

## ***A palavra e o olhar: Uma leitura da narrativa de Simão de Miranda à luz da Crítica do Imaginário***

**Adriana Levino Gouveia<sup>1</sup>**

*Por meio das palavras uma pessoa pode tornar outra  
jubilosamente feliz ou levá-la ao desespero.*

Sigmund Freud

*No olhar se faz nascer todas as coisas que não se diz.*

Samuel Beckett

Esta comunicação tem por finalidade re(des)velar uma das várias possibilidades de leitura da narrativa: *A palavra e o olhar*, do autor brasileiro Simão de Miranda, à luz da Crítica do Imaginário, em que se destacam os regimes diurno e noturno da imagem preconizados por Gilbert Durand na obra *Estruturas antropológicas do imaginário*.

Simão de Miranda, escritor maranhense radicado em Brasília há mais de 30 anos, vem corroborando para a consolidação da literatura brasileira de modo ímpar. Contista, poeta, educador e palestrante, possui 26 livros publicados nas áreas de educação, psicologia e literatura, com dois títulos traduzidos. Ganhador de 22 prêmios literários, integra 20 antologias regionais e nacionais. Suas publicações são pela Papirus, Autores Associados, Conhecimento Editora entre outras.

O texto selecionado para este estudo foi extraído da obra *Antologia do conto brasileiro<sup>2</sup>* (2004). A narrativa de Miranda nos remete a um curioso processo de construção lingüístico-semântica à proporção em que o leitor sente-se cada vez mais instigado a desvelar as nuances de sua prosa poética repleta de metáfora, ironia, aliteração, hipérbole, enumeração, metonímia.

Dessa feita, o conto *A palavra e o olhar*, em sintonia com a produção narrativa contemporânea, seja pela objetividade, concisão e clareza, seja pela manipulação da linguagem com maestria, surpreende o leitor por intermédio do humor e do intertexto com Mário Quintana, Drummond e Manuel de Barros, para citar apenas alguns.

A narrativa trata da história dos protagonistas Bernardo e Amália, personagens tipos, ambos sexagenários, que chegaram à Capital há mais de uma década. E, para garantir a subsistência, encenavam ser portadores de necessidades especiais.

Todos os dias, santo dia ou não, os dois saíam logo cedo para o batente. Seu Bernardo, beirando os setenta anos, e Amália, sua amada, no alto dos sessenta e cinco. Já cumpria tempo que seguiam a rotina: Seu Bernardo punha um par de óculos escuros de armação plástica bem preta e apanhava a bengala retrátil que comprara numa loja de cacarecos. Amália, fingia-se de surda-muda.[...] Seu Bernardo, para evitar descoberta da farsa, mantinha seus olhos cerrados sob as deselegantes lentes, já que alguém podia ver pelas laterais do artefato.

- Uma esmola pro ceguim, meu irmãozim... – Era a cantilena de Seu Bernardo. Amália, com uma mão amparava o velho e com a outra gesticulava balbuciando texto que nem ela dava conta do que era. No final do *mis-en-scene*, estendia as duas mãos abertas, esperando oferta piedosa do povo que aguardava condução. (A.C.B, p.379-80)

<sup>1</sup> Adriana Levino Gouveia é mestre em literatura pela Universidade de Brasília. Docente em Instituições de Ensino Superior da rede privada no Distrito Federal e na Secretaria de Estado de Educação do DF.

<sup>2</sup> A referência desta obra, nas citações, ao longo do trabalho serão abreviadas da seguinte maneira: A.C.B.

Ao longo da narrativa, conforme os fragmentos supracitados, verifica-se a linguagem coloquial (regionalista) na fala dos personagens e a prosa poética do narrador na caracterização dos personagens e da cena, que nos remete a um quadro devido à especificidade do contexto, tão comum nos grandes centros urbanos. Nota-se a presença dos tempos cronológico e psicológico. Analisem-se os fragmentos a seguir relacionados:

A compaixão do motorista abria as portas traseiras do veículo para os dois todas as manhãs.

[...] Seriam tolos, um estorvo, colocar em risco um ganha-pão que realizavam há mais de dez anos, assim que desembarcaram na Capital.

[...] Seis da tarde, hora de tomar o rumo de volta. Moravam mais de hora e meia de lonjura. (A.C.B, p.380)

E o tempo psicológico sutilmente percebido no diálogo do casal ao chegar em casa. Portanto, livres da encenação, recobrando o uso da expressão oral:

- Mais um dia ou um dia a mais, Bernardo?

- Tanto faz, o tempo desembestou... Faz um cafezinho pra nós...

- Ao menos passa igual pra todo mundo!

- Sei lá, minha velha... O mundo ainda tem cura! (A.C.B, p.380)

Com um narrador onisciente, logo, foco narrativo em terceira pessoa, o conto desenvolve-se em variados espaços. São ambientes físicos artificiais como se constata nos trechos abaixo:

[...] A encenação tinha início no ponto de ônibus, onde ela guiava o marido e principiavam a coleta do numerário.

[...] Seguiam sempre até a rodoviária e mais afazeres. Uma da tarde comiam pastéis e apanhavam outro coletivo com destino à estação do metrô.

[...] Dirigia a palavra a cada plantinha da sua horta medicinal, do capim-santo ao manjeriço. (A.C.B, p.380)

A propósito do título, *A palavra e o olhar*, Chevalier & Gheerbrant em o *Dicionário de símbolos* (1995) informam que

[...] a palavra simboliza de uma maneira geral a manifestação da inteligência na linguagem, na natureza dos seres e na criação contínua do universo; ela é a verdade e a luz do ser. [...] A palavra é o símbolo mais puro da manifestação do ser, do ser que pensa e que se exprime ele próprio ou do ser que é conhecido e comunicado por um outro. (D.S.,p.680)

[...] O olhar é o instrumento das ordens interiores: ele mata, fascina, fulmina, seduz, assim como exprime. [...] As metamorfoses do olhar não revelam somente quem olha; revelam também quem é olhado, tanto a si mesmo como ao observador. [...] O olhar aparece como o símbolo e instrumento de uma revelação. Mais ainda, é um reator e um revelador recíproco de quem olha e de quem é olhado. O olhar de outrem é um espelho que reflete duas almas. (D.S., p.653)

Assim, no texto em análise, verifica-se a manipulação dos três sentidos humanos pelos protagonistas: a fala, a visão e a audição. Enquanto Amália, a amada de seu Bernardo, priva-se o dia inteiro da sua condição de criatura falante, e seu companheiro, por sua vez, finge-se de cego.

Entre as diferentes nuances simbólicas no tocante ao olhar, relacionadas pelos estudiosos no dicionário já mencionado, vale destacar a que enfatiza a

reciprocidade da visão no sentido de quem olha e de quem é olhado. No conto, há passagens a esse respeito: “A natureza humana é admirável: pode nos faltar quase tudo, mas se encontramos alguém em situação inferior à nossa corremos em seu socorro, fazemos o que está ao nosso alcance.” (A.C.B.,p.380) .

O olhar é como o mar, mutante e brilhante, reflexo ao mesmo tempo das profundezas submarinas e do céu. O olhar do Criador e o olhar da criatura constituem o que propriamente está em jogo na criação, segundo a concepção sufista do mundo. Sem esses olhares, a criação perde toda a razão de ser. A moral consiste em empregar bem o olhar, ela é *ciência e arte do olhar*. Empregar o seu olhar não é brincar com este mundo das aparências, é desvendá-lo, para descobrir nele o olhar do Criador. (D.S., p.653)

Os protagonistas, em diálogo, ironicamente, comentam sobre a rotina que trilharam, situação em que são vistos e vêem a reação das pessoas ao recolherem o numerário:

- Sei lá, minha velha... O mundo ainda tem cura!
  - Tem vez que acho que não. Vejo cada coisa, sem poder falar nada...
  - E eu? Escuto cada uma, morrendo de vontade de ver...
  - Esse mundo, Bernardo... Acho que é feito de areia.
  - E eu acho que os anjos são surdos e mudos, Amália. Mas não são cegos...
- (A.C.B.,p.380-81)

Simbolicamente, o olho, órgão da percepção visual, é, de maneira natural e quase universal, o “símbolo da percepção intelectual.” Para algumas culturas (taoístas e indígenas), *a abertura dos olhos* é um rito de abertura ao conhecimento, um rito de iniciação. Para os bambaras, (apud Chevalier &Gheerbrant,1995, p.656)), o sentido da visão é o que resume, que substitui todos os outros, visto que “o olho, de todos os órgãos dos sentidos, é o único que permite uma percepção com um caráter de integralidade. Os bambaras dizem: *a visão é o desejo; o olho é a cobiça, e enfim o mundo do homem é seu olho*”.

Nesse sentido, o clímax do conto confirma o emprego inadequado da visão e da fala: “Um dia Seu Bernardo, ao acordar e abrir os olhos, deu de cara com o negrume. Estava cego. Chamou por Amália, mas ela não lhe ouviu. A esposa articulava palavras imperfeitamente tentando comunicar que nada escutava.” (A.C.B., p.381)

### **Breves considerações a respeito da Crítica do Imaginário e a leitura das imagens poéticas presentes no conto *A palavra e o olhar***

A Crítica do Imaginário propõe-se a estabelecer relações interpretativas baseadas na recorrência de imagens presentes em uma determinada obra literária ou em um conjunto de obras artísticas de determinada época. Seu suporte teórico são os regimes ou polaridades diurna e noturna da classificação isotópica das imagens sistematizadas por Gilbert Durand.

A mencionada crítica vale-se de várias ciências tais como História, Antropologia, Etnologia, Psicanálise, Filosofia, Sociologia entre outras, devido ao seu caráter interdisciplinar, em que os estudos de Jung, Corbin, Eliade, Bachelard, principalmente, exerceram grande importância.

Esse conjunto de ciências deu origem ao que hoje se denomina mitocrítica e mitanálise, amplos métodos analíticos. O primeiro consiste no exame de esquemas míticos que emergem de obras artísticas (o imaginário num tempo

determinado) e o segundo funda-se na análise de procedimentos simbólicos como elementos determinantes da criação artística, revelando o dinamismo interno das grandes imagens que se organizam em tais obras.

É justamente no segundo método analítico, ou seja, na mitanálise que se enquadra a narrativa de Simão de Miranda, selecionada para este estudo. Assim, a leitura dos demais símbolos presentes no conto será por intermédio da tese principal de Durand, consoante ele postula na obra *As estruturas antropológicas do imaginário* (1997).

## **O Regime Diurno da Imagem**

Quanto aos símbolos e imagens presentes no texto, podem ser destacados o primeiro grupo, os do regime diurno: luz vs. trevas; anjo vs. animal; claro vs. escuro., têm-se os símbolos teriomórficos, que dizem respeito às imagens de animais. A representação imagética dos animais procura estabelecer primeiro o sentido do abstrato espontâneo que o arquétipo animal representa em geral. Desse modo, algumas de suas características são sobredeterminadas e não se ligam diretamente à animalidade, o que faz situar, por exemplo, no mesmo esquema ascensional, o vôo do pássaro e a flecha.

A relação que a imaginação faz com a representação animal é constituída pelo esquema do animado. Logo, a primeira imagem desse esquema vai revelar movimento, que parece ser uma projeção assimiladora da angústia diante da mudança.

O tempo é a primeira significação da figura animal. Muitos outros animais (lobo, cão, cavalo) são símbolos do tempo e da morte, representando o que agita, o que foge, o que não se pode apanhar, mas também o que devora, o que rói.

No conto em análise encontram-se o gato, o papagaio e o cachorro. “[...] Chegavam ainda em tempo de Amália conversar com sua roseira, depois de falar com o gato, o papagaio e o cachorro.” (A.C.B., p.380)

O gato, segundo Chevalier & Gheerbrant (1995, p. 463), “é símbolo de sagacidade, de reflexão, de engenhosidade; ele é observador, malicioso e ponderado, alcançando sempre seus fins.” O papagaio designa espécie brasileira de psitaciforme psitacídeo, que via de regra, imita bem a voz humana. Não há registro acerca do simbolismo desse animal.

Já o cachorro apresenta uma simbologia complexa, antagônica que envolve a morte, os infernos, acepção negativa, bem como à trilogia dos elementos: terra, água, lua em seu aspecto positivo no que concerne ao consciente e inconsciente. Contudo, há um simbolismo fundamental presente em quase todas as culturas, que é o de “guia do homem na noite da morte e, após ter sido seu companheiro no dia da vida.” (Op. cit., p.176 e 182)

Portanto, pode-se inferir que no contexto, os animais denotam toda a ambivalência semântico-simbólica na relação de Amália para com todos eles.

Para completar a constelação simbólica dos animais, os símbolos nictomórficos evidenciam toda a angústia humana perante a passagem do tempo. O simbolismo da noite se liga ao do animal devido ao fato de a noite recolher na sua substância maléfica todas as valorizações negativas precedentes. As trevas são simbolizadas por caos e ranger de dentes. Desta solidez das ligações isomórficas resulta que a negrura é sempre valorizada negativamente. Em torno de tais símbolos gravitam, em diversos desdobramentos, imagens que se ligam às trevas, como a cegueira e o espelho.

No clímax do conto, o protagonista, “ao acordar e abrir os olhos, deu de cara com o negrume. Estava cego”. Ser cego, para uns, significa ignorar a realidade das

coisas, negar a vidência e, portanto, ser doido, lunático, irresponsável. Para outros, o cego é aquele que ignora as aparências enganadoras do mundo e, graças a isso, tem o privilégio de conhecer sua realidade secreta, profunda, proibida aos mortais. De conformidade com Chevalier & Gheerbrant (op.cit,217-), “a cegueira, que às vezes é uma sanção divina, não deixa de relacionar-se com as provas iniciáticas”. Dessa feita, a cegueira do personagem denota punição que se liga aos símbolos catamórficos no tocante à queda moral.

Quanto aos símbolos catamórficos, a terceira grande epifania imaginária da angústia humana diante da temporalidade, estes residem nas imagens dinâmicas da queda. A imagem da queda está relacionada à rapidez do movimento, à aceleração e às trevas (símbolos teriomórficos e nictomórficos). A queda resume e condensa os aspectos temíveis do tempo, dá-nos a conhecer o tempo que fulmina. É exatamente o tema do tempo nefasto e moralizado sob a forma de punição. Há um deslize do especulativo para o moral, além da concepção da queda física.

Em oposição aos três símbolos já mencionados no regime diurno da imagem, configuram-se os símbolos ascensionais, espetaculares e diátricos. Esses três grandes temas, não só constituem os homólogos antitéticos das faces do tempo, vistos anteriormente, como também estabelecem uma estrutura profunda da consciência, esboço de uma atitude metafísica e moral.

Dessa feita, os símbolos ascensionais marcam a preocupação fundamental da simbolização verticalizante, acima de tudo escada levantada contra o tempo e a morte. A ascensão repousa no contraponto negativo da queda. Logo, as constelações imagéticas que gravitam nesses símbolos são as morais, que reforçam o sentido de retidão, elevação e todas que remetem à verticalidade, tais como a asa, a águia, a pomba, a flecha, a cabeça, o anjo. Os símbolos ascensionais aparecem-nos marcados pela preocupação da reconquista de uma potência perdida, de um tônus degradado pela queda.

No conto, identificam-se a imagem do anjo. O fragmento seguinte ilustra o diálogo dos personagens acerca dos anjos:

“- Esse mundo, Bernardo... Acho que é feito de areia.

- Eu acho que os anjos são surdos e mudos, Amália. Mas não são cegos...”

(A.C.B.,p.381)

Os anjos, simbolicamente, são seres intermediários entre Deus e o mundo. Seriam puramente espirituais, que ocupariam para Deus as funções de ministros: mensageiros, guardiães, condutores de astros, executores de leis, protetores entre outras.

Já os símbolos espetaculares em complemento ao isomorfismo ascensional ligam-se diretamente ao que conduz o ser humano a tudo que remete à luz. O mesmo isomorfismo semântico agrupa os símbolos da luz e os órgãos da luz, em que a visão transforma-se em vidência e sobredetermina a palavra.

Constata-se no conto a presença da luz como visão, vivificação, vidência, reflexão, discernimento de acordo com o fragmento a seguir:

“- Acostumei a prender a palavra e fingir que não escuto, não me faria falta. Mas a luz que entra no meu olho parece que areja minha alma.

- Tá romântica, Amália... Não me faria falta deixar de ver. Acostumei. Sei todos os caminhos na cabeça... Mas a palavra, sim, esta é flecha certa, é bala na espingarda. É ela quem influencia as pessoas...

-Nada, Bernardo... É olhando que a gente sabe se está caminhando torto...”

( A.C.B., p.381)

A luz é relacionada com a obscuridade para simbolizar os valores complementares ou alternantes de uma evolução. A luz é símbolo de conhecimento, de vida; é expressão das forças fecundantes. A luz sucede as trevas, que são por corolário, símbolo do mal, da infelicidade, do castigo, da perdição e da morte de conformidade com o Dicionário de Símbolos (1995, p.567-70).

Os símbolos diairéticos remetem ao aspecto dialético da transcendência, em que a intenção profunda que os guia é a polêmica que os põe em confronto com os seus contrários. Do mesmo modo, a luz tem tendência para se tornar raio ou gládio e a ascensão para espezinhar um adversário vencido. Tais símbolos envolvem, ainda, os rituais de purificação em que o herói, na busca da transcendência, purifica-se pelo batismo na água ou no fogo e pelo corte de lâmina.

Assim, pode-se constatar a presença dos símbolos diairéticos no conto por intermédio da cegueira, do mutismo e da surdez real a que os protagonistas foram submetidos, talvez como meio purificador ou punitivo.

Por esses seis esquemas (e as suas respectivas estruturas esquizomórficas - que não serão exploradas no presente trabalho), percebe-se que todo o regime diurno da representação, pelo seu fundamento diairético e polêmico, repousa sobre o jogo das figuras e imagens antitéticas. Todo o sentido desse regime é pensamento contra as trevas, da animalidade da queda, ou seja, contra Cronos, o tempo mortal.

### **O Regime Noturno da Imagem**

O regime noturno da imagem estará constantemente sob o signo da conversão e do eufemismo. Ao contrário do regime anterior, o noturno não antagoniza com o tempo, mas, sim, procura conciliar-se com ele e mesmo fazer parte dele. Nele vão gravitar os símbolos que remetem a imagens de inversão, de intimidade, bem como aos símbolos cíclicos. Os dois primeiros vão originar as estruturas místicas do imaginário e os últimos, as estruturas sintéticas.

As constelações imagéticas que representam esse regime, em termos gerais, são o fogo (chama), o filho, a árvore, o germe, a roda, a cruz, a rua, o andrógino, o deus plural, o microcosmo, a criança, o Pequeno Polegar, o animal gigone, a cor, a noite, a mãe, o recipiente, a moradia, o centro, a flor, a mulher, o alimento, a substância. E os esquemas verbais são amadurecer, progredir, voltar, enumerar, descer, possuir, penetrar.

No conto em estudo encontram-se várias imagens que compõem a constelação do regime noturno. Abordaremos, então, o simbolismo ligado à moradia (casa), à flor, às ervas medicinais, à areia.

Gaston Bachelard (1993) informa que para um estudo fenomenológico dos valores da intimidade do espaço, a casa é, evidentemente, um ser privilegiado. È preciso, contudo, considerar sua unidade e sua complexidade, visto que ela nos fornecerá, ao mesmo tempo, imagens dispersas e um corpo de imagens. Símbolo de essência íntima e concreta, de abrigo.

Esse estudioso prossegue o esclarecimento e adverte que

(...) é preciso dizer como habitamos o nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num “canto do mundo”. Porque a casa é o nosso canto do mundo (...) o nosso primeiro universo. (BACHELARD:1993, p.24)

No contexto da narrativa, verifica-se que tal simbologia se aplica, uma vez que de volta a casa, os protagonistas se despem das máscaras e/ou das *personas* que interpretam no *mis-en-scene* diário ao usufruírem do aconchego de sua casa.

Amália “dirigia a palavra a cada plantinha da sua horta medicinal, do capim-santo ao manjeriço.” Segundo Mircea Eliade (apud Chevalier & Gheerbrant, 1995, p.378), as ervas medicinais tomam o seu valor de um arquétipo celeste, que é uma expressão da árvore cósmica. “As ervas medicinais ilustram, pelas virtudes que lhes são atribuídas, a crença de que a cura só pode vir de uma dádiva divina, como tudo o que tem relação com a vida.”

Em relação à roseira, com a qual a Amália tinha o hábito de conversar, tão logo adentrava a sua casa, é oportuno recordar o simbolismo da rosa, que entre os muitos existentes, ela “simboliza a taça de vida, a alma, o coração, o amor.” (D.S., p.788)

De acordo com Seu Bernardo, o mundo era feito de areia. O simbolismo do vocábulo está ligado à quantidade. O número de grãos de areia e o número de pecados dos quais nos desfazemos, dos anos de vida que solicitamos. É também símbolo de matriz, de útero. Revela-se como uma busca de repouso, de segurança, de regeneração, segundo os dicionaristas já citados (1995.p.79).

O regime noturno, então, ao contrário do diurno, vai amenizar o terror da passagem temporal e da morte que podem ser observados nos símbolos da inversão. Nesses símbolos, as constelações imagéticas remeteram para um centro e para técnicas de escavação, em que a queda é amenizada pela descida. O eixo da descida é um eixo íntimo, frágil e macio. Vai resultar em imagens térmicas de calor e aconchego em que o ventre é a primeira cavidade valorizada positivamente. O redobramento, outro símbolo de inversão, que toda descida sugere, parece de fato estar na origem de todas as fantasias do encaixamento.

Símbolo do continente redobrado e do continente contido, o peixe é o animal encaixado por excelência. Seu simbolismo parece pôr a tônica no caráter involutivo e intimista do engolimento. O peixe é quase sempre significativo de uma reabilitação dos instintos primordiais.

Outra imagem valorizada neste regime é a noite que, ao contrário da simbologia das trevas do regime anterior, é símbolo do inconsciente. A noite introduz uma valorização positiva do luto e do túmulo. É ligada à descida pela escada secreta, ao disfarce, à união amorosa, às flores, à fonte, etc.

No regime noturno, contrariamente ao diurno, toda riqueza do prisma e das pedras preciosas vai se desenvolver. Da descida noturna implicam naturalmente a imagística colorida das tintas. Assim, a própria água, cuja intenção primeira parece ser lavar, inverte-se sob a influência das constelações noturnas da imaginação: torna-se veículo por excelência da tinta. As cores preferidas são o verde e o violeta, cores de abismo, que carregam consigo a essência da noite e das trevas. O arquétipo da cor aparece estreitamente associado à tecnologia da tecelagem, de que encontraremos igualmente a eufemização a propósito da roda que valoriza positivamente a fiandeira.

O esquema do engolimento e da regressão noturna, imagens da constelação do redobramento, projeta, de algum modo, a grande imagem materna pelo meio-termo da substância, da matéria primordial, quer marinha, quer telúrica. O primordial supremo engolidor é o mar. É o arquétipo da descida e do retorno às fontes originais da felicidade.

O culto da Grande Mãe e a sua referência filosófica à matéria-prima oscila entre um simbolismo aquático e um simbolismo telúrico. As imagens da água, da noite, do oco, das cores, do morno e da feminilidade gravitam numa espécie de

dinâmica bastante incestuosa em torno do esquema da penetração viva, uma vez que o arquétipo da onda maternal é inseparável dos esquemas do engolimento sexual ou digestivo.

Os símbolos da fruta, da fenda, do rochedo, das cores, da cabeleira, da música estão ligados ao da mulher que se despe. As múltiplas metáforas aquáticas tais como fontes, barcas, rios, navios, chuvas, lágrimas, espelho da água, cascatas, toda imagística das águas é submetida ao arquétipo supremo, ao símbolo da mulher.

Em relação aos símbolos da intimidade, a valorização da própria morte e do sepulcro é invertida e sobredeterminada pelo complexo do regresso à mãe. Essa inversão permite o isomorfismo sepulcro-berço. A terra torna-se berço mágico e benfazejo porque é o lugar do último repouso.

A morte eufemiza-se até a antífrase por intermédio das imagens inumeráveis da intimidade. O sepulcro e o ventre materno são os dois marcos da representação que agregam ainda o simbolismo da gruta como matriz universal que se apresenta aos grandes símbolos da maturação e da intimidade tais como o ovo, a crisálida, o túmulo, a caverna, a casa, a floresta, o mandala, a concha.

A repetição constitui um aspecto que liga fortemente o centro e o seu simbolismo à grande constelação do regime noturno. O espaço sagrado possui o notável poder de ser multiplicado indefinidamente. O homem, desse modo, afirma o seu poder de eterno recomeço, pois este espaço torna-se o modelo do tempo sagrado.

O leite é o alimento primordial, o arquétipo alimentar. Seu equivalente é o mel. Leite e mel são doçura, delícias da intimidade reencontrada. O símbolo da bebida sagrada está carregado de significações múltiplas, uma vez que está ligado aos esquemas cíclicos da renovação, ao simbolismo da árvore, do mesmo modo que aos esquemas do engolimento e da intimidade.

Pode-se inferir que o regime noturno da psiquê é muito menos polêmico que a preocupação diurna e solar da distinção. A preocupação de conciliar é a marca desse regime. Os símbolos noturnos não chegam a libertar-se das expressões diurnas: a valorização faz-se muitas vezes em termos de iluminação. A poética noturna tolera as obscuras claridades. Ela transborda de riquezas, sendo, portanto, indulgente.

O segundo grupo de símbolos do regime noturno são os cíclicos. Gravitam todos em torno do domínio do próprio tempo. Agrupam-se em duas categorias, segundo se privilegia o poder de repetição infinita de ritmos temporais e o domínio cíclico do devir ou, pelo contrário, se desloca o interesse para o papel genético e progressista do devir, para essa maturação que apela aos símbolos biológicos, por que o tempo faz passar os seres por meio das peripécias dramáticas da evolução.

Todos os símbolos da medida e do domínio do tempo vão ter tendência para se desenrolar seguindo o fio do tempo, para ser míticos, e esses mitos serão quase sempre mitos sintéticos que tentam reconciliar a oposição que o tempo indica: 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.

Desse modo, a lua aparece como a primeira medida do tempo, é o arquétipo da mensuração, pois a lua sugere sempre um processo de repetição. O simbolismo lunar aparece ligado à obsessão do tempo e da morte. Como símbolos lunares, temos o caracol, o urso, os insetos, os crustáceos, os batráquios, os répteis, a serpente.

Ao lado do arquétipo lunar, figura a fantasia do andrógino - microcosmo de um ciclo em que as fases se equilibram sem que nenhuma seja desvalorizada em relação à outra; é, no fundo, justamente um símbolo de união.



Não podem ser esquecidos os símbolos do devir que são instrumentos e produtos da tecedura e da fiação. O tecido, tal como o fio, é um ligador, é também ligação tranqüilizante, símbolo da continuidade, inconsciente coletivo pela técnica circular ou rítmica da sua produção. O círculo será sempre símbolo da totalidade temporal e do recomeço. Todo símbolo ligado ao círculo possui ao mesmo tempo a sua parte de trevas e sua parte de luz.

Em relação ao esquema rítmico do mito do progresso tem-se a cruz, como símbolo da totalização espacial, da união dos contrários, da ligadura central do anos. Ao lado da cruz, figura o simbolismo da reprodução do fogo (ligado ao ato sexual e ao drama do filho) e da árvore.

Finalmente, a narrativa com enredo aberto é “finalizada” de modo ímpar. O último parágrafo explora, mais uma vez, o jogo semântico-sonoro peculiar ao autor e, que funde ambos os regimes da imagem por meio da sua arte da palavra, que é a *pá que lavra*:

Amanhecia. O dia tinha aura de serenidade budista. O sereno repousava gentilmente sobre o veludo do capim-santo, o sereno espetava-se suicidamente nos espinhos da roseira de Amália. Sereno. ( A.C.B., p. 381)

O tempo verbal no pretérito imperfeito oportuniza a inferência de uma ação ocorrida num momento não definido. Remete a um passado, mas não determina-o. O dia que sucedeu a noite apresenta-se com atmosfera de paz e harmonia budistas, ou seja, a luz evocada pela aura simboliza a glória, a nuvem luminosa e sinal divino. O sereno, tênue vapor atmosférico noturno, repousava. Todavia o mesmo sereno “espetava-se suicidamente nos espinhos da roseira de Amália.” O que permite outras possíveis interpretações neste jogo semântico-sonoro por intermédio das classes de palavras e das figuras de linguagem empregadas “ serenamente...”: aliteração, assonância, enumeração, metáfora, personificação.

### **Considerações finais**

Pode-se inferir que o símbolo, com seu duplo sentido - concreto e próprio, alusivo e figurado, - nos revela os regimes antagonistas sob os quais as imagens vêm se agrupar. O símbolo surge como restabelecedor do equilíbrio vital e psicossocial comprometido pela noção da morte; atua também estabelecendo o equilíbrio antropológico que constitui o humanismo ou o ecumenismo da alma humana.

Durand, na obra *A imaginação simbólica* (1988:101) assinala que:

a função da imaginação é antes de mais nada, uma função de eufemização, porém não simplesmente ópio negativo, máscara que a consciência veste diante da horrível figura da morte, mas, ao contrário, dinamismo prospectivo que, através de todas as estruturas do projeto imaginário, tenta melhorar a situação do homem no mundo.

Portanto, este estudo buscou analisar o texto de Simão de Miranda – *A palavra e o olhar*, à luz da Crítica do Imaginário em que se enfatizam os regimes diurno e noturno da imagem, como uma possibilidade de desvelar a produção ficcional do autor brasileiro.

### **Referências bibliográficas:**

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. **Introdução à análise da narrativa**. São Paulo: Scipione, 1995.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CAGIANO, Ronaldo (org.). **Antologia do conto brasileiro**. Brasília: Projecto Editorial/Livraria Suspensa, 2004.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 9 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

D'ONÓFRIO, Salvatore. **Teoria do texto**. vol.1 e 2. São Paulo: Ática, 2003.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

\_\_\_\_\_. A situação atual do símbolo e do imaginário in **A fé do sapateiro**. Brasília: EdUnB, 1995.

LAPLATINE, François & TRINDADE, Liana. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 1997.

SILVA, Adriana Levino da. **O itinerário do sol: O tempo em Caetano Veloso**. Dissertação de mestrado em Literatura Brasileira. Brasília: UnB, 1998.

STALLONI, Yves. **Os gêneros literários**. 2 ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.