastante satisfeito com o fato do garoto crescer sem

nenhuma interferência feminina e avaliza as atitudes do novo patrão em relação a Hareton, como prisioneira, na imagem da segunda Cathy, poderá salvar Hareton, e o fará por meio dos livros e do fascínio que estes exercem sobre ele, rompendo assim o circuito de baixa auto-estima que o jovem Earnshaw herda de seus três pais (Hindley, o devasso decadente; Heathcliff, o vingativo em ascensão; José, o asceta hipócrita), três representantes de “um vasto sistema penal”, como definiu Whitmont (op.cit.:115): o reino patriarcal em declínio, representado pelo Morro, com seus “alicerces abalados”, o cetro do “rei celestial” caído por terra e “o trono de seus mandamentos desocupado”. Na trama de Emily Brontë, o que resulta desse modelo calcado na “obediência externa, no dever, no enrijecimento psicológico e na autonegação” (Whitmont,op.cit.:idem) é a vida ameaçada e, no plano narrativo, o fim melancólico da família Earnshaw.

Enquanto isso, porém, o mesmo dinamismo cíclico garante a Nelly sua permanência e a renovação de seu vínculo com a vida, na medida em que o tempo a convoca a reassumir seu papel mítico de “criadeira”, indo viver na Granja com o jovem casal Earnshaw. Com a dissolução do ego patriarcal tal como atualizado por Hindley e Heathcliff, ao fantasma superegóico de José é designado um destino exemplar. Na derradeira conversa que tem com Nelly sobre o rumo dos acontecimentos, Lockwood pergunta-lhe (Brontë,op.cit.:312): “Quem ficará morando aqui (no Morro) então?” Ao que ela responde: “Ora, José tomará conta da casa e terá talvez um rapaz para fazer-lhe companhia.” Ou para educar, não podemos deixar de pensar. “Morarão na cozinha e o resto da casa ficará fechado.”Ao que Lockwood conclui: “Para uso dos fantasmas que quiserem ocupá-la”.

Na convergência com os místicos atributos de Héstia e da Grande Deusa que a imagem de Nelly Dean constela, podemos enfim emprestar alguma nitidez e foco aos fantasmas, por meio da hospitalidade que as deusas e a personagem praticam. Para Kirksey (op.cit.:130), “...as imagens agrupam-se à volta” da lareira de Héstia, “como hóspedes”, palavra que, em inglês (*guest*), mantém uma raiz comum com ‘espírito’ ou ‘fantasma’ (*ghost*). Segundo a autora, “...as imagens que se recusam a ter foco são restos fantasmagóricos’(*ghostly*), assombrando-nos, (...) fracas demais para arder”. Como boa serviçal, cabe igualmente a Nelly dar um destino aos restos, ou seja, a tudo aquilo que parece não se encaixar, sendo porém indispensável para a composição da *gestalt* da imagem. Por isso, a narração da senhora Dean a ninguém nem a nada

exclui, cedendo a palavra a todos igualmente, fiel à escuta (pois essa é sua tarefa), fiel ao detalhe (para o qual seu olhar de serviçal é bem treinado) e, desse modo, investindo-se do poder de transformar os fantasmas em hóspedes, oferecendo-lhes um lugar e uma voz na narrativa e ao redor do fogo do coração, sem pretensões de interpretação, sem julgamentos ou recriminações (a não ser contra José e Linton, mas neste caso seria esperar demais, já que Nelly é humana e Emily, romântica), procurando acolher e conciliar os extremos auto-excludentes por meio do senso de humor, da administração eficiente mas também emotiva da polifonia reinante e, no limite, da tentativa de enxergar tantos lados quanto forem visíveis, da coxia, do drama que se desenrola sobre o palco.

ALMA MESTRA, ALMA APRENDIZ: O ANJO DOS LIVROS

A imagem mais persistente, para mim, do *O morro dos ventos uivantes* e sua educação do cultivo da alma para a sensibilidade dramática tem sido, enquanto escrevo, o quadro *A Virgem*, dos irmãos Hubert e Jan Van Eyck, pintores flamengos do século XV. Nele está retratada uma mulher serena, de gestos suaves e rosto oval, cercado por cascatas de cabelos castanhos que lhe caem sobre os ombros. A mulher é jovem e está esplendidamente vestida e coroadada. Sua figura constrói-se principalmente pelo contraste da pele luminosa e rosada com a escuridão do traje, esta última interrompida, apenas nas bordas, pelo brilho de uma fita dourada recamada de pedras preciosas, e por uma nesga de pano vermelho que escapa sob uma manga da veste. Com um olhar profundo e atento, a mulher lê um pequeno livro cuja capa está envolvida por um lenço verde debruado em ouro. Das pontas do lenço, pendem borlas vermelhas, arrematadas por pingentes, também de ouro. Atrás de seu corpo apenas suspeitado sob o panejamento da roupa, há um delicado painel que sobe de um chão de ladrilhos cor de terra e em cujo padrão entrelaçam-se temas vegetais, pintados em verde e amarelo, a misteriosas letras vermelhas. Em relação à frente do corpo da mulher, o mesmo padrão recebe um fundo claro; em relação às costas, o fundo escurece. Para cima, o padrão desaparece e o

fundo arredonda-se, a fim de circundar a cabeça reclinada com duas faixas douradas paralelas, recobertas de palavras. Um terceiro plano, ainda mais ao fundo, contra o qual o rosto se destaca, reforça a ilusão de tridimensionalidade e deixa ver, por contraste, chispas douradas que a cabeça irradia. Entre a sombra que delineia as coxas abertas, uma dobra de tecido cria um receptáculo vazio no colo da mulher onde é impossível não imaginar um bebê aconchegado.

Gosto da expressão aparentemente impassível do rosto da modelo, que tanto pode ser de absoluta concentração como de sono incontável. Gosto especialmente de suas bochechas afogeadas que me fazem imaginar que ela esteve brincando e rindo antes de posar, séria e compenetrada, para o quadro. Gosto da nesga vermelha que se insinua sob o tecido escuro; do dedo indicador da mão direita, que parece marcar delicadamente uma página; das flores que se elevam, entremeadas ao ouro e às pedras da coroa, para torná-la mais leve. Nos últimos meses, enquanto eu escrevia este ensaio, *A Virgem* era a imagem que mais me acudia, toda vez que eu tentava conceder forma humana à alma dramática. O livro aberto, é claro, e o título da obra, fizeram toda a diferença.

Sobre o trançado imaginário que costura a imagem d'*A Virgem* com as de *O morro dos ventos uivantes*, repousa minha percepção nada original de que qualquer possibilidade de reencantar o mundo deve necessariamente passar pela educação, mas uma educação que promova um retorno de certos valores do feminino à escola, a começar por “recuperar a alma no discurso” (Hillman,1995:38), pois somente de um ponto de vista instalado na alma pode-se reconhecer “que a objetividade em si é”, ela também (op.cit.:51-52),

...um gênero poético (semelhante ao ‘escritor-como-espelho’ do naturalismo francês), um modo de construir o mundo de tal forma que as coisas aparecem puramente como coisas (sem face animação ou interioridade), sujeitas à vontade, separadas umas das outras, mudas, sem sentido ou paixão.

A fantasia que ainda rege a educação nos dias de hoje é a mesma que coloca sob suspeição a imaginação e a imagem, em nome de uma ilusória “limpidez e precisão do signo” (Durand,1995:65) fiadoras da objetividade da linguagem em sua fidelidade inegociável e ilusória ao objeto. Apropriado por Durand (op.cit.:idem), no contexto de *A imaginação simbólica*, o Bachelard de *A poética do devaneio*, por sua vez, argumenta que “...no pensamento científico, o conceito funciona melhor, quanto mais for privado de sua imagem de

fundo”, mesmo porque perder-se na imagem de fundo pode resultar num mergulho da consciência do ego numa subjetividade tão possuída de sintomas quanto habitada por deuses. Bachelard e Durand (op.cit.:70) concordam que “...ciência sem poética, inteligência pura sem compreensão simbólica dos fins humanos, conhecimento objetivo sem expressão do sujeito humano, objeto sem felicidade apropriadora é apenas alienação do homem”.

Na instância da sensibilidade dramática, contudo, a “objetividade seca” da sensibilidade heróica vem descobrir-se paradoxalmente enraizada na “subjetividade viscosa” da sensibilidade mística, que resiste “no mais obscuro do indivíduo biológico” (Bachelard apud Durand,op.cit.:66). O balanceamento bachelardiano quer tirar proveito dessa descoberta, instalando um campo de experiência intermediário para a “rivalidade” cooperativa entre “atividade conceptual e atividade da imaginação”, por ele denominado “fenomenologia do imaginário”, campo esse correlato de uma certa “escola da ingenuidade” (Durand,op.cit.:67). Como se pode facilmente perceber, movemo-nos em território dramático. E onde melhor poderia a “consciência desperta” flutuar “nas trevas do sonho” para perder-se e reencontrar-se infinitas vezes, a não ser na pele do “leitor ingênuo”, esse fenomenólogo desavisado?, pergunta Bachelard, ecoado pelo discípulo Durand (op.cit.: idem). Com o leitor, esse sujeito dramático, oferecendo-se como “receptáculo fecundo”, “lugar de ressonância poética” inseminado pela imagem que “nos faz criar aquilo que vemos”, abre-se uma possibilidade para a reconstrução do mundo, mas de “...um mundo que acolhe todas as atitudes do homem, um mundo de felicidade através do acordo” (Bachelard apud Durand,op.cit.:69).

Na raiz da compreensão de que “...o que quer que seja física ou literalmente ‘real’, é sempre, também, uma imagem de fantasia” (Durand,op.cit.:47), posta a serviço de uma determinada estrutura de sensibilidade, está resguardada a possibilidade de que um encontro da alma no mundo seja igualmente (como pretende a Psicologia Arquetípica e como bem poderia também pretender a educação) o reencontro desta com a *anima mundi*, numa perspectiva de “reanimação das coisas”, do acolhimento problemático que Atena propõe da alteridade por meio da imaginação, mesmo porque, como escreve Durand (op.cit.:77), “...a imaginação se revela como fator *geral* de equilibração psicossocial”. Para ele ainda (op.cit.:35), a alma solicita encarnar-se num mediador - um anjo, um profeta, um messias, mas sobretudo a mulher -, a fim

de promover gnose - educação para a equilibração, conhecimento concreto e experimental encantador. Em suas palavras:

Para a gnose propriamente dita, os “anjos supremos” são Sofia, Barbélô, Nossa Senhora-Espírito Santo, Helena etc, cuja queda e salvação figuram as próprias esperanças da via simbólica: a recondução do concreto ao seu sentido iluminador. Pois a Mulher, assim como os anjos na teofania plotiniana, contrariamente ao homem, possui uma dupla natureza, que é a dupla natureza do próprio “symbolon”, criadora de um sentido e, ao mesmo tempo, receptáculo concreto desse sentido. A feminilidade só é mediadora porque é, ao mesmo tempo “passiva” e “ativa” (...). A mulher é, portanto, o anjo, o símbolo do símbolo.

“A feminilidade mediadora”, porque a um só tempo “passiva” e “ativa”, apropria-se, na vida e no mito, mas também na trama de *O morro dos ventos uivantes*, da “função fabuladora”, segundo Bérghson (apud Durand, op.cit.:100-1), essa “...reação da natureza contra o poder dissolvente da inteligência”, que, por sua vez, confronta continuamente o sujeito com “a consciência da decrepitude e da morte”. A eufemização processada na e pela imaginação (simbólica para Durand) que se alinha ao instinto de vida e assim apazigua os determinismos da inteligência, da objetividade, da ordem “natural” das coisas, pode, enfim, atualizar-se, tanto como defesa contra a morte (no caso das imagens antitéticas do Regime Diurno), quanto como conservação da vida (no âmbito das imagens antifráscas do Regime Noturno), mas será sempre um movimento pendular no sentido de esgarçar a condenação biológica ao ponto de transmutá-la em benção. Nesse sentido, Durand identifica-se com Marcel Griaule (apud Durand, op.cit.:101), quando este último constata que “...toda arte, da máscara sagrada à ópera cômica, é antes de mais nada uma empresa eufêmica por se insurgir contra o apodrecimento da morte”.

Assim é a alma, “como figura personificada e função da imaginação” (Hillman, 1995:42) que assoma à consciência vestida de imagem para desmobilizar os rígidos estatutos da inteligência negativa em favor dessa “empresa eufêmica” que é viver. O feminino mediador, dramático por natureza, vem revestir a alma com imagem para dá-la a conhecer-se: *Anima*, *Psique*, *A Virgem* dos Van Eyck, a *Mulher-Aranha*, *Ema Bovary*, *Atena*, *Hécate*, as *Erínias-Eumênides*, as *Graças prudentes e desbocadas* do *Decamerão*, *Nelly Dean-Héstia*, *Cathy-Ártemis* e *Cathy-Atena*, esteja essa imagem carregada de conteúdos arquetípicos concentrados e coletivamente consagrados em *Nossa Senhora*, ou miniaturizados e diluídos no contexto de uma história de vida, como na recordação de dona Maria do Carmo, minha primeira professora. Na

pluralidade de figurações que a natureza da alma viabiliza, o mediador é convocado pela fabulação que desafia e impõe limites à inteligência implacável. Para Hillman (1999:233), a elaboração que a alma faz da morte, ao contrário da do espírito (que tem como finalidade negar, vencer, transcender), esculpe “...a machado e esquadro o barco da morte, o vaso da morte, um recipiente para comportar a extinção”, que assim, na própria alma se processa, o que aproxima suas estratégias de eufemização das “realidades concretas”, da horizontalidade da vida.

O feminino por sua vez é elemento essencialmente eufemizador em sua relação com a crueldade do mundo, também porque seu arquétipo combina um rosto suave de nutriz, protetora, educadora com aspectos da face terrível das velhas deusas matriarcais destrutivas e sanguinárias. Por isso, como o anjo, a mulher é, para Durand, “símbolo dos símbolos”, ou seja, imagem “animadora”, que “reconduz o concreto ao sentido iluminador” (Durand, op.cit.:36). Na imagem, resiste aquilo que, para o mesmo autor, é “a força poética do símbolo”, a qual pode “...assegurar, no seio do mistério pessoal, a presença mesma da transcendência” (op.cit.:34). O feminino transcende pela imanência ao deixar-se fecundar pela divindade, mas igualmente auto-fecundar-se; a fonte de seu mistério brota da mais escura profundidade biológica inseminada por uma luz sobrenatural. Nessa medida se, como sugere Hillman, o extraordinário nada mais é do que o banal amplificado, tal processo deve passar necessariamente por funções nas quais o feminino especializou-se, entre elas, a de fabular. Na engenhosa *gestalt* que os irmãos Van Eyck elaboram em torno do símbolo da Imaculada Conceição, o anjo que insemina a Virgem leitora vigilante e sonolenta experimenta suas asas e sua potência fecundante entre as páginas de um livro. Citado por Durand e citando, ele mesmo, Kierkegaard (op.cit.:73), Bachelard confessa que “...em uma vida humilde, que não tem certeza da fé, as imagens de seu belo livro agem.” A “consciência sonhadora” de Bachelard é, aliás, a imagem-síntese do feminino ativo-passivo que protege o sujeito na alma imaginante para devolvê-lo, fortalecido, ao mundo ordinário.

Em *O Morro dos ventos uivantes* como na literatura de modo geral e em qualquer outro conhecimento vivido como gnose, a alma assume o leme do *cogito* com seus roteiros sem atalhos para sujeitá-lo a interrupções, desvios, alterações de ritmo, de humor, de clima, de luminosidade... Ainda que o escritor se identifique como um realista ou um naturalista, ele sempre saberá que, no fundo, tudo isso são apenas “modos de construir o mundo”. Na história

de *O morro dos ventos uivantes*, quase inteiramente relatada por uma mulher-anjo, a sra. Dean, a alma está livre para figurar a própria pluralidade e desse modo mudar-se de anjo para anjo, de *daimon* para *daimon*, polimorficamente, em resposta às determinações do contexto: pode aparecer como a “filhinha do papai” voluntariosa e selvagem em Ártemis, como ocorre com a primeira Cathy; modesta e prudente em Héstia como na mística narradora do romance; qual Perséfone, atraída pela sombra destrutiva do heróico, romântica e violentada como em Isabel Linton; qual Atena, alternadamente civilizadora e destrutiva, empática e arrogante, temerária e prudente, aprendiz e mentora, como ocorre com a segunda Cathy. Dissolvendo-se e coagulando infinitamente, do arquétipo ao mito, do mito à literatura, da literatura à vida e de volta ao arquétipo, a alma bifacetada de autor-leitor, encarnada como texto, experimenta o mundo na linguagem que se faz imagem e assim exercita uma “possibilidade imaginativa” do viver (Hillman, op.cit.:41).

Há uma profusão de livros e de mulheres em *O morro dos ventos uivantes*, incluindo a obra e sua autora (sem falar em mim, leitora). Livros abrem e encerram a história, revelam traços do caráter de seus autores e leitores, são proibidos e presenteados, ameaçados com o fogo do inferno e o da lareira, tornam-se objetos de desejo e repúdio, evocam lembranças felizes e dolorosas, transformam-se em cadernos, em armas, em moeda de trocas afetivas, mas sempre desencadeiam transformações em seus leitores, não-leitores e no mundo. A leitura pode, por um lado, ser imposta, experimentada como educação moralizadora, utilitarista, punitiva, desalmada (entre as obras que se prestam a isso estão o já citado sermão de Jabes Braderham, *O capacete da salvação*, *Caminho largo para a perdição*, além, é claro, da Bíblia). São livros cuja leitura é pretexto para o castigo, objetos de tortura mental e corporal justificadores de inúmeras formas de violência subjetiva e objetiva, em especial contra a criança; no limite, revelam a outra face da leitura, sua valência negativa. Talvez sejam até bons livros (em minha vida, obras como *Dom Casmurro* e *Memórias póstumas de Brás Cubas* foram reduzidas, pela escola, a essa miserável condição). No entanto, sua leitura é pervertida por quem a medeia na trama, como ocorre no caso do demoníaco José - e aqui faço uso de sentido corrente de “demônio”, palavra que o cristianismo desvirtuou completamente em sua sanha por desqualificar os velhos deuses. O anjo ausentou-se desses “objetos sem felicidade apropriadora” (Hillman, op.cit.:idem), interditados de suas almas e postos a serviço dos agentes do desencantamento do mundo.

Por outro lado, a leitura é quase sempre identificada, no romance, com numa atividade eminentemente feminina e prazerosa, convidativa ao ócio, estimuladora de relacionamentos, educadora, sensibilizadora. As histórias contadas ou lidas gravitam em torno das personagens femininas, passando necessariamente pelo crivo de sua mediação. Será, pois, também esse feminino passivo-ativo a propiciar a modalidade de educação não institucional que os livros asseguram, mesmo porque esse foi, por muito tempo, o caminho lateral que historicamente permitiu às mulheres algum acesso ao conhecimento, como no exemplo da sra. Dean e da própria Emily Brontë, em graus diversos. Os livros igualmente aparecem como poderosas imagens de vida e morte, fornecendo acesso a alguns semantismos dramáticos que envolvem as relações entre o heróico e decadente cenário do Morro e o místico e aconchegante cenário da Granja.

Na casa do Morro, abandonados pela primeira Cathy, seus livros desfazem-se lentamente, expostos, mofados, maltratados, abandonados, embora enquanto objetos não tenham perdido a alma, cuja sobrevivência é garantida pelo manuseio amoroso e engordurado da menina que os lia, tendo sido anotados, desenhados, lidos e relidos na companhia do amigo mais querido, quando ambos se refugiavam “debaixo do arco do armário” da cozinha (Brontë, 1971:26) ou nos recantos secretos da chameca, para pôr-se a salvo da hostilidade dos adultos. Vivos, animados, eles se tornam o relicário onde subsiste a essência de sua leitora. Na casa da granja, ao contrário, os livros são cuidadosamente entesourados numa bela biblioteca e saem de suas estantes para ornamentar a vida, enriquecer momentos de intimidade familiar, distrair e aliviar o peso das perdas e tristezas, ou seja, para eufemizar o tempo e a morte que, tanto lá como cá, todavia seguem seu curso. Ao suplicar que Heathcliff lhe permita levar alguns de seus livros da Granja para o Morro, depois do casamento forçado com o primo, a segunda Cathy o faz numa tentativa desesperada de carregar consigo alguma felicidade a fim de resistir ao ambiente rústico e monótono de sua prisão com os confortos da fantasia da imaginação, sem contudo prever que, morto o marido, serão eles, os livros, os agentes de sua libertação e, subsequentemente, da redenção de Hareton. Vale acrescentar que a autora deixa implícito que o caráter da segunda Cathy deve muito de seu equilíbrio ao convívio e fruição desses objetos belos e caros, cuidadosamente escolhidos, aos quais ela tem acesso privilegiado.

O caráter da segunda Cathy - vale aqui abrir parênteses para dizê-lo - é a dramática combinatória de aspectos femininos e místicos do caráter de seu pai, Edgar Linton (suavidade, tolerância, receptividade), cujo ego ecoa o ambiente da Granja e seus valores, com aspectos masculinos do caráter de sua mãe, Cathy Earnshaw (combatividade, impulsividade, assertividade), os mesmos que a fizeram sentir-se inadequada longe da aspereza do Morro e infeliz longe do coração selvagem de Heathcliff. Essa inversão de papéis e de atributos entre feminino e masculino, que se dá especialmente no contexto do casamento de Edgar Linton com a primeira Catarina, produz, aliás, uma imagem particularmente instigante do Regime Noturno da Imagem e da sensibilidade dramática. De volta aos livros da primeira Cathy, deixados para trás por sua dona juntamente com a velha casa, a infância e a paixão feroz por Heathcliff, o fantasma de sua leitora resiste em meio às páginas gastas, vindo a encontrar eco em outra alma tão excitada, fantasiosa e febril quanto a sua: a do sr. Lockwood. A conexão intersubjetiva que se estabelece entre leitora morta e leitor vivo, tão somente por meio do texto, é potente o bastante para reviver a primeira tanto quanto fazer morrer no segundo aspectos de uma personalidade imatura, desse modo desencadeando uma mudança radical no plano da “realidade”. A alma da primeira Catarina calibra o *puer* Lockwood, por meio da revelação de sua história e não é à toa que ele se apaixonará pela segunda. Assim, ao contrário dos “restos fantasmagóricos” figurados por vivos que arrastam existências fracas demais para arderem pelo mundo, o fantasma de Catarina é naturalmente reencantador, pura imagem de um feminino anti-vitoriano, independente e apaixonado que se deixa corromper pela normalidade da convenção social e por isso deve penar. O poder dessa imagem arquetípica de *anima* avassala a consciência impressionável e inquieta, feminina e curiosa do leitor Lockwood, campo aberto para o sortilégio que, uma vez ativado, pode fazer a alma retornar. Ao instilar, naquele que o despertou por meio da leitura, o desejo e a possibilidade de trazer Catarina de volta à vida para contar sua história, essa imagem-fantasma abre caminho primeiro na imaginação do leitor, para prosseguir modificando o curso de outras histórias concretas.

A alma apaixonada de Catarina tornou-se, pois, o anjo de seus livros, esses fragmentos de seu corpo dos quais Heathcliff nunca pôde tomar posse de fato, visto que interditá-lo da educação e dos livros “desalmando-o” foi o modo efficientíssimo que Hindley encontrou para impedi-lo de humanizar-se e assim vingar-se cruelmente da alteridade por sua intromissão inoportuna na vida familiar. No rebote, o acerto de contas da alteridade reprimida representada

por Heathcliff seria igualmente rigoroso para com Hindley: sua esposa morreria no parto e ele iniciaria então seu lento e irreversível descenso, até que ambos trocassem de lugar. Assim a estratégia perversa de Hindley de impedir seu rival pelo amor paterno de educar-se perdura, vindo a vitimar, na geração seguinte, um outro inocente: seu próprio filho, Hareton, que por sua vez tem no rosto os mesmos traços de Catarina. O resgate de Hareton pelo feminino figura, de certo modo, a conciliação entre a identidade do ego representada por Hindley e a alteridade representada por Heathcliff, conciliação que se dá por meio do sofrimento e da privação de ambos, de que Hareton se torna portador e que consegue superar por meio do amor e da leitura.

A leitura é, pois, o elemento estruturante por excelência na trama de *O morro dos ventos uivantes*. Não ler pode ser uma condenação. Ler também pode, mas muito mais do que isso, pode ser um modo de aprender a viver e de encontrar repouso no mundo, pode ser uma estratégia de redenção radicalmente diversa daquela literal, pregada por José, mesmo porque, de mais a mais, todos os livros – não somente os da primeira Cathy - apresentam-se como objetos animados e dotados de poder, verdadeiros talismãs, como diz Alberto Manguel, desde que o anjo feminino da alma conceda ao leitor a senha para encantá-los, como fez o fantasma da primeira Cathy com o sr. Lockwood e a segunda Cathy com Hareton. Em meio à negociação entre polaridades que determina o acordo dramático, Cathy mãe e filha são igualmente “reconduzidas aos seus limites” e humanizadas por essas duas ambíguas imagens de *animus*, marcadas por *anima*: o “fenomenólogo desavisado” de Bachelard, exemplarmente figurado pelo sr. Lockwood, e o homem selvagem que Hareton representa. Ao primeiro, a alma oferece uma experiência educadora no contato equilibrador com o irracional e o inconsciente; ao segundo, ela oferece uma experiência educadora de caráter civilizador, potencializada pelo sentimento. Em ambas as experiências, Atena intercede para “abrir um espaço interior” (Hillman, 1992:43) em todas essas personagens, mesmo nas que já estão mortas, tornando-as “recipientes de contenção” umas para as outras, no sentido de prover-lhes “uma organização interior” através da inclusão da alteridade.

Por tudo isso, creio que *O morro dos ventos uivantes* trate da educação como redenção e da redenção como equilibração da razão na imaginação: (1) o masculino heróico, constelado em Heathcliff, é equilibrado/redimido para ir ao encontro de si mesmo e da própria alma roubada, no território dela, onde todas as diferenças podem, afinal, reconciliar-se; (2) o masculino

místico, constelado em Hareton, conformado e acomodado em sua ignorância e embrutecimento, é equilibrado/redimido por meio de uma educação na qual cooperam dois mediadores: a mulher-anjo e o livro; (3) o masculino dramático, constelado em Lockwood, é equilibrado/redimido de sua desilusão com alguns aspectos negativos do feminino (a futilidade, a vaidade), tendo sido curado pela alma e suas imagens organizadas numa narrativa. Finalmente a alma do mundo, dilacerada por feridas ancestrais, é igualmente redimida e restaurada, por meio de um casamento sagrado, um duplo *hierosgamos* celebrado na imaginação e na “realidade”: a união de Heathcliff com a primeira Cathy e a de Hareton com a segunda. Os fantasmas genuínos podem enfim, e sem constrangimento, encantar o mundo dos vivos e transitar livremente pelos penhascos da charneca.

Sandro Botticelli, *Minerva e o centauro*, c. 1482

DESPEDIDA

Não tenho intenção de encerrar, mas preciso despedir-me e só acho meio de fazê-lo evocando novamente a imagem. Eu ainda não estava em busca de arremate e ela já me surpreendia em meio a uma consulta ao dicionário de mitologia. Como sempre faço nessas horinhas de descuido e revelação, rendi graças a Guimarães Rosa que escreveu que a gente se esquece das coisas, muito embora elas teimem em continuar lembrando-se da gente. Assim esta imagem-fecho lembrou-se de mim, e quando a fitei, encantada, ela depressa estilhaçou-se nos cacos coloridos que ora ofereço à mirada de meu leitor e às fantasias educadoras frutos de seu próprio devaneio.

Minerva e o centauro é o título da imagem que cruzou na frente dos verbetes do tal dicionário: a tela pintada por Sandro Botticelli (1446-1510), um dos pintores florentinos mais intensamente possuídos pela fúria remitizadora do Renascimento. Na cena que a deusa romana Minerva - Atena grega - divide com o centauro, ambos são figuras contra um fundo eivado de limites: um muro de pedra ferido por rachaduras e trincas à esquerda do observador; um barco com as velas recolhidas sobre a água lisa de um lago ao centro; uma cerca baixa e tosca entre dois planos à direita. O centauro acha-se encurralado em meio à deusa e ao muro. Com um gesto delicado da mão direita, ela o segura firmemente pelos cabelos, enquanto com a outra mão segura a lança, que permanece, contudo, pousada no chão, a lâmina virada para o outro lado. Ao exercer sua continência “doadora da rédea e da canga” (Hillman,1992:41), Atena interrompe o galope desabalado da criatura em quem instinto e razão sempre estarão precariamente integrados.

Segundo Hillman (op.cit.:41), a dádiva normalizadora de Atena instala na consciência uma “...abertura receptiva”, a qual por sua vez circunscreve “...um espaço interior fechado para aquilo que vier”, inclusive desordem, imprevisto, não sentido. Trata-se, pois, de uma normalização que oscila entre as polaridades do oxímoron abertura/fechamento, prevendo tanto a delimitação do eu (como referência de “normalidade”) quanto a irrupção do outro (como referência de “anormalidade”), no sentido de uma educação capaz de propiciar uma “comunicação possível” (Paula Carvalho,1996:112) entre identidade e diferença. No plano da construção da identidade do ego, a educação de Atena metaforiza a faina do oleiro como

imagem do constrangimento materializador imprescindível, determinado pela intervenção da polaridade *senex* do arquétipo.

Segundo Karl Kerényi (apud Hillman, 1992:40), o próprio nome de Atena “...refere-se a um recipiente, ‘espécie de vaso, uma tigela, taça grande ou panela’”, o que leva-nos a identificá-la com a continência em si, com “...a mente como recipiente de contenção que normaliza a partir da organização interior” (Hillman, op.cit.:43). A iniciação da Atena, mentora de heróis e, portanto, conselheira do ego, possibilita assim a modelagem de um “... *continente psíquico* para refrear, conter, reter, estancar o momento de reflexão que mantém os acontecimentos dentro, de forma que possam ser percebidos como fatos psíquicos” (Hillman, 1999:141).

Por outro lado, Hillman recupera Platão (op.cit.:140) para referir-se àqueles que não tiveram seu *corpo psíquico* construído e cuja alma, portanto, não possui um guardião. São eles os “...não-selados e não-retensivos”, sempre “...ávidos por mais, porque não contêm o que têm”, atravessados por tudo e tão somente atravessando o mundo qual centauros desembestados, o que os condena a “...um processo de compulsão repetitiva sem sentido” semelhante à tarefa de carregar “água numa peneira” e jogá-la “num jarro furado”. Pelo vaso psíquico que não foi selado pela constrição saturniana temperada por Atena, pode vazar a alma, exposta indiscriminadamente “à invasão de influências” que a dominam e persuadem com facilidade (Hillman, op.cit.:141).

Dessa maneira, a mesma deusa heróica e extrovertida, diurna e providente, prática e higiênica figura também, exemplarmente, a função introvertida e mística da mente que organiza o espaço interior, fornecendo ao sujeito o “...vaso feminino adequado” sem o qual “...nada podemos gestar, alimentar, nada podemos dar à luz” (Hillman, op.cit.:141). A educação iniciática de Atena ao centauro é imagem do cultivo da alma que colabora para a construção do “vaso psíquico continente” (Hillman, 1999:145), o qual por sua vez servirá para proteger e defender a própria alma dos sangramentos e vazamentos que a psicoterapia procura estancar, na tentativa de transformar “confusão da *anima*” em “vaso da *anima*” (Hillman, op.cit.:idem).

Desse modo, no processo de modelagem normalizadora da identidade do ego como vaso da alma, a própria imagem de Atena abre espaço para a manifestação da alteridade como “anormalidade”, mesmo porque essa deusa providente e prática pode assumir a aparência terrível de uma Erínia (aparência de cavalo, portanto reflexo da alteridade do centauro), tanto

quanto andar acompanhada da coruja noturna e agourenta e carregar consigo a cabeça horrenda da Medusa. É assim que Atena revela-se uma imagem arquetípica da trajetividade, construindo a *gestalt* que organiza as imagens de dentro, ainda mais significativamente para nós aqui, já que se trata da divindade padroeira da literatura. Nesse sentido, e seguindo ainda sobre as pegadas de Hillman (1992,43), descubro ser Atena a deusa que “...garante o *topos*, decidindo onde cada evento se situa em relação a todos os demais eventos”.

A normalização de Atena para a construção do vaso psíquico implica, pois, a concorrência da “anormalidade”, das patologizações da alma (Hillman,op.cit.:45) para que estas aprofundem a rasa tigela de barro do ego na direção de uma “abertura receptiva” ao outro, no viés da educação fática segundo Paula Carvalho. Por conseguinte, em seu mister de oleira, Atena promove a proporção coaguladora de água e terra, de ar e batedura para a moldagem de uma consciência capaz de resistir à queima e transformar-se em continente para outras consciências em formação. Relatando sua própria experiência de menino de escola, Elias Canetti (2005:174) refere-se à função normalizadora da educação mobilizada pela diferença e “anormalidade” de seus protagonistas:

A multiplicidade dos professores era surpreendente; é a primeira diversidade de que se é consciente na vida. Que eles ficassem por tanto tempo parados à nossa frente, expostos em cada um de seus movimentos, sob incessante observação, hora após hora o verdadeiro objeto de nosso interesse, sem poderem se afastar durante um tempo precisamente delimitado; a sua superioridade, que não queremos reconhecer de uma vez por todas e que nos torna perspicazes, críticos e maliciosos; a necessidade de acompanhá-los sem que queiramos nos esforçar demais, pois ainda não nos tornamos trabalhadores dedicados e exclusivos; também o mistério que envolve sua vida fora da escola, quando não estão à nossa frente como atores, representando a si próprios; e, mais ainda, a alternância dos personagens, um após outro, no mesmo papel, no mesmo lugar e com a mesma intenção, portanto eminentemente comparáveis – tudo isso, em seu efeito conjunto, é outra escola, bem diferente da escola formal, uma escola que ensina a diversidade dos seres humanos; se a tomarmos um pouco a sério, resulta a primeira escola em que conscientemente estudamos o homem.

Para integrar-se à consciência e aprofundá-la, a alma educadora intervém por meio das imagens arquetípicas, as “janelas de aprendizagem” (Paula Carvalho,1991:17) que lhe permitem transbordar os limites do vaso psíquico por meio da imaginação, ao passo que, recursivamente, esta última pede à consciência um vaso de pensamento e linguagem para expressar suas fantasias. O ego modelado pela oleira Atena compreende, portanto, que a canga da civilização é também o tesouro da cultura e que, ao impor limites aos instintos, mas também

ao ego por meio do cultivo da alma, a rédea da educação cede um lugar à imaginação sem limites, tanto quanto garante sua materialização, transmissão e duração.

No que tange à construção da consciência coletiva doadora da humanidade ao sujeito, Atena troca o torno pelo tear. Sua tecelagem elabora uma rede-continente que sustenta a vida na *polis* com o fito de favorecer e proteger os vínculos e os compromissos, de promover a higiene da *res publica*, de lançar o sujeito para além de si mesmo na busca do bem comum, instilando a compaixão e estimulando o engajamento de alma individual e alma coletiva com o sofrimento e a restauração da *anima mundi*. Nesse sentido, Atena tecelã é sobretudo resiliente como sua mãe, Métis, a titânida engolida por um Zeus inseguro e temeroso de perder sua hegemonia para o sucessor já concebido. Na escuridão das entranhas do pai, a filha de ambos já transitava do útero da engolida para o cérebro do engolidor, dando assim dois jeitos: o primeiro, de nascer contra a vontade soberana do deus dos deuses; o segundo, mais complicado, de transformar em amor incondicional o tirânico temor de seu pai. Como poderosa imagem de trajetividade, Atena educa o ego imensurável de Zeus ao reconduzi-lo aos seus limites femininos e corpóreos, seja pela dor de cabeça que lhe causou para nascer, seja por obrigá-lo a viver a experiência imprevista de gravidez e parto (ao contrário do que ocorreu no episódio do nascimento de Dioniso).

O crânio aberto de Zeus de onde Atena irrompe é imagem da ferida do ego heróico do Ocidente, a qual não nos é “...imposta por poderes externos”, mas parte inerente de nossa anatomia psíquica (Hillman, 1999:147). O trauma faz refluir o medo de perder o poder, tanto quanto abre caminho para a alma equilibradora, que assim pode transformar ferida em cicatriz: abertura e fechamento. Assim se por meio da educação o vaso é selado a fim de reter e constranger a identidade, a trama da rede se abre para suportar e reunir a diferença. A dinâmica instaurada entre abertura e fechamento remete igualmente ao fato de que a ferida abre nosso continente psíquico às imagens da alma, desse modo expondo nossa identidade discípula à alteridade pedagoga, como polaridades do arquétipo do mestre-aprendiz. Mas já escrevi aqui muito mais do que pretendia. Deixo a imagem de Atena e o centauro como conclusão lógica e como abertura mítica para meu texto e seu leitor.

BIBLIOGRAFIA

LIVROS

- ALVES, Rubem. *A alegria de ensinar*. São Paulo: Ars Poetica, 1994.
- _____. *Conversas com quem gosta de ensinar*. São Paulo: Ars Poetica, 1995.
- _____. *Estórias de quem gosta de ensinar*. São Paulo: Ars Poetica, 1995.
- _____. *A escola com que sempre sonhei sem saber que existia*. São Paulo: Loyola, 2001.
- _____. *Entre a ciência e a sapiência*. São Paulo: Loyola, 1999.
- _____. *Livro sem fim*. São Paulo: Loyola, 2002.
- AVENS, Robert. *Imaginação é realidade*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- ATIHÉ, Eliana Braga Aloia. *Biografemas pessoais, o corpo em desassossego no signo*. 1990. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) Pontifícia Universidade Católica, São Paulo. 1990.
- ATWOOD, Margareth. *A odisséia de Penélope*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- AZEVEDO, C. L. ; CAMARGOS, M.; SACCHETTA, V.. *Monteiro Lobato: furacão na Botocúndia*. São Paulo: SENAC, 1997.
- BADIA, Denis D.. *Imaginário e ação cultural: as contribuições de Gilbert Durand e da escola de Grenoble*. Londrina: Editora da UEL, 1999.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1987.

_____. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1988.

_____. *Sade, Fourier, Loiola*. Lisboa: Edições 70, s/d.

BELLEMIN-NÖEL, Jean. *Psicanálise e literatura*. São Paulo: Cultrix, 1983.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BYINGTON, Carlos. *Pedagogia simbólica: a construção amorosa do ser*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1996.

_____. *A imaginação ativa com o morto na elaboração no luto patológico* in OLIVEIRA, Marcos Fleury e CALLIA, Marcos (org.). *Reflexões sobre a morte no Brasil*. São Paulo: Paulus, 2005.

BOCCACCIO, Giovanni. *Decamerão*. Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Abril Cultural, 1970.

BOLEN, Jean Shinoda. *Os deuses e o homem*. São Paulo: Paulus, 2003.

BORGES, Jorge Luis. *Cinco visões pessoais*. Brasília: Editora da UnB, 1987.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1991 (3 volumes)

BRÖNTE, Emily. *O morro dos ventos uivantes*. Tradução de Oscar Mendes. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

BUORO, Anamélia Bueno. *Por uma semiótica do olhar: arte, história e educação*. 2000. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) Departamento de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo. 2000.

BYINGTON, Carlos A.B. *Pedagogia simbólica: a construção amorosa do conhecimento de ser*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1996.

CALVINO, Italo. *Palomar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Por que ler os clássicos?* São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1991.

_____. *A imagem mítica*. Campinas: Papirus, 1994.

_____. *The masks of God: occidental mythology*. Londres: Penguin Books, 1976.

- _____. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- _____. (org.). *Mitos, sonhos e religião nas artes, na filosofia e na vida contemporânea*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- _____. *Mitologia na vida moderna*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2002.
- _____. *O vôo do pássaro selvagem*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2003.
- CANETTI, Elias. *A língua absolvida: história de uma juventude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- CHEVALIER, Jean & GUEERBRANT, Alain. *Dicionário dos símbolos*. São Paulo: José Olympio.
- CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos vernissages*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- COUSINEAU, Phil. *A jornada do herói: vida e obra de Joseph Campbell*. São Paulo: Saraiva, 1994.
- CRAMER, E.; CASTLE, M. (org.). *Incentivando o amor pela leitura*. Porto Alegre: Artes Médicas, 2001.
- DAVIES, Stevie. *Emily Brontë*, in Key Women Writers series. Bloomington e Indianapolis: Indiana U.P., 1988
- DUBORGEL, Bruno. *Imaginário e pedagogia*. Lisboa: Instituto Piaget, 1992.
- DURAND, Gilbert. *L'âme tigrée*. Paris: Denoël/Gonthier, 1980.
- _____. *Mito e sociedade: a mitanálise e a sociologia das profundezas*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1983.
- _____. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1988.
- _____. *A fé do sapateiro*. Brasília: UnB, 1995.
- _____. *Introduction à la mythodologie, mythes et sociétés*. Paris: Albin Michel, 1996.
- _____. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997
- _____. *Campos do imaginário*. Textos reunidos por Daniëlle Chauvin. Lisboa: Piaget, 1998.

- _____. O imaginário: ensaios acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Difel, 1999.
- ECO, Umberto. *Ler as coisas* in Viagem na irrealidade cotidiana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- _____. *Pós-escrito a 'O nome da rosa'*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- EDINGER, Edward. Anatomia da psique: o simbolismo alquímico na psicoterapia. São Paulo: Cultrix, 2005.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. A provação do labirinto: diálogos com Claude-Henri Rocquet. Lisboa: Dom Quixote, 1987
- _____. *Mito do eterno retorno: cosmo e história*. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- _____. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- FELMAN, Shoshana. *Educação e crise ou as vicissitudes do ensino*, in NESTROVSKI, Arthur e SELIGMAN-SILVA, Márcio. *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- FERNANDEZ, Regina Mara Ramo Aneiros. *Do imaginário da libido/destrudo: as imagens de violência e as imagens de solidariedade na cultura latente de um grupo de adolescentes no Serviço de Qualificação Profissional Centro de Acolhida Anna Lapini*. 2005. Dissertação (Mestrado em Educação) Departamento de Organizações, Cultura e Educação, Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo. 2005.
- FERREIRA, Rodolfo. *O professor invisível: imaginário, trabalho docente e educação*. Rio de Janeiro: Quartet, 2003.
- FERREIRA SANTOS, Marcos. *Novas mentalidades e atitudes: diálogos com a velha educação de sensibilidade*. Conferência no XV Congresso da Apase, Parlatino, junho de 2001.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução de Araújo Nabuco. São Paulo: Abril Cultural, 1970.
- _____. *Três contos*. Tradução: Milton Hatoum e Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- FLAUM, Eric e PANDY, David. *The encyclopedia of mythology: gods, heroes end legends of the greeks and romans*. New York: Magna Books, 1995.

- GARCIA MARQUEZ, Gabriel. *A incrível e triste história da Cândida Erêndira e sua avó desalmada*. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.
- GAMBINI, Roberto. *Espelho índio*. São Paulo: Terceiro Nome, 2000.
- GAY, Peter. *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud - O cultivo do ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GREENE, Liz; SHARMAN-BURKE, Juliet. *Uma viagem através dos mitos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- _____. *O tarô mitológico*. São Paulo: Siciliano, 1992.
- GUIMARÃES ROSA. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- _____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- GUSDORF, Georges. *Professores para quê?* Lisboa: Moraes, 1960.
- HILLMAN, James. *O mito da análise: três ensaios de psicologia arquetípica*. São Paulo: Paz e Terra, 1984.
- _____. *Uma busca interior em psicologia e religião*. São Paulo: Paulus, 1985.
- _____. *Entre vistas: conversas com Laura Pozzo sobre psicoterapia, biografia, amor, alma, sonhos, trabalho, imaginação e o estado da cultura*. São Paulo: Summus, 1989.
- _____. *Encarando os deuses*. São Paulo: Cultrix, 1992.
- _____. *Suicídio e alma*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- _____. *Anima: anatomia de uma noção personificada*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- _____. *Cem anos de psicoterapia...e o mundo está cada vez pior*. São Paulo: Summus, 1995.
- _____. *Psicologia arquetípica*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- _____. *O código do ser: em busca do caráter e da vocação pessoal*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.
- _____. *O livro do puer*. São Paulo: Paulus, 1999.

- HERCOLANO-HOUZEL, Suzana. *O cérebro em transformação*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- HOLLIS, James. *Rastreado os deuses: o lugar do mito na vida moderna*. São Paulo: Paulus, 1997.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 1996. (2 volumes)
- JODOROWSKY, Alejandro. *Quando Tereza brigou com Deus*. São Paulo: Planeta, 2003.
- JUNG, Carl Gustav. *Símbolos de transformação*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- _____. *Psicologia do inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- _____. *Aion – estudos sobre o simbolismo do si-mesmo*. Petrópolis: Vozes, 1990.
- _____. *A natureza da psique*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- _____. *Tipos psicológicos*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- _____. *A energia psíquica*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- _____. *O eu e o inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- _____. *Memórias, sonhos, reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- KERÉNYI, Carl. *Dioniso – imagem arquetípica da vida indestrutível*. São Paulo: Odysseus, 2003.
- KIRKSEY, Bárbara. *Héstia: um fundamento de enfoque psicológico*. In HILLMAN, James (org.). *Encarando os deuses*. São Paulo: Cultrix, 1992.
- LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*. Porto Alegre: Contrabando, 1998.
- _____. *Estudar*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- LEMINSKI, Paulo. *Metaformose: uma viagem pelo imaginário grego*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LIMA, Luís Costa (org.) *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- MAFFESOLI, Michel. *A sombra de Dionísio*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- _____. *Elogio da razão sensível*. Petrópolis: Vozes, 1998.

- _____. *O instante eterno – o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. São Paulo: Zouk, 2003.
- _____. *A parte do diabo: resumo da subversão pós-moderna*. São Paulo: Record, 2004.
- MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Os livros e os dias: um ano de leituras prazerosas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- MELLONI, R.M. *Monteiro Lobato: a saga imaginária de uma vida*. São Paulo: Plêiade, 1998.
- MIELIETINSKI, E.M.. *A poética do mito*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- MONEGAL, Emir. *Borges: uma poética da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MONTEIRO LOBATO. *O saci*. São Paulo: Brasiliense, 1959.
- _____. *O minotauro*. São Paulo: Brasiliense, 1959.
- _____. *Os doze trabalhos de Hércules*. São Paulo: Brasiliense, 1959. (2 volumes)
- _____. *Reinações de Narizinho*. São Paulo: Brasiliense, 1959.
- MORIN, Edgar. *O enigma do homem: para uma nova antropologia*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- _____. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. São Paulo: Cortez/UNESCO, 1999
- _____. *A cabeça bem feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000
- _____. *O método 3: o conhecimento do conhecimento*. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- _____. *O método 5: a humanidade da humanidade*. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- NAFISI, Azar. *Lendo Lolita em Teerã*. São Paulo: A Girafa, 2005.
- NEUMANN, Erich. *História da origem da consciência*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- O MUNDO DA CRIANÇA (The child's treasury). Diversos autores e tradutores. 15 volumes. Rio de Janeiro: Delta, 1958.

- OVIDIO. *Metamorphoses*. Londres: Penguin Books, s/d.
- OUSBY. Ian. *The Cambridge Guide to Literature in English*. Cambridge: Cambridge U.P., 2003.
- PARIS. Ginette. *Meditações pagãs*. Petrópolis: Vozes, 1994
- PAULA CARVALHO, J.C. *Corporeidade outra*. In: RIBEIRO, R.J. (org.). *Recordar Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 72-93.
- _____. *Antropologia das organizações e educação: um ensaio holonômico*. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- _____. *Imaginário e mitodologia: hermenêutica dos símbolos e estórias de vida*. Londrina: Editora da UEL, 1998.
- _____. et all. *Imaginário e ideário pedagógico: um estudo mitocrítico e mitanalítico de formação do pedagogo na FEUSP*. São Paulo: Plêiade, 1998.
- _____. *Mitocrítica e arte: trajetos a uma poética do imaginário*. Londrina: Editora da UEL, 1999.
- _____. *Cultura da alma e mitanálise: poesia, imaginário e música*. Londrina: Editora da UEL, 2000.
- PENNAC, Daniel. *Como um romance*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. A educação escritural ou o outro Flaubert, in *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PESSOA, Fernando. *O livro do desassossego por Bernardo Soares*. 1ª parte. Lisboa: Europa-América, 1986.
- PIERI, Paolo Francesco (org.). *Dicionário junguiano*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- POE, Edgar Allan. *Contos*. Tradução de José Paulo Paes e estudo crítico de Lucia Santaella. São Paulo, Cultrix, 1985.
- RAMADAN, Maria Ivoneti Busnardo. *Narração e panacéia: o poder educativo do mito*. São Paulo: FEUSP. Tese de doutorado, 2003.
- RANK, Otto. *The mith of the birth of the hero* in SEGAL, Robert A. In quest for the hero. New Jersey: Princeton University Press, 1990.

- REIS, M. Cecília Gomes dos. *A morte e o sentido da vida em certos mitos gregos antigos* in OLIVEIRA, Marcos Fleury e CALLIA, Marcos (org.). *Reflexões sobre a morte no Brasil*. São Paulo: Paulus, 2005.
- SANCHEZ TEIXEIRA, M. Cecília. *Antropologia, cotidiano e educação*. Rio de Janeiro: Imago, 1990
- _____. *Imaginário, cultura e educação: um estudo sócio-antropológico de alunos de escolas de 1o grau*. São Paulo: FEUSP. Tese de livre-docência, 1994
- _____; PORTO M.do Rosário S. (org.) *Imagens da cultura: um outro olhar*. São Paulo: Plêiade, 1999.
- _____. *Discurso pedagógico, mito e ideologia: o imaginário de Paulo Freire e de Anísio Teixeira*. Rio de Janeiro: Quartet, 2000.
- _____. *Imaginário e memória docente: o mestre e a “pedagogia como mistério” – a trajetória de Beatriz Fétizon*. In ARAÚJO, CRUZ & BAPTISTA (org.). *Introdução ao imaginário. Estudos e modelizações*. No prelo.
- SCOZ, Beatriz (org.). *(Por) Uma educação com alma*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- SEGAL, Robert A. (org.). Introduction in *In quest for the hero*. New Jersey: Princeton University Press, 1990.
- SOUZA, Andreia Lisboa de. *Nas tramas das imagens: um olhar sobre o imaginário da personagem negra na literatura infantil e juvenil*. São Paulo: FEUSP. Dissertação de mestrado, 2003.
- TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Editora da UnB, 2003.
- VARGAS-LLOSA, Mario. *La orgia perpetua: Flaubert y “Madame Bovary”*. Barcelona: Seix Barral, 1989.
- WHITMONT, Edward C. *Retorno da deusa*. São Paulo: Summus, 1991.
- ZIMMER, Heinrich. *A conquista psicológica do mal*. São Paulo: Palas Athena, 1990.

PERIÓDICOS

VIVER MENTE E CÉREBRO. Memória da psicanálise n.2 (C.G.Jung), São Paulo, Ediouro/Duetto Editorial Ltda, 2005.

TEXTOS PUBLICADOS EM REVISTAS E PERIÓDICOS

HILLMAN, James. *An inquiry into image*. In. Spring: an annual of archetypal psychology and junguian thought. Zurich: Spring Publications, 1977c.

_____. *Further notes into image*. In Spring: an annual of archetypal psychology and junguian thought. Zurich: Spring Publications, 1978.

PAULA CARVALHO, José Carlos de. *Pedagogia do imaginário e cultura análise de grupos: educação fática e ação cultural*. Revista da Faculdade de Educação da USP. N. 15, p. 133-151. jul./dez. 1989.

TEXTOS PUBLICADOS NA INTERNET

Hillman, James. *A herança daimônica de Jung*. Disponível em <<http://www.rubedo.psc.br>>, acessado em 20/08/2005.

_____. *Picos e vales: a distinção alma/espírito como base para as diferenças entre psicoterapia e disciplina espiritual*. Disponível em <<http://www.rubedo.psc.br>>, acessado em 20/08/2005.

_____. *Psicologia: monoteísta ou politeísta?* Disponível em <<http://www.rubedo.psc.br>>, acessado em 20/08/2005.

The Decameron Web. Disponível em <http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb>, acessado em 20/08/2005.

EDIÇÕES DIGITAIS

Freud, Sigmund. *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* (1906) e *Escritores criativos e devaneio* (1908) in *Edição eletrônica brasileira das obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1969.