
O IMAGINÁRIO NO CONTO “NATAL NA BARCA”

GILVONE FURTADO MIGUEL*

RESUMO

A narrativa de Lygia Fagundes Telles é estudada no contexto teórico estabelecido por Gilbert Durand. As imagens literárias são enfocadas em sua ressonância simbólica percebida nas relações que compõem a rede de significação do texto. Os procedimentos de criação literária da autora vivificam situações representativas do grande conflito humano – o enfrentamento da morte –, ao mesmo tempo em que dá perfil atualizado a uma retomada mítica de elementos arcaicos da cultura e do imaginário do homem.

PALAVRAS-CHAVE: Imaginário, mitos, simbólico, regimes, morte.

As fabulações do imaginário, em geral, manifestam estruturas dos regimes diurno e noturno teorizados por Gilbert Durand, em sua obra *Estruturas antropológicas do imaginário* (1997), na qual ele desenvolve sua teoria do imaginário, ancorada, em parte, nas pesquisas de Gaston Bachelard, e sistematiza as imagens em torno de grandes esquemas estruturais.

A imaginação, de acordo com a escola durandiana, não pode ser considerada uma atividade única e homogênea, pois sua natureza exige operações psíquicas múltiplas, envolvendo desde a reprodução mental de objetos do mundo concreto até as intuições de realidades mágicas e visionárias.

A imagem, produto da imaginação, é estudada por Durand como possuidora de uma expressão e de uma retórica que a fazem destacar-

* Mestre em Letras e Linguística; docente da Universidade Federal de Mato Grosso.
E-mail: gilvone.fm@ibest.com.br

se pela dinamização de sua força simbólica, realizada na associação do seu significante e de sua significação, sendo este o papel da palavra nas narrativas. A imagem é, portanto, sempre símbolo, cujo significado é carregado de potencialidade simbólica.

O homem, segundo Durand, não se afasta totalmente da força primordial que sempre volta nos esquemas de recriação mitológica, sustentados por um substrato arquetipal que leva à realização dos movimentos primordiais do homem e dos gestos reflexológicos – de postura, de nutrição e o sexual.

Nesse contexto, o imaginário está na base de todas as formulações humanas diante da temporalidade, da angústia da morte e engloba o conjunto de imagens possíveis de ser produzidas pelo homem, individual ou coletivamente, normal ou patologicamente. *O trajeto antropológico*, como processo individual de escolher e combinar as imagens, com influências da força imperativa das tensões pessoais – pólo subjetivo – e das imposições do meio social – pólo objetivo – torna possível perceber o universal e o individual na produção dinâmica do imaginário, que é fornecida pela relação entre o pólo subjetivo e as emanções do meio objetivo, como explica Maria Zaira Turchi (2003).

O trajeto da imagem pode, portanto, desenvolver-se pluridimensionalmente, já que sofrerá, além da social, influência também das tensões psíquicas ou pulsionais. As imagens são sentidas e articuladas distintamente, já que o mesmo ocorrerá em relação aos reflexos do meio social e dos valores dos segmentos culturais, estruturando os mais diversos sentimentos e sensações, conforme o que o contexto enfatizar.

Na teoria durandiana, a imagem relaciona-se à noção de estrutura, de modo diferente da noção de Lévi-Strauss e dos lingüistas. Para o antropólogo, a estrutura é um campo mental vazio que será preenchido pelas imagens simbólicas concebidas no trajeto antropológico do imaginário de cada indivíduo, que sob os impulsos biossociais geram tensão e energia, num sistema de força bipolar de recepção e produção de imagens.

Nesse contexto teórico, faremos uma leitura da narrativa “Natal na barca”,¹ de Lygia Fagundes Telles, integrante da obra *Antes do baile verde* (1982).

“Natal na barca” é uma narrativa cujos elementos convergem para a formação de constelações simbólicas do regime noturno, sem eliminar o pólo opositor do regime diurno. Seu enredo centra-se numa barca que faz a travessia de quatro solitários passageiros à outra margem do rio, à noite, na data comemorativa do Natal cristão.

Tomamos o conceito de “constelação simbólica” desenvolvido por Durand (1997, p. 43) ao afirmar que “os símbolos constelam porque são desenvolvidos de um mesmo tema arquetipal, porque são variações sobre um arquétipo”. As estruturas imaginárias do trajeto antropológico são organizadas a partir da consideração de duas grandes constelações de símbolos, denominadas, em sua teoria, regime noturno e regime diurno, como dois pólos. A dinamização das imagens é motivada pela busca do homem de respostas sobre o destino, o relacionamento com o outro, a passagem do tempo e o medo da morte. A tensão maior vai centrar num dos pólos. No entanto, um pólo não elimina o outro, mas dialoga opostamente com ele na estruturação das imagens, fato facilmente percebido nas narrativas míticas e de reatualização dos arquétipos, como vemos em “Natal na barca”.

Lygia Fagundes Telles remete o leitor imediatamente à reatualização do contexto mítico-religioso judaico-cristão, evocando o episódio do nascimento de Cristo desde a composição do título. O termo “Natal” deveria impregnar a narrativa com o sentido alegre e festivo da mais importante e difundida festa cristã, ou seja, o nascimento da esperança, do vigor, da vida nova. No entanto, o mitema – noção que Durand recupera de Lévi-Strauss (1970) para estudar as relações dos elementos simbólicos – que se poderia depreender daí é, em seguida, desvirtuado na expressão “na barca”, devido ao seu sentido mitológico funesto: “Ali estávamos os quatro, silenciosos como mortos no antigo barco de mortos deslizando na escuridão. Contudo, estávamos vivos” (NB, p. 105). Vida

e morte estão representadas nas falas, expressões e reações das personagens, definindo um imaginário inserto no regime noturno.

O homem, para equilibrar-se psicologicamente em suas relações com o mundo, necessita de processos de eufemização, ou seja, de um modo mais sereno, mais suavizado e mais brando de enfrentamento da problemática humana. Sugere-se então a contraposição ao regime diurno pelo regime noturno, no qual a eufemização, a união, a fusão dos elementos simbólicos, prestigia o desdobramento, o encaixe, a repetição, a perseverança e a miniaturização que se refletem nas imagens da mãe, da proteção, do recolhimento na intimidade. A água e a terra são suas matérias de profundidade, constituindo as estruturas místicas do imaginário noturno.

No conto de Lygia Fagundes Telles, vemos que o espaço físico de uma barca é ocupado por quatro passageiros durante a travessia de um rio, à noite, na data de Natal: um velho, uma mulher jovem com seu filho nos braços e a narradora que, introspectiva, revela suas inquietações emocionais. O silêncio é reinante até que um diálogo se trava entre as duas mulheres. É nesse cenário que a autora nos convida a reentrar na barca, na intimidade do recinto e das personagens, que, no isolamento e na solidão daquele ambiente, dobram-se sobre si mesmas, universalizando a situação humana de convívio com suas próprias dores, dúvidas e esperanças: “Não quero nem devo lembrar aqui porque me encontrava naquela barca. Só sei que em redor tudo era silêncio e treva. E me sentia bem naquela solidão” (NB, p. 105).

O desdobramento é, segundo Durand, constitutivo do imaginário noturno místico. A barca é um rico símbolo da imaginação, pois pode ser vista sob dupla perspectiva – da intimidade e do redobramento: é casa sobre a água, que simboliza a intimidade de seus ocupantes e o redobramento da solidez do espaço firme sobre a liquidez da água. A barca é aqui o elemento pertencente à constelação isomórfica do continente, que agrupa em si as atividades de transporte e coleção, simples modalidade de intimidade. Símbolo extremamente polivalente, a barca descrita como embarcação desconfortável, tosca, tão despojada, tão sem

artifícios, evoca a imagem da manjedoura que acolheu a Virgem Maria para dar à luz seu filho Jesus, o Cristo (Bíblia Sagrada). A interpretação simbólica da barca como continente de acolhimento e de proteção à vida vem reforçar-se com a imagem una da mulher jovem que traz um manto sobre sua cabeça e o filho nos braços, cuja aparência e atitudes relembram a Maria bíblica: “A mulher estava sentada entre nós, apertando nos braços a criança enrolada em panos. Era uma mulher jovem e pálida. O longo manto escuro que lhe cobria a cabeça dava-lhe o aspecto de uma figura antiga” (NB, p. 105).

A barca deixa de ser símbolo de partida para confirmar-se como cifra do fechamento tranquilizador sobre as possíveis intempéries das águas durante a viagem. Na imagem do texto, a barca participa do grande tema da proteção no embalar materno: “A criança agitou-se choramingando. A mulher apertou-a mais contra o peito. Cobriu-lhe a cabeça com o xale e pôs-se a niná-la com um brando movimento de cadeira de balanço” (NB, p. 106).

Assim como o cesto de Moisés judeu, como Jonas bíblico, a barca simboliza a intimidade pelo encaixamento dos continentes, de forma que o rio acolhe a barca, a barca acomoda a mulher-mãe, e esta faz dos braços o aconchego perfeito para o filho. Integrando ainda essa constelação simbólica temos a caixa que guarda os fósforos, a sacola que guarda coisas; são todos símbolos da intimidade quente, da segurança, do equilíbrio, da conjunção secreta, da introversão, da obsessão da intimidade, reforçada pelo simbolismo do manto e do xale que cobre a mulher e, ainda, pelos panos em que está envolvida a criança.

A imaginação noturna é levada à quietude da descida, à intimidade particular do ser, textualizada nas expressões verbais da narradora no ato de entrar na barca, estar sentada e, também, no silêncio reinante, na opção em apenas olhar em detrimento de falar; e, na seqüência narrativa, buscando maior profundidade no dobrar-se sobre si mesma, destacam-se as expressões: “debrucei-me”, “agachei-me”, “inclinei-me”. Depreende-se dessas marcas lingüísticas a simbologia da viagem introspectiva que

a narradora desencadeia ao interior de si própria; mediante as circunstâncias da vida da personagem-mãe, ela analisa, considera e pondera sua vida e seus sentimentos: “Ali estávamos os quatro, silenciosos como mortos no antigo barco de mortos deslizando na escuridão. Contudo, estávamos vivos. E era Natal” (NB, p. 105).

Embora seja a barca sempre atraída pelos inelutáveis valores terríficos da morte, aquela que transporta os personagens de Lygia Fagundes é destituída do valor negativo e fúnebre da viagem na barca mortuária conduzida por Caronte, que, no universo mitológico grego, é, segundo Junito de Souza Brandão (1990, p. 317), “um gênio infernal, cuja função era transportar as almas para além dos rios do Hades [...] Em vida ninguém penetrava em sua barca”. A vida é perpetrada na idéia do Natal, a barca de Caronte é invertida em cesto da proteção de Moisés, na realização da antífrase própria do regime noturno.

Os fatos da narrativa são revelados pela voz das personagens no desenrolar do diálogo que rompe o silêncio. O assunto gira em torno das sucessivas desgraças e infortúnios que se abateram sobre a família daquela mãe no último ano: o filho mais velho morrera, o marido a abandonara e o seu bebê estava doente; e o motivo de sua viagem era levá-lo ao médico. Ela vivia na pobreza com a velha mãe e trabalhava como professora para se sustentar.

A eufemização da angústia e do medo da morte dá-se pela conversão do valor negativo da barca mortuária em continente de preservação e proteção da vida; o barqueiro não é Caronte, o outro lado do rio não é o local de encontro com o destino fatal da morte, a travessia não é tumultuada, mas somente desliza a barca, a aparente morte da criança inverte-se em vida saudável e, para a mãe, a morte do primogênito não significou o fim.

A morte é transformada e invertida em seu sentido negativo, evocado inicialmente pela imagem da barca funesta; essa inversão semântica, que é também uma transfiguração, centra-se no redobramento eufêmico, constituído essencialmente pela dupla negação. A morte funde-

se com a vida na aceitação daquela mãe. A morte do filho primogênito foi, para aquela mulher, uma mágica, um vôo, uma passagem para a continuação da vida no paraíso celeste cristão. Do simbolismo da mãe infere-se a segurança do abrigo, do calor, da ternura; da imagem recorrente à mãe divina extraímos a representação da sublimação mais perfeita do instinto e da harmonia mais profunda do amor:

O meu primeiro morreu o ano passado. Subiu no muro, estava brincando de mágico, quando de repente avisou, vou voar! E atirou-se [...] Só a última mágica que fez foi perfeita, vou voar! [...] E voou. [...] E vi o meu menino brincando com o Menino Jesus no jardim do Paraíso. Assim que ele me viu, parou de brincar e veio vindo ao meu encontro e me beijou tanto, tanto... Era tal sua alegria que acordei rindo também com o sol batendo em mim. (NB, p. 106-107)

A narradora percebe que algo move a vida daquela mulher de aspecto tão vivo, apesar de tantas tragédias; é no diálogo que a outra lhe confia que sua confiança está e vem de Deus.

Se, no entanto, a mãe nutre uma fé profunda em Deus e na vida celestial posterior, a narradora, ao contrário, é cética e nutre o terror diante da morte, oportunizando, temporariamente, a preservação do imaginário diurno. As estruturas do regime diurno prestigiam as imagens de capacidade de idealização, simetria, antítese, fragmentação, separação e esquematização, remetente à dominante postural do *homo erectus*, refletida na imagem da ascensão heróica e da luta, da resistência diante da problemática humana que é enfrentada com armas mentais, emocionais ou instrumentais – são as estruturas heróicas ou esquizomorfias.

A narradora luta interiormente contra a idéia da morte, cujo enfrentamento a aterroriza:

Esbocei um sorriso e em seguida, apenas para fazer alguma coisa, levantei a ponta do xale que cobria a cabeça da criança. Deixei cair o xale novamente e voltei o olhar para o chão. O menino estava morto. Entrelacei as mãos para dominar o tremor que me sacudiu. Estava morto. A mãe continuava a niná-lo, apertando-o contra o peito. Mas

ele estava morto. [...] Apanhei depressa a minha pasta. O importante agora era sair, fugir antes que ela descobrisse. Era terrível demais, não queria ver. (NB, p. 109)

No entanto, esse imaginário é, logo, subvertido pela simbologia do filho ressuscitado, numa referência ao mito de Cristo, o ungido, que venceu a morte. A antífrase própria do regime noturno se confirma:

Ajudei-a, mas, ao invés de apanhar a sacola que lhe estendi, antes mesmo que eu pudesse impedi-lo, afastou o xale que cobria a cabeça do filho.[...] Inclinei-me. A criança abriu os olhos – aqueles olhos que eu vira cerrados tão definitivamente. E bocejava, esfregando a mãozinha na face de novo corada. Fiquei olhando sem conseguir falar. (NB, p. 109)

Vera Maria Tietzmann Silva (1985, p. 184), ao analisar o tema da ressurreição nesta mesma narrativa, afirma que desde o título configura-se, no texto, o tema do regresso à vida. A imagem da criança morta tão definitivamente aos olhos da narradora se inverte em ressurreição, em volta à vida: “Acordou o dorminhoco! E olha aí, deve estar agora sem nenhuma febre” (NB, p. 109). O conjunto de imagens conduz o leitor a uma interpretação do retorno à vida também em outra dimensão: a ressurreição da vida no interior da narradora, provocada por um despertar da fé que faz fluir uma nova vida: “Saí por último da barca. Duas vezes voltei-me ainda para ver o rio. E pude imaginá-lo como seria de manhã cedo: verde e quente. Verde e quente” (NB, p. 110).

A estrutura mística noturna se manifesta também na narrativa pela viscosidade do tema da morte, que se repete num vaivém constante: os passageiros da barca estão solitários e “silenciosos como mortos num antigo barco de mortos deslizando na escuridão” (NB, p. 105); o diálogo é centrado no assunto da morte do filho primogênito; segue-se a visão da criança morta; há também a morte figurativa do casamento desde que o marido abandonou a esposa, e, ainda, a morte interior simbólica da velha mulher sem fé, na pessoa da narradora. A repetição

se torna o aspecto que liga o centro e seu simbolismo à grande constelação de regime noturno.

A repetição se dá também, segundo Durand (1997, p. 304), na perspectiva progressista, quando “todo elemento segundo é filho do precedente”, sendo o filho a repetição dos pais no tempo, muito mais que simples redobramento estático; a vida da mãe se repete nos filhos gerados – situação representada na narrativa.

O eufemismo estabelece a união entre os opostos, eliminando a distância e dissipando a separação entre eles. Nascimento e morte, quente e gelado, manhã e noite, são exemplos da antífrase, ou seja, o eufemismo levado ao extremo. Já no título temos o nascimento simbolizado no Natal conjugado ao símbolo nefasto da morte, a barca.

A narradora expressa o terror da morte, incorporando o regime diurno, quando constata aterrorizada, ao levantar a ponta do xale que cobria a criança, que o menino está morto. Um tremor súbito a domina, acompanhado de uma angústia sufocante: “Debrucei-me na grade da barca e respirei penosamente: era como se estivesse mergulhada até o pescoço naquela água” (NB, p. 109). Suas atitudes são de ansiedade e de fuga diante da definitude terrível da morte da criança que se lhe apresenta: “Apanhei depressa minha pasta. O importante agora era sair, fugir antes que ela descobrisse. Era terrível demais, não queria ver” (NB, p. 109). Porém, há um movimento da barca, que se quer reforçar como condutora de vivos e não de mortos, que marca a inversão da prerrogativa da morte da criança detectada pela narradora: “Diminuindo a marcha, a barca fazia uma larga curva antes de atracar” (NB, 109). A curva denota uma mudança de rumo no caminho da barca e conota a inversão simbólica da terrificante fatalidade da morte para a narradora, que se converte em vida saudável aos olhos da mãe da criança: “– Acordou o dorminhoco! E olha aí, deve estar agora sem nenhuma febre... [...] A criança abriu os olhos que eu vira cerrados tão definitivamente” (NB, 109).

Elemento simbólico do imaginário rico em possibilidades interpretativas é a noite, que passa por uma reviravolta nos valores tenebrosos

que lhe são atribuídos no regime diurno. O processo de eufemização do terror da escuridão da noite desenvolve-se na narrativa que faz referência inicial à noite denominando-a “treva”. Durand, ao analisar os símbolos nictomorfos, afirma que as trevas da noite constituem o primeiro símbolo do tempo; isto se aplica à narrativa em estudo, na qual a noite negra aparece como a própria substância do tempo, em oposição à manhã, ao alvorecer: “Mas de manhã é quente” (NB, p. 106). A noite simboliza também o tempo das gestações, das germinações que vão desabrochar em pleno dia, tanto como a manifestação da vida recobrada da criança, indicada pelos movimentos e pela face corada, quanto pela nova atitude da narradora diante da existência. A revalorização da noite na mudança do regime da imaginação segue uma transfiguração do valor negativo de sua substância maléfica ao valor positivo do simbolismo noturno: “a noite é símbolo do inconsciente e permite às recordações perdidas subir ao coração” (DURAND, 1997, p. 220), o que ocorre com a mãe e com a narradora: “Eu queria ficar só naquela noite, sem lembranças, sem piedade. Mas os laços – os tais laços humanos – já ameaçavam me envolver. Conseguira evitá-los até aquele instante. Mas agora não tinha força para rompê-los” (NB, p. 107).

Os esquemas da descida íntima manifestam-se na espessura noturna, reabilitando a noite e toda a constelação nictomorfa, formada pelo “longo manto escuro” que cobria a cabeça da mulher, pelo “sulcro negro” no rio, pela oposição manhã / noite, pela imagem da “lanterna” de luz vacilante, pelas “sombras” que via pairar sobre o segundo filho e pelo “manto preto”. Tudo isso vem definir a noite eufemizada, branda, como o espaço e o tempo da travessia de circunstâncias ruins, desesperadoras, para uma situação melhor, mais feliz, tanto para a mãe que trataria seu filho com a assistência do médico, quanto para a narradora que é invadida por um novo ânimo e encontra nova perspectiva de vida.

A simbologia da noite no regime diurno, em que as trevas são sempre caos e ranger de dentes, agitação desordenada, angústia descontrolada, é invertida no regime noturno para quietude, silêncio, controle

das próprias aflições, como ocorre com a personagem-mãe, o que deixa incrédula a narradora: “Incrível. Ia contando as sucessivas desgraças com tamanha calma, num tom de quem relata fatos sem ter participado deles realmente [...] E ali estava sem a menor revolta, confiante. Intocável [...] – A senhora é conformada” (NB, p. 108).

O tempo não é demarcado na narrativa, a não ser pela implícita noção de que à noite segue-se a manhã; há, claro, somente o início da viagem, com um transcorrer de duração indefinida e a chegada; o tempo suspenso é a representatividade do desejo de domínio temporal; o fim da viagem é eufemizado em chegada: “– Chegamos!... Ei! Chegamos!...” (NB, p. 109).

O curso das águas simboliza a corrente da vida, afirmam Chevalier e Gheerbrant (1990); e a travessia do rio de uma margem à outra é a de um obstáculo que separa dois estados, para além do ser e do não-ser. A corrente da água gelada do rio, à noite, por onde a barca abre um sulcro negro, converte-se em água clara de cor verde ao alvorecer e é, no regime noturno, símbolo da constelação mística: a corrente da vida que flui, que renova, é a água maternal feminina que se redobra na imagem da mãe que dá o seu calor ao filho nos braços.

O rio simboliza, ainda, a existência humana e o curso da vida, com a sucessão de desejos, sentimentos e intenções, e a variedade de seus desvios. Essa simbologia reflete – como o fato de a água poder ser espelho – a alma da narradora e da mãe pela trajetória de suas vidas, pois é sobre a água em movimento fluidor que se manifesta o tema da regeneração corporal – da criança livre da febre – e espiritual – da narradora. A significação simbólica bíblica da água está na evocação de Deus, “a fonte de água viva” como a fé que inunda a mãe da criança e, posteriormente, a narradora, engendrando uma nova vida à sua alma sedenta, restabelecendo-lhe um estado espiritual novo. Essa água que se descobre nas trevas da noite, mas que pela manhã se mostra “verde e quente”, é o equivalente simbólico do sangue rubro, força interna do verde, porque a água traz em si o germe de vida que faz renascer

ciclicamente. A cor verde é a manifestação simbólica da esperança, da qual a mulher-mãe é o habitáculo. O eufemismo das águas deixa transparecer a feminilidade no renascimento simbólico sobre as águas, como Cristo renasce no Rio Jordão.

Mas as respostas aos questionamentos do homem são buscadas também na conciliação das partes contrárias, na dialética dos antagonismos, nos processos cíclicos de volta ao início, na inversão de seus elementos – são as estruturas sintéticas do regime noturno.

A ambição fundamental de dominar o devir pela repetição dos instantes temporais – expectativa de domesticar o devir – leva-nos a uma constelação de símbolos que gravitam em torno do domínio do próprio tempo: os símbolos cíclicos. A ciclicidade tem a propriedade de aproximar o fim do começo, compensando a angústia causada pelo fim com a esperança de um novo começo.

O calendário é a expressão e o instrumento da tentativa dos homens de marcar o tempo, constantemente em fuga; é um meio de marcar uma data fixa para lembrar as relações do homem com Deus, como é o Natal comemorado a cinco dias do findar do ano. A angústia do fim leva o homem espiritual a buscar Deus nessa data, a voltar-se para si próprio e a sustentar o desejo de renascer, de recomeçar – situação marcante na personagem-narradora. A ciclicidade do calendário é o sustentáculo da esperança do homem: “E era Natal” (NB, p. 105) – é a marca lingüística do simbolismo do calendário, reforçado pela idéia do tempo passado: “morreu o ano passado” (NB, p. 106). O ano, nas palavras de Durand (1997, p. 283), “marca o ponto preciso onde a imaginação domina a contingente fluidez do tempo por uma figura espacial”.

Conjugando nessa constelação cíclica está a imagem do tempo diário na oposição dia/noite, cuja sucessividade registra o movimento do transcorrer do tempo, estabelecendo uma medida temporal mais concreta para o homem, porque é mais curta sua duração.

Ainda, como imagens formadoras da constelação cíclica no conto de Lygia Fagundes, vemos que as personagens pertencem a faixas etárias distintas, embora não sejam definidas suas idades de modo preciso,

podemos inferir do filho, a fase nasciturna; da mãe, a juventude; da narradora, a maturidade; e do velho bêbado, a senilidade. A passagem do tempo exerce sobre o ser humano o seu desígnio fatal, circunstância temporal refletida no fluxo do rio como a corrente da vida, registrada nas diversas fases etárias. É importante ressaltar que essa constelação de símbolos cíclicos tem a função de aproximar o fim do começo, o velho do novo, sendo somente essa a justificativa da opção da autora pela inclusão do velho bêbado entre as personagens na barca, completando os quatro passageiros representantes das quatro fases da vida humana, que, no seu transcorrer natural, leva à certeza indubitável da morte.

A partir do número de passageiros e das fases representadas por eles, notamos uma reincidência do número quatro, pois quatro anos tinha o filho morto, quatro letras a palavra “muro” de onde ele saltou, quatro letras tem o nome de Deus; nos relatos bíblicos são incontáveis as vezes em que aparece o número quatro; quatro fases tem a lua e quatro pontos cardeais a Terra, simbolizando a universalidade do esquema arquetipal reatualizado no mito do (re)nascimento na narrativa.

A cruz, com suas quatro extremidades, estabelece um jogo de relação com a idéia do número quatro reincidente no texto, sendo ela mesma presente na imagem do manto cruzado da mulher-mãe: “sob o manto preto, de pontas cruzadas e atiradas para trás, seu rosto resplandecia” (NB, p. 110). A tradição cristã enriquece o simbolismo da cruz, condensando nessa imagem a história da salvação e a paixão do Cristo Salvador, distinguindo-se, porém, a cruz da Paixão e a da Ressurreição. A primeira simboliza os sofrimentos e a morte de Cristo, e a segunda, sua vitória sobre a morte, pois a morte é, no regime noturno sintético, o recomeço da vida, agora eterna e feliz, como a personagem-mãe concebe em seu imaginário para seu filho morto. Portanto, a cruz é símbolo ascensional a uma nova vida espiritual, esta que resplandece no rosto da mãe.

A cruz também nos remete à ciclicidade, pois se inscreve num círculo perfeito, abrindo o centro ao exterior, donde o ponto de início se conjuga com o final, aproximando o fim do começo. Mesmo no contexto cristão, a cruz lembra o fim de uma vida terrena, simbolizado na morte

de Cristo, e o início de uma nova vida, a eterna, no paraíso. A cruz tem em si a síntese da face ambígua de seu aspecto nefasto e de seu aspecto favorável, inscrevendo-se na constelação da morte seguida de ressurreição.

Os procedimentos narrativos em “Natal na barca” elucidam que as imagens do regime noturno gravitam em torno da Mãe, geradora, nutriz e protetora. Porém, o trajeto do imaginário, mesmo privilegiando o regime noturno, articula as estruturas empregando, também, imagens do regime diurno, em torno da personagem-narradora.

Lygia Fagundes Telles complementa o quadro do imaginário descrevendo sensorialmente as personagens e o ambiente sob a perspectiva analítica da narradora. As imagens que preenchem as estruturas do imaginário da narradora trazem angústia e, por isso mesmo, pedem passagem para o regime noturno, com suas estruturas místicas simbolizadas, na narrativa, pela relação continente–conteúdo da barca e pela imagem da mãe; as estruturas sintéticas são simbolizadas pelas imagens cíclicas de aproximação dos contrários: vida e morte.

O leitor percebe em “Natal na barca” que a imagem transita do pólo diurno, centrado no imaginário da narradora, para o pólo noturno, centrado no imaginário da personagem-mãe. Esse aspecto evidencia as influências biopulsionais e sociais de cada indivíduo na determinação do trajeto antropológico da imagem.

“Natal na barca” se confirma como atualização mítica ao retomar elementos do imaginário mitológico grego ligados à morte e do imaginário judaico-cristão ligados ao renascimento, e integra o conjunto maior da produção da autora com potente carga mítico-simbólica.

THE IMAGINARY IN “CHRISTMAS BOAT”

ABSTRACT

Lygia Fagundes Telles’ narrative is viewed under the contextual reference established by Gilbert Durand. Literary imageries are considered under the symbolic resonance perceived in the relations that make up a web of textual

significance. The process of literary creation of the author enliven situations representative of the greatest human conflict – the confrontation with Death. At the same time, an updating profile is given to the mythical retaking of archaic elements of human culture and imagination.

KEY WORDS: Imaginary, myths, symbolic, regime, Death.

NOTA

1. As citações do conto “Natal na barca” serão identificadas pela abreviatura NB, seguidas do número da página.

REFERÊNCIAS

BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1990. v. 1.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Presença, 1997.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*. Rio de Janeiro: Presença, 1985.

TELLES, Lygia Fagundes. Natal na barca. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do baile verde: contos*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982. p. 74-78.

TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2003.

